Innhold

FORORD **3**

INNLEDNING – OM KUNNSKAPSREGIMER **5**

1. 1940-45: ET FØRERREGIME OG DETS OPPOSISJON **7**

NORGES KUNSTNERRÅD 7
NYORDNINGEN AV KUNSTLIVET ETTER KORPORATIVT MØNSTER 9
TILDELING AV KUNSTNERLØNN, KULTURPRISER OG STIPENDIER UNDER OKKUPASJONEN 20
STATENS KUNSTAKADEMI 22
NASJONALGALLERIET 24
UTSTILLINGSLIVET ELLERS 28
ANDRE OMRÅDER PÅ KUNSTBUDSJETTET 34
EN NASJONALISTISK STRATEG 35
LIKHETER OG FORSKJELLER MELLOM AKADEMIREGIMET OG FØRERREGIMET 38

2. 1945-47 OPPGJØR MED FØRERREGIMET **40**

DE FØRSTE SKRITT 40
OPPGJØRET OG DETS REAKSJONSFORMER 41
ÆRESRETTSOPPGJØRET 43
OPPGJØRET MED STATEN 46
OPPGJØRET MED SEG SELV 47
NASJONALGALLERIET – RESTITUERING AV INNKJØPTE ARBEIDER 49
OPPGJØR OG REHABILITERING 50
VURDERING AV OPPGJØRET 52

3. 1945-1955 AKADEMIREGIMET KONSOLIDERES **54**

KULTURBREVET I 1945 54
KUNSTENS ALLMENNGJØRING 55
BILDENDE KUNSTNERES STYRE (BKS) 57
KUNSTNERLØNNER OG STIPENDIER 63
KUNSTMUSEER 74
KUNSTEN UT TIL FOLKET 77
RIKSGALLERIET 84
TIL RÅDVELDE – REGJERINGENS KUNSTPOLITISKE FRIROM 91
1945-1955: KUNSTPOLITISK STABILITET 95

4. 1956-1962: FRA STABILITET TIL URO **96**

HENRIK GROTH 96

STORTINGETS BEKYMRINGER 98
BKS-REGIMET SVEKKES, DEPARTEMENTET STYRKES 104
STIPENDIER OG STØTTEORDNINGER FOR KUNSTNERE 106
KUNSTEN UT I DISTRIKTENE 107
FRA STABILITET TIL URO 113

5. 1963 – 1966: DEN FØRSTE KULTURPANIKK 114

EN TYDELIGERE KUNSTPOLITIKK 114
FRA ÆRE TIL STIMULANS 118
NORSK KULTURRÅD 121

6. 1970-75: DEN ANNEN KULTURPANIKK 137

TRE SAMVIRKENDE KUNSTPOLITISKE KREFTER 137
SIGNALER OM EN NY KULTURPOLITIKK 142
KULTURPANIKKENS MOTKULTURER 150

7. 1970-TALLET: DEN POLITISKE KANALEN 151

MUSEUMSPOLITIKK UTEN KUNSTMUSEER 151
KUNSTNERPOLITIKK 154
KULTURMELDINGER 157
NASJONALGALLERIET OG RIKSGALLERIET 169
KUNSTNERNE OG SAMFUNNET 172
KUNSTPOLITIKK ETTER MELDINGENE 186
EN KULTURPOLITIKK FOR HELE LANDET 195

8. 1970-TALLET: DEN KULTURFAGLIGE KANALEN. 196

EN STRATEGI FOR DEN NORSKE KUNSTINSTITUSJONEN 196
NORSK KULTURRÅD SOM INSTITUSJONSBYGGER 199
KUNSTNERPOLITIKKEN PÅ SLUTTEN AV 1970-TALLET. 201

9. 1970-TALLET: DEN KUNSTFAGLIGE KANALEN 203

FRA AKADEMIREGIME TIL FAGFORENINGSREGIME 203
LØSNINGEN PÅ STRIDEN 215
ANNE BREVIK – EN NASJONAL STRATEG PÅ 1970-TALLET 220

10. KUNSTPOLITIKKEN 1940-1980 – ET OVERSYN 223

DE STORE TREKK 223
OKKUPASJON OG ETTERKRIGSTID 224
FRA AKADEMIREGIME TIL FAGFORENINGSREGIME 226

LITTERATUR 233

Forord

For denne tredje delen av studien av norsk kunstpolitikks historie, i likhet med de to foregående (Solhjell 2004, 2005a), takker jeg Stortingsbiblioteket for assistanse og raushet når det gjelder fremfinning og kopiering av stortingsdokumenter. Jeg takker også Riksarkivet, Nasjonalbiblioteket, Tegnerforbundet, Norske Grafikere, Bildende Kunstneres Hjelpefond, Norsk kulturråd, Hjemmefrontmuseet og Norske Billedkunstnere for bistand med å fremskaffe arkivmateriale. Historikeren Ole Kristian Grimnes har gitt meg kopier av private dokumenter som vedrører æresrettsoppgjøret i 1945, billedkunstneren Morten Krohg har gitt meg materiale for å belyse Gustav Vigelands forhold under 2. verdenskrig.

Kunsthistorikeren Cathrine Lillo-Stenberg har delt med meg det overveldende materiale hun har fremskaffet om Anne Breivik, og de gode analyser hun har gjort om hennes plass i norsk kunst og kunstpolitikk. Trine Thorbjørnsen har latt meg lese og bruke et manus til en hovedfagsoppgave om fremveksten av kunsthåndverk som et eget kunstfelt. Tore Helseth har nok en gang bidratt til å tilrettelegge manuset for utgivelse.

En varm takk går også til Jon Øien og Per Mangset for grundige kommentarer til deler av manus – og for gleden over fruktbar uenighet på enkelte punkter.

Enda mer enn med de foregående to bøkene har jeg hatt særlig god hjelp og støtte fra Hans Fredrik Dahl. Han har gitt meg litteraturhenvisning, lånt meg bøker og gitt meg tilgang på materiale som har lettet arbeidet med perioden 1940-45. Det har bidratt til at arbeidet med okkupasjonstiden og oppgjøret etterpå har gått en god del lenger i grundighet og kildebruk enn det var regnet med. Dette materialet fortjener en større arbeidsinnsats enn det jeg har kunnet prestere i denne omgang. Han har også lest gjennom manus og gitt gode råd.

Dag Solhjell
Fossum, november 2005

Innledning – om kunnskapsregimer

Dette er tredje del av en fremstilling i fire deler av norsk kunstpolitikks historie fra 1814, og behandler perioden 1940-80. Den første delen behandlet kunstpolitikken frem til 1850, og dens forhistorie fra midten av 1700-tallet (Solhjell 2004). Den andre delen førte fremstillingen frem til 1940 (Solhjell 2005a). Den fjerde delen skal føre frem til vår egen tid, samt drøfte hele fremstillingen under ett.

I en forskningsbasert fremstilling av kunstpolitikkens historie bør det skilles mellom kunstpolitikkens gjenstand og forskningens objekt. Kunstpolitikkens gjenstand er primært aktører i kunstfeltet og deres virksomhet, som kunstskoler, kunstnere og kunstmuseer. Forskningens objekt, i dette historiske prosjektet, er relasjonen mellom kunstfeltet og det politiske feltet.[1]

Det er forskjell på å utøve politikk og å påvirke den. I denne fremstillingen er det staten som betraktes som den politisk utøvende instans, som forskningsobjektets politiske subjekt – i første rekke regjering og Storting, den utøvende og den bevilgende myndighet. Aktørene i kunstfeltet – altså kunstpolitikkens gjenstander – søker å påvirke kunstpolitikken. Deres arbeid og resultater har liten plass i denne fremstillingen, med ett unntak.

Et av studiens formål har vært å kunne følge fremveksten av et norsk kunstfelt fra dets begynnelse, og se hvordan kunstfeltets utvikling har vært påvirket av statens kunstpolitikk – av det politiske feltet. Derfor står studiet av relasjonen mellom det politiske feltet og kunstfeltet sentralt, som studiens primære forskningsobjekt. En sentral påstand helt fra første del er at det i kontaktflaten mellom det politiske felt og kunstfeltet vokser frem en særegen konstruksjon – i form av en instans hvis oppgave det er å formidle mellom kunstfeltet og det politiske feltet. Denne instans har en selvstendig kunstpolitisk funksjon, av både utøvende og påvirkende karakter. Den tillater det politiske felt å utøve kunstpolitikk overfor kunstfeltets aktører, men også å påvirke kunstfeltet. Den tillater kunstfeltet å påvirke kunstpolitikken, men også – innenfor visse rammer som det politiske felt setter – å utøve kunstpolitikk.

Den formidlende instans blir derfor i denne studien både en utøvende og en påvirkende instans i forhold til kunstpolitikken, og får en sentral plass i konstruksjonen av forskningsobjektet. Den er ikke en selvstendig aktør verken i det politiske felt eller i kunstfeltet, men den betyr mye for kunstfeltets selvstendighet, dets autonomi. Historien viser at det er bestemte aktører i kunstfeltet som til en hver tid opptrer som feltets representanter i den formidlende instans, og som selvsagt da også får en sterk innvirkning på kunstpolitikken. De blir i denne kapasitet derfor det

[1] Om begrepet "forskningens objekt", se Solhjell 2005b.

unntak som er nevnt ovenfor, og får større plass i fremstillingen enn vanlige aktører, så lenge de har denne posisjonen.

Karakteren av den formidlende instans endrer seg både med den statlige kunstpolitikken, men også med endringer i kunstfeltet. Uansett karakter har den imidlertid en fast oppgave – og det er på statens vegne å utøve symbolsk makt over aktører i kunstfeltet. Slik symbolsk makt må bygge på en type sakkyndighet som har aksept både i det politiske felt og i kunstfeltet. Sakkyndigheten må ha legitimitet i begge felt, fordi symbolsk makt bare kan utøves over noen som anerkjenner makten som legitim, og så lenge som staten føler at sakkyndigheten bidrar til å nå dens kunstpolitiske mål.

Det kunstpolitiske system som bygges opp, med en formidlende instans mellom de to feltene, betegnes som regime. Siden regimer bygger på en bestemt type sakkyndighet eller kunnskap, blir det kalt kunstpolitisk kunnskapsregime, og gis navn etter den hegemoniske kunnskap eller sakkyndighet som det legitimerer sin makt gjennom. Det begrepet er inspirert av Rune Slagstads fremstilling av norsk politisk historie etter 1814 i boken ”De nasjonale strateger” (Slagstad 2001). Det kunstpolitiske kunnskapsregime er relativt stabilt, men påvirkes av større endringer både i kunstfeltet og det politiske felt. Det må imidlertid alltid være tilpasset de behov staten har for å utøve en effektiv kunstpolitikk.

Fremstillingen av kunstpolitikkens historie blir derfor også en historie om endringer i det kunstpolitiske kunnskapsregime. Hittil i fremstillingen har det opptrådt to ulike regimer: Akademiregime og embetsmannsregime. Akademiregimet er preget av en selvrekrutterende elite av kunstnere; embetsmannsregimet, som navnet sier, av embetsmenn. Akademiregimet har hatt to typer dominante aktører: Den såkalte ”Tegneskolen” fra 1818 til 1869, og Bildende Kunstneres Styre fra 1884 og frem til 1940. Mellom dem ligger et embetsmannsregime (Solhjell 2004 og 2005a).

I denne tredje del av fremstillingen skal vi møte BKS-regimet igjen. Det blir brått avløst av et førerregime under den tyske okkupasjonen 1940-45, men overtar straks etter frigjøringen. På midten av 1970-tallet må det imidlertid vike plassen for et annet regime dominert av kunstnere, et fagforeningsregime. Det bryter helt med akademiregimenes elitekarakter, og er tilpasset de nye kulturpolitiske strømninger på 1970-tallet, som vektlegger demokrati og desentralisering.

Selv om BKS fortsatt skal utøve symbolsk makt på vegne av staten, er det fratatt sitt viktigste maktgrunnlag: Det har ikke lenger noen avgjørende innflytelse over hvem som skal rekrutteres inn i den instans som skal representere kunstfeltet overfor staten, dvs. i det kunstpolitiske kunnskapsregimes sentrale organer.

1. 1940-45: Et førerregime og dets opposisjon

I de fleste fremstillinger med tilbakeblikk på norsk kulturpolitikk er det som perioden 1940-1945 ikke eksisterer, som om det ikke var noen kulturpolitikk da (Solhjell 2005c). Det er som man vil fornekte eksistensen av en kulturpolitikk man selv ikke liker. Selvfølgelig var det en statlig kulturpolitikk, og en kunstpolitikk, under okkupasjonen. Den var endog meget tydelig, disponerte større ressurser enn mellomkrigstidens, og hadde klare politiske formål (Dahl 2005). Kulturpolitikken ble sterkt instrumentell, fordi den skulle tjene makthavernes ideologi og kultursyn – nasjonalsosialismen. Dens kunstpolitikk fikk noen få aktive tilhengere, noen flere medløpere, og, etter som årene gikk, et økende antall motstandere. Samtidig vokste det også frem en motstandens kulturpolitikk, med en motstandens kunstpolitikk. Vi fikk to konkurrerende kunstpolitikker, begge mer politisert enn noen gang i norsk historie.

To kunstverk kan stå som symboler for okkupasjonstiden. Ved begynnelsen står Reidar Aulies maleri "9. april 1940". En lastebil med en kiste under det norske flagg på planet kjører i gråvær gjennom en glissen granskog i tidlig vårløsning. Med dette maleriet legger Aulie det norske og det nasjonale dødt som symbol for okkupantene og deres medløpere, og gir det til deres motstandere.[2]

Ved frigjøringen står Nils Aas' skulptur av Kong Haakon den 7. Kongen, innbegrepet av den nasjonale motstand mot naziregimet, gjør noe usedvanlig for en konge. Han tar av seg lua for sitt folk og sitt land. De hilser ikke ham – han hilser folket og landet, med den respekt bare en respektert konge kan vise.

Mellom disse symbolene ligger krigstidens kunstliv. Etterpå kommer oppgjøret.

Norges Kunstnerråd[3]

En av de første kunstpolitiske reaksjonene på okkupasjonen 9. april 1940 og den forventede politiske nyordning var etableringen av Norges Kunstnerråd, en felles interesseorganisasjon for norske kunstnerorganisasjoner. Allerede 10. april hadde formannen i Kunstnerforeningen i Oslo, Fredrik Parelius, tatt initiativ til å etablere en krisenemnd for landets kunstnere. Etter et møte med formennene i en rekke kunstnerorganisasjoner ble en komité ble konstituert 6. mai, Kunstnernes Krise Komité, eller K3. Den skulle hjelpe kunstnere i akutt materiell nød. De tyske myndighetene innkalte komitéen til flere møter, men K3 avslo alle tilbud om støtte for

[2] Aulie malte bildet i 1943. Det ble stilt ut i 1945, og straks kjøpt av Nasjonalgalleriet (Brun:95).
[3] Fremstillingen om Norges Kunstnerråd bygger på Bastiansen (2000).

å unngå å komme under tysk innflytelse. Komitéen ønsket å forholde seg til det norske Administrasjonsrådet, ikke de tyske myndigheter.

De tyske makthavere hadde tidlig planer om en nyorganisering av norsk kunstliv, kanskje allerede før de ankom. Det viser referatet fra et møte K3 deltok på 8. juli, der også Wilhelm Rasmussen, den nazivennlige billedhogger, NS-medlem og professor ved kunstakademiet, var til stede. Der orienterte en tysk representant om det tyske kulturkammer. De tilstedeværende norske kunstnere oppfattet trolig orienteringen dit hen at noe tilsvarende også skulle etableres i Norge. Det ville gi et instrument til å nazifisere norsk kulturliv, slik det hadde skjedd i Tyskland.
Kort etter møtet tok Alex Brinchmann og Sigurd Hoel i Forfatterforeningen et initiativ for å hindre etablering av et kulturkammer. Seksten kunstnerorganisasjoner møttes 14. september 1940 og dannet Norges Kunstnerråd for å ivareta sine felles interesser i forhold til de nye makthavere. I formålsparagrafen het det:

> Rådets oppgave er å vareta kunstnernes felles interesser i forhold till styresmaktene. Medlemmene skal, med sine gruppers fullmakt, utøve felles representasjon og fremme samarbeid mellom organisasjonene på de områder hvor dette er naturlig og heldig, men uten at dette på noen måte berører de representerte organisasjoners integritet og selvstyre. (Bastiansen:11)

Blant rådets seksten stiftere var fem billedkunstnerorganisasjoner.[4] Rådets øverste organ skulle være et råd på 7 personer, der seks skulle velges på et årlig formanns-møte, og det syvende oppnevnes av Kirke- og undervisningsdepartementet (KUD). Rådet ble imidlertid ikke konstituert før 23. oktober, og da uten den statlige representant som ennå ikke var oppnevnt. Det hadde allikevel flere møter før konstitueringen. Forfatterforeningens formann Georg Brochmann ble formann, og Ulrik Hendriksen, formann i BKS, ble nestformann.

Bastiansen viser til et forslag i rådets arkiv, datert 27. august 1940, om å danne et ”selvstendig norsk kulturdepartement”, ”(…) en av de viktigste oppgavene for Norges Kunstnerråd”. Departementet skulle omfatte utdanning, forskning og kultur – altså uten kirkesaker, fordi ”en sammenblanding av kulturinteresser og kirkelige interesser under samme departement har støtt på vanskeligheter som til dels har hemmet en utnyttelse av en offentlig innsats på kulturområdene” (:12).

[4] Bildende Kunstneres Styre (BKS) (Til stede var Ulrik Hendriksen (formann), Stinius Fredriksen, Finn Nielssen, Nic. Schiøll og Wilhelm Wangensten, og fra BKS' fondskomité Simon Thorbjørnsen), Bildende Kunstneres Landsforening (Til stede var Sigurd Eriksen (formann), Trygve Thorbjørnsen og Arnold Thornam), Norske Grafikeres Forening (Til stede var Hans Holm (formann), Kristofer Eriksen, Chr. Christensen), Tegnerforbundet (Til stede Fredrik Matheson (formann), Ridley Borchgrevink og Arne Johnsen) og Unge Kunstneres Samfund (UKS) (Til stede var Finn Faaborg (formann), Arne E. Holm, Håkon Stenstadvold og Bjarne Engebret). Malere og billedhuggere hadde på det tidspunkt ingen selvstendig medlemsorganisasjon, men var representert gjennom BKS.

> En vesentlig betydning mener man å tillegge et vordende kulturdepartement rent offisielt, en kan si propagandamessig, idet selve den kjensgjerning at kulturlivet er representert ved en selvstendig statsråd innenfor regjeringen vil bety en hevning av den almindelige manns respekt for kulturens økonomiske krav og ikke mindre en styrkelse av den norske kulturs posisjon overfor utlandet.

Dette forslaget var tenkt fremmet overfor Administrasjonsrådet, før NS overtok regjeringskontorene etter 25. september. Tankene om et eget kulturdepartement var blitt fremmet tidligere, bl.a. i Forfatterforeningen. 25. september 1940 ble et slikt departement opprettet, i NS-regi.

Det viktigste organisasjonsspørsmålet NK tok opp var den tvungne oppløsningen av BKS i en forordning av 31. januar 1941 (se nedenfor). Det protesterte NK og andre kunstnerorganisasjoner mot, først i forsiktige og formelle former, deretter kraftigere, men uten resultat. NS-statsråd Statsråd Gulbrand Lunde i KUD må ha antatt at Norges Kunstnerråd koordinerte protestene. Sammen med en rekke andre landsomfattende organisasjoner, deriblant LO, protesterte NK også mot opprettelsen av Nasjonal Samlings Personalkontor Offentlig Tjeneste (NSPOT) i februar 1941. NSPOT innebar at det ved ansettelse og forfremmelser i stat og kommune skulle legges avgjørende vekt på NS-medlemskap. Protesten mot NSPOT innevarslet den brede sivile motstand mot NS-regimet som resten av okkupasjonstiden i økende grad var preget av. 18. juni 1941 ble NK oppløst av myndighetene, dets siste møte var avholdt 6. juni. Det gjenetablerte seg 14. mai 1945.

Nyordningen av kunstlivet etter korporativt mønster[5]

Nazismens og fascismens prinsipp for samfunnslivets organisering var det korporative, uten demokratiske institusjoner. Ledelsen av samfunnets institusjoner lå i hendene på førere, som bare hadde ansvar oppad, til neste fører, helt til diktatoren selv, Føreren.

Den korporative organisering av samfunnet fører alle aktører i en bransje eller sektor av samfunnet inn under den samme organisatoriske paraply, med felles ledelse under statlig kontroll. Slik søkes interne motsetninger eliminert, som motsetningen mellom arbeidsgiver og arbeidstaker, eller mellom kunstner og stat. Ulike bransjer går sammen under en felles paraply, og slik blir hele samfunnet underkastet et politisert fagstyre ovenfra. Det var i et slikt mønster at norsk kunstliv ble forsøkt organisert.

[5] Den generelle fremstillingen følger Eriksen (1990) og Bastiansen (2000).

Det øverste politiske organ i kulturspørsmål ble et nytt departement - Kultur- og folkeopplysningsdepartementet (KoF). Underlagt dette kom det to nye kunstpolitiske instanser: Det midlertidige konsultative råd for departementet i kunstneriske spørsmål, som ble avløst av Kulturrådet, og Kulturtinget.

Kultur- og folkeopplysningsdepartement

I okkupasjonstidens første måneder eksisterte fortsatte Kirke- og undervisnings-departementet, under det såkalte Administrasjonsrådet. Etter 25. september ble det imidlertid etablert et Kultur- og folkeopplysningsdepartement, ledet av Gulbrand Lunde fra Nasjonal Samling. Først da kan man si at kulturpolitikken ble direkte styrt av NS. Den dagen avsatte Hitlers representant i Norge, Reichskommisar Josef Terboven, både kongehus, regjering og Storting og det sivile norske Administrasjons-rådet. Alle politiske partier ble forbudt, bare Nasjonal Samling (NS) var heretter lovlig. "Veien til frihet og selvstendighet går bare en vei, og denne fører over Nasjonal Samling" sa Terboven (Bastiansen:13). Nyordningen var begynt, men det var også motstanden.

I stor grad ble kultursaker behandlet som propaganda, og kulturområder som hadde stor propagandaverdi, som musikk og orkestre, teater, film og til dels også museer, fikk solide bevilgninger. Billedkunstområdet kom budsjettmessig dårlig ut av okkupasjonstidens statsbudsjetter, dels fordi noen av dets institusjoner helt eller delvis ble nedlagt, men trolig også fordi det ble betraktet som mindre verdifullt propagandamessig.

Det midlertidige konsultative råd[6]

Et midlertidig konsultativt råd ble opprettet av Kultur- og folkesopplysnings-departementet i oktober 1940, for å fungere som departementets rådgivende organ i kunstneriske spørsmål. Det skulle "gi forslag til en nyorganisering av kunstlivet og trekke opp retningslinjer for kunstnernes oppgaver og for deres fremtidige økonomiske og sosiale forhold". Dets mandat omfattet maleri og skulptur, arkitektur, litteratur, musikk, opera, teater, film og presse, og det hadde representanter for alle disse 9 kunst- og kulturformene, i alt 30 kunstnere, teatersjefer, filmdirektører og pressefolk. På billedkunstområdet hadde rådet følgende syv medlemmer:

Billedhuggere: Wilhelm Rasmussen (formann) og Nic. Schiøll (som meldte seg ut 21.1.41). Malere: Søren Onsager (formann), Thorleif Lerdal, Rudolf Thygesen, Tore Hamsun og Olaf Willums.

[6] Kilder: Bastiansen 2000 og møteprotokoll i mappe i RA (Riksarkivet), Landssvikarkivet.

De to fremste figurene var Rasmussen og Onsager. Rasmussen hadde hatt store offentlige oppdrag og var professor på kunstakademiet. Han var ingen utpreget nazistisk kunstideolog, og anvendte trolig ikke politiske kriterier i sin vurdering av kunst og kunstnere. Onsager kan sies å være en taper i forhold til den retning som gjennom BKS-regimet dominerte norsk malerkunst. Han tapte i konkurransen om det ledige professorat i malerkunst ved kunstakademiet i 1925 (Markussen 1993), og sto på siden av den mer konstruktive retning som hadde brutt frem som den hegemoniske. Onsager brukte sin fremtredende posisjon i førerregimet til å støtte yngre kunstnere hvis kunstneriske uttrykk hadde stått svakt i BKS-regimet. Det samme behov hadde nok ikke Rasmussen, fordi den mer klassiserende tradisjon i billedhuggerkunsten som han selv representerte og BKS-regimet støttet, ikke brøt så mye med den stil som naziregimet favoriserte.[7]

Arkitekt Wilhelm Essendrop var rådets formann. Han hadde med seg Wilhelm Rasmussen og forfatteren Kristen Gundelach i rådets arbeidsutvalg. Hver av de 9 gruppene hadde også en formann. En instruks for gruppene demonstrerer det førerprinsipp som gjennomsyret hele den korporative organiseringen: ”Formennene (…) er eneansvarlig for behandlingen av de enkelte saker, idet de øvrige gruppemedlemmene bare har rådgivende myndighet overfor formannen” (Bastiansen:9). Og det var jo prinsippet hele veien oppover i systemet. Det innebar at den kunstneriske myndighet falt sammen med den politiske, med departementet og dets sjef som øverste instans både i administrative, politiske og kunstneriske spørsmål.

Det midlertidige rådets seksjon for billedkunst arbeidet særlig med tre kunstpolitiske saker: oppløsning av BKS, stipendieordningen, og nyorganisering av kunstlivet.

Oppløsningen av Bildende Kunstners Styre

Representanter for BKS hadde møte med minister Lunde 4. oktober 1940. Han hadde ønsket en utredning av BKS’ ”stilling i norsk kunstliv, dets funksjon overfor stats- og kommunemyndigheter og hvilke mandater Styret er tildelt av alle landets bildende kunstnere med kunstnerisk stemmerett” (Bastiansen:14). BKS orienterte 19. oktober om sin virksomhet. Det var vanskelig for BKS å hevde at det var styre for en medlemsorganisasjon. Stilt overfor et førerregime ble dets nære forbindelse med departementet nå en svakhet.

Bildende Kunstneres Styre ble oppløst 31. januar 1941 etter initiativ fra Det midlertidige konsultative råd, som selv overtok dets funksjoner som kunstnerisk sakkyndig rådgiver og stipendiekomité for departementet. Dette utløste kraftig

[7] Det var ikke representert noe ”entartet” skulptur på utstillingen Kunst og Ukunst i Nasjonalgalleriet i 1942, se nedenfor.

protester, ikke bare fra Norges Kunstnerråd, men også fra andre av billedkunstnernes organisasjoner.

Tegnerforbundet tok i brev 12. februar til departementet, "enstemmig og bestemt avstand fra oppløsningen".[8] "Så inntrengende som mulig vil vi derfor henstille til Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet å ta spørsmålet opp til fornyet overveielse i samråd med Norges Kunstnerråd". Det fikk svar:

> Ved nyordningen vil BKS bli overflødig som sakkyndig organ for departementet. Det er derfor oppløst uten at det derfor ligger noen kritikk mot BKS' virksomhet hittil. Departementet gjør videre merksam på at de forskjellige kunstgrener fremdeles har sine fagorganisasjoner, og departementet er interessert i et samarbeid mellom disse og det konsultative råd. En ser derfor gjerne at Tegnerforbundet blir representert i Rådet, fortrinnsvis av styret, som måtte være villig til å ta imot oppnevning.

Tegnerforbundet ba 4. mars "det ærede departement tilgi at vi ikke kan oppnevne noen representant til det midlertidige konsultative råd".

Et styremøte i UKS behandlet 4.2.41 vedtaket om oppløsning av BKS[9]. Det fattet følgende vedtak: "Møtet fant at saken ikke ga grunn til noen forføyning fra styrets side". På møtet deltok foruten styret også dets jury og fondskomité, og Rådet for Kunst for Varer. En uke senere ble det ble holdt generalforsamling, med 36 medlemmer til stede. Det vedtok mot tre stemmer et brev til Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Det ble innrømmet rett til å oppløse BKS, men UKS påpekte at kunstnere da er "utelukket fra å ha innflytelse på den norske kunsts stilling i staten". UKS ser ut til å ha arbeidet ordinært under hele okkupasjonen.

På et styremøte 13.11.41 vedtok UKS ny juryordning for opptak av medlemmer:

a) juryen bedømmer arbeider som til vanlig utstilling
b) dersom refusjon, kan styret ikke omgjøre vedtaket
c) dersom opptak, kan styret nekte opptak, dersom søkerne
    - har opptrådt ukollegialt
    - har skadet kunstnerstanden
    - har opptrådt fiendtlig overfor UKS

I pkt. c) skaffet styret seg ryggdekning for å nekte opptak av kunstnere som ikke fulgte kulturfrontens linje.

Til støtte for sin avgjørelse om oppløsning av BKS påpekte departementet at BKS i sin tid var opprettet ved et departementalt vedtak. Det ble bestridt av Norges

[8] Kilde: Protokoll i Tegnerforbundets arkiv.
[9] Kilde: Nasjonalbiblioteket, privatarkiv, UKS, protokoll.

Kunstnerråd, som mente at BKS var grunnlagt i 1882 som en selvstendig kunstnerorganisasjon.[10] Norges Kunstnerråd bestred først og fremst oppløsningen av BKS som kunstnerorganisasjon, ikke at dets funksjon som kunstråd for departementet ble overført til et annet organ (Bastiansen:16).

Norske Grafikere protesterte også mot oppløsningen av BKS, under protester fra et par NS-vennlige kunstnere i styret.

Av billedkunstnernes organisasjoner var det bare BKS som ble oppløst, ikke Tegnerforbundet, UKS, Norske Grafikere eller andre. I motsetning til BKS var de reelle, selvstendige medlemsorganisasjoner. Oppløsningen av BKS kaster lys over det sterke avhengighetsforhold som historisk sett eksisterte mellom BKS og staten, med BKS som en instans hvis virksomhet helt fra sin opprinnelse var rammet inn av statlige bestemmelser. Sett fra det nye regimets side, måtte det overføre alle BKS' kunstpolitisk bestemte oppgaver til seg, om det ville skaffe seg den kunstpolitisk myndighet som BKS hadde.

I februar 1941 bestemte Innenriksdepartementet at det skulle opprettes et register over alle foreninger. De måtte oppgi foreningens navn, formål, sete, styremedlemmer og varamedlemmer, adresser, medlemstall o.l. Slik søkte NS-regimet kontroll over det frivillige organisasjonslivet, der det ønsket å sette inn sine egne kommissariske ledere.

Tegnerforbundets eget styre oppløste foreningen 26. juni 1941, etter at en generalforsamling om våren hadde gitt fullmakt til det. En av virkningene var at styret slapp å innberette navnet på medlemmene til myndighetene. Etter frigjøringen var styret i tvil om dette hadde vært et riktig vedtak.[11]

Norske Grafikere holdt en viss virksomhet de første krigsårene, med svært lite aktivitet det siste året. De NS-vennlige medlemmene av styret gikk ut etter et par år. Medlemstallet sank kraftig, men fire-fem NS-kunstnere opprettholdt sitt medlemskap.[12]

Oppgaven som statens kunstråd var blitt overført til et kunstnerisk uselvstendig organ med medlemmer utpekt av et førerledet departement på politiske kriterier, og med en leder med førerrettigheter. Samtidig ble billedkunstnerne fratatt sitt nasjonalt representative fellesorgan. Akademiregimet var avløst av et førerregime, der politisk lojalitet sto foran kunstnerisk sakkyndighet.

Forordningen om kunstnerstipend

Samme dag som BKS ble tvangsoppløst ble det også utferdiget en forordning om kunstnerstipend. Ifølge denne kunne ingen stipendier tildeles kunstnere uten etter

[10] Her tok Norges Kunstnerråd feil, jfr. fremstillingen av opprettelsen av BKS i Solhjell 2005a.
[11] Kilde: Tegnerforbundets arkiv, styreprotokoll, i Tegnerforbundet.
[12] Kilde: Protokoller i Norske Grafikere.

godkjenning av Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet. Det samme gjaldt bidrag til fremme av kulturelle eller kunstneriske formål. Alle stipendiekomitéer og legat- eller fondsstyrer måtte forelegge begrunnede forslag til tildelinger for departementet. Det kunne påby en annen fordeling dersom det fant at forslaget ikke var i samsvar med legatets eller fondets formål, eller "det ikke foreligger saklig vurdering til grunn for forslaget." (Bastiansen:14).

Prinsipielt var dette ikke et så stort avvik fra tidligere praksis, fordi Kirke- og undervisningsdepartementet også tidligere formelt skulle godkjenne innstillinger fra BKS eller andre tilsvarende organer om tildeling av alle statlig finansierte stipendier og fra private legater forvaltet av departementet. Men det var tidligere aldri krevd at innstillingene skulle begrunnes. Da måtte jo begrunnelsene også kunne overprøves, og resultatet måtte bli sterkere politisk kontroll med de innstillende organer. Derved ble det også oppfattet som en politisk handling å søke stipendier under slike betingelser, som et svik mot den kulturlivets motstandsfront som forordningen bidro til dannelsen av. Det ble særlig tydelig på billedkunstfeltet, fordi den innstillende myndighet jo samme dag var overført til Det midlertidige konsultative råd. Søkermassen sank kraftig, og fra 1942 er det vesentlig NS- eller NS-vennlige kunstnere som står som mottakere. Bare i 1941 var det aktuelt med omgjøringer av innstillingen for billedkunstnere – for da var søkermassen ennå ikke påvirket av noen boikott, og BKS hadde vært innstillende myndighet, iallfall for en del av stipendiene. Da ble Olav Strømme og Gert Jynge nektet stipend (Eriksen:10).

Året etter fikk forordningen et tillegg: Dersom et tildelingsorgan ikke benyttet seg av de tilgjengelige midler, kunne departementet selv foreta tildelingen. Dette skulle ramme den motstand mot makthaverne som ga seg utslag i at det ikke ble utdelt stipendier fra bestemte legater eller fond. (Eriksen).

Nazifiseringen av stipendietildelingen førte til at Hjemmefronten, kanskje i samarbeid med eksilregjeringen i London, utstedte en parole til norske kunstnere om ikke å søke stipendier kontrollert av nazistene. Parolen ble trolig ikke utstedt før senhøsten 1943.

Stipendielistene fra okkupasjonstiden viser imidlertid at de aller fleste billedkunstnere lot være å søke stipend etter 1941, og at de som fikk stipendier, stort sett var kunstnere med tilknytning til eller sympati for NS, selv om det var noen unntak.[13] Fra flere av de private legatene ble det ikke tildelt stipendier etter 1940 eller 1941, til tross for forordningen.

[13] Kilde: BKS-arkiv, og RA, Kulturdepartementet 1941-45.

Det å ikke søke disse stipendiene ble en del av motstanden, og det å søke og å få dem ble av Hjemmefrontens kulturgruppe ansett som parolebrudd som ble straffet under kunstnernes æresrettsoppgjør etter frigjøringen.[14]

Nyorganisering av kunstlivet

Høsten 1941 fikk Det midlertidige konsultative rådet i oppgave fra minister Lunde å lage en utredning om nyordning av kulturlivet. Det munnet ut i et forslag om etablering av "Norsk Rikskulturkammer". Det organet ble aldri etablert, men forslaget om det gir en forståelse av hvilken ramme et kunstpolitisk førerregime var tenkt å fungere innenfor.

Kulturen ble sett på som et kollektivt og fellesnasjonalt eie, ikke noe som tilhørte enkeltpersoner, som kunstnere og andre kulturpersonligheter. Fellesskapet, det vil si staten, hadde i følge utredningen rett til "en viss utvelgelse og påvisning av mistak og til å bremse opp for det overmål av importerte kulturgods som hittil har stillet vårt eget kulturliv i skyggen" (sitat i Eriksen:16). Staten pålegger seg en plikt til "fremme av åndslivet, ved å tre inn i et bestemt avhengighetsforhold til dette med legalt organiserte, selvstyrende yrkeslag som bindeledd og med kontinuerlig økonomisk støtte". Det organisatoriske prinsipp var det korporative, med nærings- og kulturliv organisert i laug – "selvstyrende yrkeslag". Disse skulle samles under "Norsk Rikskulturkammer", mens næringslivets organisasjoner kanskje skulle samles under et næringskammer. Slik skulle folkefellesskapet organiseres uavhengig av NS, som imidlertid skulle overvåke kulturlivets utvikling ved at ethvert tillitsverv skulle besettes med "et verdig medlem av partiet" (sitert i Eriksen:17).

Rikskulturkammeret skulle settes sammen av representanter for alle kulturlivets yrkesorganisasjoner, og med statsråden i departementet som øverste leder eller president. Et av kammerets oppgaver var å godkjenne alle kulturlivets yrkesorganisasjoner og deres vedtekter. Ved siden av kammeret skulle det også oppnevnes et æresråd som høyeste rådgivende instans i kunstneriske spørsmål av prinsipiell art. Den hittil rådende organisasjonsfrihet skulle utvides til organisasjons-plikt, med organisasjoner som staten til gjengjeld hadde plikt til å støtte. Konse-kvensen måtte da bli at "de således benefisierte individer anerkjenner sin etiske forpliktelse til samarbeid med staten" i åndslivets tjeneste (Eriksen:19). Slik ble obligatorisk medlemskap i en statlig anerkjent kulturorganisasjon utenfor det eneste lovlig partiet forsøkt gjort til en parallell med medlemskap i partiet selv – kulturpolitisk og etisk forpliktende overfor den nasjonalsosialistiske ideologi. Resultatet måtte bli en ensretting av kulturlivet, noe som selvsagt også var målet.

[14] Se kapittel 2.

Kulturrådet

I september 1942 ble Det midlertidige konsultative råd erstattet av Kulturrådet. Som formann fikk det ministeren for Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Medlemmene ble oppnevnt av det samme departement, fra de samme ni områdene som også hadde vært representert i det midlertidige rådet. Malerkunsten og billedhoggerkunsten var representert ved henholdsvis Søren Onsager (i kraft av sin stilling som direktør ved Nasjonalgalleriet og professor ved Statens Kunstakademi) og Wilhelm Rasmussen (i kraft av sin stilling som direktør ved Statens Kunstakademi).

Rådets oppgave skulle være å avgi uttalelser til departementet om tildelinger av stipend, utdeling av kulturpriser, andre saker som departementet forela det, og saker som rådet selv tok opp for å fremme kulturlivet. Rådet skulle bare sammenkalles ”når formannen bestemmer det” (:21), og det kunne derfor heller ikke behandle saker som ikke departementet ønsket. Rådet skulle imidlertid ikke arbeide kollektivt. Dets uttalelser skulle gis av representanten for det kulturområde saken vedkom, uten noe møte i rådet. Rådsmedlemmene var fastlønnede konsulenter for departementet.

Etter Eriksens oppfatning hadde Kulturrådet liten politisk innflytelse, og medlemmene forsøkte forgjeves å få utvidet dets mandat. Det var allikevel det organ som forvaltet flest kunstpolitiske ressurser på billedkunstfeltet. Det var trolig også påtenkt et ”Norsk Forbund for Bildende Kunst”. Det var imidlertid problemer med å få etablert fylkesledd av dette forbundet ”grunnet mangelen på administrative krefter som var villig til å samarbeide” (sitert i Eriksen:35, fotnote 126).. Den manglende villighet var en av motstandens mange passive former.

Kulturtinget

Samtidig som Kulturrådet ble etablert, ble det også etablert et Kulturting, som konstituerte seg i møte 25. september 1942. Mens Kulturrådet var en forsamling av fagfolk, skulle Kulturtinget være en bredere sammensatt forsamling av representanter for kulturlivets yrkesgrupper.

Det hadde 11 faste representanter samt representanter for fire faggrupper. Blant de faste representantene var lederne for alle de statlige kultur-, universitets- og høyskoleinstitusjoner. Også her finner vi Onsager og Rasmussen. De fire faggruppene var vitenskap og forskning (9 medlemmer), presse og kringkasting (6 medlemmer), litteratur (4 medlemmer) og kunst og kunsthåndverk (16 medlemmer). Den siste gruppen besto av omtrent de samme kunstnergruppene som var representert i Kulturrådet. Blant de 16 var også maleren Roar Matheson-Bye, grafikeren Olaf Willums, tegneren Harald Damsleth, og billedveveren Ragnhild Prestgard.

Så sent som i juli 1944 behandlet Kulturtinget et forslag om sin egen organisasjon, arbeidsorden og yrkesmessige sammensetning. Bl.a. skulle kultursektoren deles inn i 11 hovedforbund, blant dem "Norges Billedhogger- og Malerforbund" (Eriksen:32), og obligatorisk medlemskap var et mål. På alle nivåer skulle lederne, også kalt "underførere", oppnevnes av Føreren, Quisling selv. Kulturtinget skulle ha 70 medlemmer.

Kulturtinget rakk bare å ha to møter foruten det konstituerende i september 1942, i 1943 og det i juli 1944, med færre og færre deltakere. Tinget hadde ikke hjemmel verken i lov eller forordning, og dets møter hadde i følge Eriksen mer karakter av uformelle sammenkomster. Hans konklusjon var at det var et "temmelig verdiløst organ" (:36).

Maleriloven

Allerede i 1938 hadde BKS henvendt seg til Kirke- og undervisningsdepartementet for å få stoppet innførselen av mindreverdig kunst. Formålet var "å få sunnhet i kunstomsetningen, til beste for kunstnerne og kunsthandlerne", het det i henvendelsen (Eriksen:42). UKS og BKS ba i brev datert 9.10.39 Justis- og politidepartementet om å innføre lov om avgift på auksjoner, for å beskytte kunstnernes "rimelige interesser". Inntektene bør legges til et fond disponert av BKS. Det bes også om "effektive forholdsregler mot at mindreverdig utenlandsk kunst oversvømmer markedet".[15] Disse henvendelser reflekterer utbredte holdninger i akademiregimet både før og etter 1945.

Onsager nedla mye arbeid i å få vedtatt en malerilov, og han hadde noen av de samme hensikter med den som henvendelsen fra BKS hadde hatt. En slik lov ble vedtatt 22. oktober 1942. Den hadde to formål: en godkjenningsordning for alle som ervervsmessig omsatte og/eller utstilte kunstverk, og en omsetningsavgift for malerier. Loven gjaldt ikke billedhuggerarbeider, bare malerier, tegninger og grafisk kunst. Onsagers hensikt med loven var å beskytte publikum mot verker uten kunstnerisk verdi, å komme masseproduksjonen til livs, få stanset kunstsalget i alle de små butikkene, men også å "motvirke den entartede kunsten" (Eriksen:41).

Onsager innså at den nye kunstpolitikken hittil ikke hadde gitt store resultater, og så loven som noe som kunne rette på det. 15. oktober 1942 skrev han i brev til departementet:

> Dessverre må det sies at det nye styre hittil bare har revet ned for kunstnerne uten å bygge noe nytt og bedre op – Kunstnernes Hus, Kunstakademiet,

[15] Kilde: Riksarkivet, privatarkiv G 0001 Protokoll.

> Bildende Kunstneres Styre[16] er for eksempel eliminert så vi kunde godt trenge nu å gjøre noe positivt til gavn og værn for kunstnerne hvis sympati vi i lengden ikke kan unnvære. (Eriksen:46)

Maleriloven hadde bare tre paragrafer:

> § 1 Den som vil drive ervervsmessig omsetning av malerier, tegninger eller grafisk kunst, eller stille ut slike verk offentlig i salgsøyemed, må ha løyve fra Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Bestemmelsen gjelder ikke salg eller utstilling av egne verk på eget arbeidssted eller i egen bolig.
> § 2 Privat auksjonsforretning skal for hvert maleri som blir oppropt ved auksjon betale en avgift på kr. 10,- til et fond til fordel for bildende kunstnere eller deres etterlatte.
> § 3 Kultur- og folkeopplysningsdepartementet gir nærmere bestemmelser om gjennomføringen av denne lov.

De nærmere bestemmelser krevde at alle arrangører av salgsutstillinger og alle som stilte ut på slike utstillinger, måtte søke om løyve for den enkelte utstilling.[17] For kunstforeninger ble det imidlertid bestemt at om de en gang hadde fått slik løyve, hadde de fått en generell rett til å holde salgsutstillinger, og det gjaldt også kunstnerne som stilte ut der. Onsager forsøkte å få slik godkjenning knyttet til et krav om at utstillingene skulle vise at arrangøren sympatiserte med nyordningsarbeidet, men departementet henla hans henvendelse.

Eriksen mener at kunstlivet i liten grad følte seg truet av de nye bestemmelsene. Som eksempel nevner han en felles utstilling med Julie de Holmberg og Christian Krohn i Oslo Kunstforening i mars 1943[18]. Deres arbeider var betraktet som entartet, og Pressedirektoratet forbød foreningen å omtale utstillingen, noe den ikke brød seg om. Foreningen drev sin virksomhet alle krigsårene. Et krav om å sende inn meldinger om avholdte utstillinger og eventuelle trykte kataloger ved hver sesongs slutt synes heller ikke å ha vært fulgt (Eriksen:41). For øvrig var yrkesmaleres utstillinger ulovlige med mindre

- løyve er innhentet, eller
- utstillingen foregår i godkjent kunstforening, eller
- hos godkjent kunsthandler, eller
- foregår i egen bolig eller atelier

[16] Onsager sikter her til at Kunstnernes Hus ble overtatt av okkupantene, slik at også akademiet mistet sine lokaler, og oppløsningen av BKS.
[17] Kilde: RA, Kultur- og folkeopplysningsdepartementet 1941-1945, Boks 18, Dokument Nr. 18, jnr. 901/43).
[18] Hjemmefrontens parole mot separatutstillinger ble utsendt først høsten 1943, se nedenfor. Oslo Kunstforening holdt bare kollektivutstillinger etter desember 1943 (Haverkamp:99).

Yrkesmalere skulle før utstillingen framstille seg for politiet på vedkommende sted og framvise løyvet (Eriksen:39).

Eriksen mener at de fleste utstillinger etter lovens innføring ble holdt på lovlig måte, at avslagene var få, og at saksbehandlingen var formell og korrekt. Myndighetene hadde full kontroll med kunstlivet, men utøvet den på en lite rigid måte. Ifølge myndighetene ble loven fulgt på en lojal måte nesten uten unntagelse både av kunstforeninger og kunsthandlere (Eriksen:49). Allikevel foregikk det en stor uregistrert og ulovlig omsetning av kommersiell art, med kunstverk av underlødig kunst, utenfor de regulære formidlingskanalene (slik det alltid har vært). Det ser altså ut til at det ikke var den "entartete" kunsten som var det største problemet, men den kommersielle. Loven var, mener Eriksen, "vel så mye et uttrykk for en mer generell intoleranse" overfor dårlige kunstprodukter "som utslag av en nazistisk statsideologi". Allikevel ble det bare i ett tilfelle tatt ut sak mot en kunsthandler (Eriksen:50). Bakgrunnen for det kan kanskje være at maleriloven ikke inneholdt noen straffebestemmelser.

Malerilovens paragraf 1 var provoserende, fordi den hjemlet adgang til å nazifisere utstillingslivet. Det å delta på kunstutstillinger ble av den grunn et annet område Hjemmefronten utsendte parole om, trolig høsten 1943. Parolen var at ingen måtte ha separatutstillinger, stille ut sammen med NS- eller NS-vennlige kunstnere, eller stille ut på steder eller utstillinger kontrollert eller juryert av NS-medlemmer. Brudd på denne parolen ble også trukket inn i æresrettsoppgjøret etter frigjøringen (se kapittel 2).[19] Det viste at de fleste norske kunstnere fulgte også denne parolen. Det var et aktivt utstillingsliv, men da i former som ikke brøt med parolen. Dette ble særlig tydelig etter høsten 1943.

Omsetningsavgift på malerier

I sin begrunnelse for innføring av omsetningsavgiften på 10 kroner viste Onsager i februar 1941 til at det i Oslo ukentlig ble holdt tre auksjoner hver med ca 150 katalognummer. Det vitner om en meget høy kunstomsetning, og er kanskje noe overdrevet.

Loven ble imidlertid ikke satt i kraft før 24. juni 1943. Da ble bestemmelsen i paragraf 2 utvidet, idet også vanlig salg på utstillinger skulle belegges med en avgift på 10 kroner. Ved vanlig salg ble avgiften belastet kjøper, og på auksjon var det forretningen som måtte betale (Eriksen:47). Det er usikkert om utvidelsen ble iverksatt.

Inntektene skulle gå til et fond til beste for kunstnere eller deres etterlatte. Ved frigjøringen hadde fondet en størrelse på nærmere 60 000 kroner, som ble overført til

[19] Hverken "utstillingsparolen" eller "stipendieparolen" finnes i Hjemmefrontmuseets arkiv, der paroler på andre kunstområder er oppbevart. Det er allikevel så mange som viser til dem, at de må anses godt dokumentert.

Statens Kunstfond, som bevilget midler til noen av de samme formål. Malerilovens intensjoner ligger ikke så langt unna de som senere kom til å legge grunnlag for lov om Bildende Kunstneres Hjelpefond (BKH) i 1948, og der det ble lagt en avgift på inntil 3 % på all offentlig omsetning av billedkunst.[20]

Tildeling av kunstnerlønn, kulturpriser og stipendier under okkupasjonen

Kunstnerlønner og kulturpriser

Flere nye norske kunstnere ble tildelt kunstnerlønn og kulturpriser under okkupasjonen. Både billedhuggeren Gunnar Utsond og maleren Halfdan Strøm (tidligere professorer ved Statens Kunstakademi) ble tildelt begge fra 1942. Utsonds lønn var anbefalt 8. mai 1941 av Jens Thiis, og innstilt fra "Det midlertidige konsultative råd" 10. desember 1941. Strøm fikk sin pris etter forslag fra Onsager. Forfatterne Ingeborg Refling Hagen og Arnulf Øverland mistet samtidig sine kunstnerlønner. Olaf Gulbrandsson og Gunnar Utsond fikk kulturrådets kulturpriser på 10 000 kroner hver i 1943, og veversken Ragnhild Prestegard og hennes søster Karen i 1944. Onsager skriver om problemene med å finne kandidater til prisene: "Den annen pris vilde jeg helst skulle tilfalle en kunstner, men på grunn av sabotering vil det antagelig bli vanskelig i denne tid å finne mannen".[21]

Stipendier[22]

De statlige stipendiene får økt beløpene fra 500 til 1000 kroner. For 1941 ble innstillingen til både statlige og ikke-statlige stipendier trolig avgitt av BKS' stipendiekomité.

Det tildeles seks statlige stipendier til billedkunstnere både i 1942 og 1943, og fire i 1944, fordelt på 14 forskjellige kunstnere, hvorav seks var NS-medlemmer (derav tre med stemmerett til BKS), en var medlem av BKS men ikke av NS, og syv sto utenfor både NS og BKS. Etter 1941 er det ingen kjente kunstnere utenfor NS som søker.

Av andre stipendier ble det tildelt i perioden 1942-44: Finnes legat – alle tre år, til i alt 12 kunstnere; Hamsuns legat – alle år, til i alt fire kunstnere; Henrichsens legat

[20] Se i Kap. 3 om Bildende Kunstneres Hjelpefond.
[21] Kilde: Riksarkivet, Kulturdepartementet 1940-45, boks 51.
[22] Kilde: Riksarkivet, Kulturdepartementet 1940-45, boks 51 og 52, og liste i BKS arkiv i NBFO. For å unngå misforståelser har jeg valgt ikke å bringe noen navn her, siden det kan kaste uriktige NS-formodninger over kunstnere uten NS-tilknytning.

– i 1942 og 1944, til i alt to kunstnere; Houens fond for artistiske dekorasjonsmalerer – i 1942 til to kunstnere; Mohrs legat – i 1942 og 1942, til i alt fire kunstnere (to malere, to billedhoggere); Oslo bys stipend – i 1942, 1943, 1944 og 1945 til en kunstner hvert år; Schäffers legat – i alle tre år, til i alt seks kunstnere. Totalt var det 30 kunstnere fikk slike stipend, fordi noen fikk stipend flere ganger. Av disse fikk ti et oppgjør med BKS etter frigjøringen, de fleste fordi de var NS-medlemmer. Over halvparten av de øvrige var unge kunstnere som trolig ble protesjert av Onsager og kretsen rundt ham.

Stipendier under BKS' fondskomite

Statens Kunstfond[23] ble disponert av Bildende Kunstneres Styre, gjennom dets Fondskomité. Fondskomitéen disponerte også en del andre mindre fond og legater. 22. februar 1941 skrev minister Lunde til fondskomitéen:

> BKS fondskomité må ansees for å være oppløst i og med oppløsningen av selve Styret. Departementet vil imidlertid herved anmode komitéen om at den fortsetter sin funksjon inntil videre med den samme sammensetning som før og med herr Winge som kasserer. Dog må fondskomitéens vedtak forelegges for departementet til godkjenning.

Komitéen sa seg raskt villig til å fortsette sin funksjon, på den betingelse at departementets bestemmelse om at vedtakene måtte forelegges departementet måtte lempes på, slik at Sykefondet og Auksjonsfondet kan bli unntatt fra den bestemmelsen. "Og når det ærede departement ber oss fortsette, må vi kunne tro at det har den tillit til oss at vi treffer våre vedtak på saklig og samvittighetsfullt grunnlag." Denne fullmakten fikk antakelig komitéen, så lenge det varte.

Det ble foretatt tildelinger fra Statens Kunstfond hvert år. For 1941 foreslo fondskomitéen tildelt 2200 kroner i arbeidsstipend, to med 350 kroner, de øvrige med 300. Godkjennelse kom 28.5, etter at Det midlertidige råd ikke hadde kommentarer. Det ble også tildelt 2 000 kroner i elevstipend til i alt 24 elever ved akademiet, varierende mellom 50 og 100 kroner. Også disse måtte godkjennes av departementet etter innstilling fra rådet. 12.6. søkte komitéen om godkjennelse av tildeling av ytterligere tre arbeidsstipendier.

2. juli 1941 nektet Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet å godkjenne tildeling av stipend til Gert Jynge, som foreslått av komitéen, men godkjente to andre. Det er Det midlertidige konsultative råd, med Søren Onsager, som ikke kan anbefale Jynge.

[23] Kilde: Riksarkivet, Kulturdepartementet 1940-45, boks 50. Om opprinnelsen til Statens Kunstfond, se Solhjell 2005:209ff.

3. oktober 1941 vedtok allikevel departementet å oppløse fondskomitéen med virkning fra samme dag, og ba om at alt materiale sendes departementet. Komitéens samlede forvaltningskapital var da på ca 220 000 kr. Etter dette tidspunkt var altså alle tildelinger av stipendier i hendene på nazifiserte instanser. Trolig er det også etter dette at det å søke og motta stipendier blir ansett som illjojalt, og boikotten av stipendiene begynner for alvor.

Fra 1942 er det departementet som foreslår hovedfordeling, og ber Kulturrådet om uttalelse. Det har 14 586 kroner til disposisjon, bl.a. fordi 4 217 fra fjorårets bevilgning ikke ble brukt. 17. desember 1942 godkjente Finansdepartementet at innbetalingene fra malerilovens auksjonsavgift ble tillagt kapitalen i Statens Kunstfond. I 1942/43 blir det tildelt stipendier til fire malere, med 500 kroner hver.

I 1944 fikk en kunstner 500 kroner ekstraordinært fordi han var "sykelig og vanskelig stilt". I 1945 fikk ti kunstnerenker 500 kroner hver, og dessuten ble det tildelt ett arbeidsstipend, også på 500 kroner. Dette viser at det fra Statens Kunstfond ble utdelt mindre enn det som var til disposisjon. Ved utgangen av 1944 var fondets kapital steget til 286 435 kroner. Bare 9/10 av renteavkastningen, ca. 8000 kroner ble delt ut, slik at fondet steg pga auksjonsavgiften

Statens Kunstakademi[24]

Våren 1940 var det fire professorer ved Statens Kunstakademi: i maleri Axel Revold (ansatt i 1925), Jean Heiberg (ansatt i 1935) og Georg Jacobsen (ansatt i 1935) og i skulptur Wilhelm Rasmussen (ansatt i 1921). For de tre første løp deres åremålsansettelse ut samme år. Jacobsen flyttet tilbake til Danmark ved krigsutbruddet. Hans stilling hadde vært finansiert ved ekstraordinære midler (Solhjell 2005a). Revolds og Heibergs ansettelse ble av Administrasjonsrådet forlenget til 30. juni 1941. Men deres stillinger ble lyst ledig av det nye Kultur- og Folkeopplysningsdepartementet allerede i november 1940. Det meldte seg syv søkere i tillegg til Revold og Heiberg, som søkte gjenansettelse. Tre av søkerne, Thorleif Lerdal, Søren Onsager og Kristian Oppegård var medlemmer av NS, flere av de andre var sympatisører. En bedømmelseskomité av sakkyndige med Halvdan Strøm som formann innstilte Onsager som professor for aktklassen og Heiberg til klassen for portrett.

Innstillingen ble sendt videre til Det konsultative råds arbeidsutvalg for videre behandling. Der ville Rasmussen reangasjere både Revold og Heiberg, men samtidig opprette en egen aktklasse for Onsager. Arbeidsutvalgets flertall ønsket imidlertid å ansette bare NS-medlemmer eller sympatisører, og innstilte på Onsager, Lerdal og Oppegård. Det konsultative råd ønsket å ansette Onsager, og å prolongere Heibergs

[24] Fremstillingen støtter seg til Eriksen (1990).

ansettelse. Men i mellomtiden var Onsager ansatt som ny direktør ved Nasjonalgalleriet, og Heiberg hadde meddelt at han ikke aksepterte bare å få sin stilling prolongert og derfor trakk seg.

Dermed ble stillingene utlyst på ny våren 1942. Lerdal og Oppegård søkte, det samme gjorde også Bendik Riis, som fortsatt var elev ved akademiet. Men akademiets lokaler i Kunstnernes Hus ble i april 1942 beslaglagt for andre formål, undervisningen i praksis nedlagt, og derfor ble ansettelsene utsatt. Så sent som desember 1944 ble Lerdal ansatt som professor i maleri, men fikk aldri elever.

Professorstillingen i skulptur ble utlyst våren 1941, og hadde bare Rasmussen som søker. Han ble naturligvis ansatt, og mottok sin lønn frem til 1945. Han og Onsager underviste et begrenset antall studenter frem til lokalene ble fratatt dem.

”Fabrikken”[25]

Fra høsten 1941 ble det organisert en illegal undervisning. Dette illegale akademiet fikk sine første lokaler for undervisningen i maleri i Noreng Korsettfabrikk i Pilstredet 15b, med dekknavnet ”fabrikken”. Axel Revold og Jean Heiberg var faste lærere, men også Henrik Sørensen og Per Krohg var innom og korrigerte. Gjennom resten av krigsårene holdt det til forskjellige steder, bl.a. hos Per Krohg i hans hjem i Halvdan Svartes gate 48 og i skipsreder Johannes Sejersted Bødtkers villa i Holmenkollen.

Billedhuggerne Stinius Fredriksen og Per Palle Storm drev en tilsvarende illegal undervisning for billedhuggerelever, som også flyttet fra sted til sted. Det var trolig ingen samordning mellom disse to gruppene.

Eriksen betviler at oppslutningen om det illegale akademi hadde sin bakgrunn i ”kunstnerisk motstandskamp”. Han mener at akademielevenes boikott av undervisningen ved Kunstakademiet ”mer er å tolke som en sympatiaksjon for Revold og Heiberg, og i liten grad som noen politisk aksjon” (:142). ”Fabrikkens” illegalitet, mener han, var mest en utenominstitusjonell virksomhet, ”ledet av folk som var utradert ved nyordningen som hadde funnet sted”. Han peker på at det ikke var ulovlig å gi kunstundervisning i privat regi. Så illegal var derfor kanskje ”Fabrikken” ikke?

Verken Markussen eller Eriksen sier noe om hvordan undervisningen ble finansiert. Ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole (SHKS) fortsatte undervisningen under hele okkupasjonen (Brun:97).

[25] Fremstillingen støtter seg til Markussen (1999).

Nasjonalgalleriet[26]

Jens Thiis, museets direktør siden 1909, skulle egentlig gå av for aldersgrensen i mai 1940, men var allerede høsten 1939 blitt bedt om å fungere ut 1940. Stillingen ble lyst ledig, men trukket tilbake etter påtrykk fra Wilhelm Rasmussen, fordi Thiis hadde sagt seg villig til å stå som direktør til 1. juli 1941. Da hadde kunsthistorikeren Sigurd Willoch allerede rukket å søke. Neste utlysning kom i april 1941. Både Willoch og museets konservator Johan H. Langaard søkte, og måtte gi opplysninger om tidligere og nåværende partiforhold, og eventuell jødisk avstamning. Prosessen endte med at departementet kallet Søren Onsager til stillingen som Nasjonalgalleriets direktør, en posisjon han hadde til frigjøringen.

Også museets råd ble skiftet helt ut. I begynnelsen av 1942 var et nytt råd på plass: malerne Arne Rockseth og Tore Hamsun, for eldre maleri konservator Ole Dørje Haug, for moderne skulptur billedhuggeren professor Wilhelm Rasmussen, for eldre skulptur billedhuggeren Jens Munthe-Svendsen, for grafikk grafikeren Olaf Willums, og som den forretningskyndige G. F. Müller Poulsen. Alle var NS-medlemmer eller –sympatisører.

Rådet ble oppløst 30.5.44, fordi ”besettelse av de ledige plasser syntes å by på uoverkommelilge vanskeligheter”. Rasmussen og Hamsun hadde bedt seg løst fra vervet som rådsmedlemmer. Onsager fikk ”utstrakt myndighet til å treffe beslutninger under fullt personlig ansvar.”[27]

Konservator Johan Langaard sa opp sin stilling høsten 1941, og konservatoren for kobberstikk- og håndtegningsamlingen, Eli Ingebretsen Greve, sin tidlig i 1942. Onsager fikk store problemer med å fylle ledige stillinger med kvalifiserte personer. I praksis var Nasjonalgalleriet uten kunsthistorisk kompetent personale fra begynnelsen av 1942. Museets faste utstilling ble evakuert fra 2. og 3. etasje allerede i aprildagene 1940.

Mens utstillingen av gipsavstøpninger var åpen, var museets originalskulpturer pakket ned i sandbinger i museets kjeller. Senere ble deler av museets samlinger overført til Hadelands Folkemuseum, og etter hvert også til Bagn Folkemuseum. Under okkupasjonens siste tid ble de overført derfra til sikringsrom i grubene i Kongsberg, sammen med ytterligere arbeider fra Nasjonalgalleriet, og biblioteket.[28]

[26] Fremstillingen støtter seg til Eriksen (1990).
[27] Kilde: Årsberetning for Nasjonalgalleriet for 1943-44, i Nasjonalmuseets bibliotek.
[28] Kilde: Nasjonalgalleriets årsberetninger 1941-1945, i Nasjonalmuseets bibliotek.

Nasjonalgalleriets utstillinger

Før Onsagers maktovertakelse var "Den retrospektive utstillingen av maleri og skulptur" høsten 1940 det største utstillingsprosjektet.[29] Den inngikk i "Utstillingsplanen av 1940", som er omtalt nedenfor. Alle nålevende kunstnere ble invitert til å sende inn 3-5 arbeider til bedømmelse av Den faste jury under BKS. Kunstnere som tidligere var innkjøpt av Nasjonalgalleriet, kunne stille ut ujuryert. Det kunne også sendes inn utkast til, eller realiserte, dekorative arbeider. 188 kunstnere deltok med i alt 610 kunstverk. Utstillingen, som åpnet 10. oktober 1940, seks dager etter Høstutstillingen, er blitt betegnet som den mest representative utstilling av norsk samtidskunst siden jubileumsutstillingen i 1914. Nesten alle de mest fremtredende norske kunstnere deltok. Ett unntak var Anders C. Svarstad, som protesterte mot utstillingen som en masseutstilling i regi av den gamle "klikken" som ellers hersket i kunstlivet. Heller ikke Søren Onsager eller Wilhelm Rasmussen deltok.[30] Utstillingen varte i tre uker, etter å ha blitt utvidet med en uke, og ble sett av nærmere 24 000 besøkende.

Reidar Aulie, medlem av Den nasjonale jury og en av utstillingens initiativtakere, hadde bedt Arne Ekeland om å utvise forsiktighet i utvalg av bilder til utstillingen. Bakgrunnen for en anmodning, som Ekeland fulgte, kan ikke ha vært noen annen enn å unngå inngripen mot utstillingen fra myndighetene. Om en slik henvendelse har gått til Ekeland, kan den også ha gått til andre. En slik selvsensur på dette tidlige tidspunkt av okkupasjonen virker overraskende. Ekeland var en av de kunstnerne som senere ble fremhevet som "entartet".

Etter denne utstillingen falt virksomheten betydelig. Før april 1942 ble det bare avholdt to utstillinger ved kobbersikk- og håndtegningssamlingen, og en minneutstilling over billedhuggeren Rolf Lunde. Etter "Kunst- og ukunst"-utstillingen (se nedenfor) ble det holdt en propagandautstilling med navnet "Norges Nyreisning" samtidig med Hirdens kunstutstilling, begge på forlangende av kulturministeren. Så fulgte en tysk soldaterutstilling, og flere utstillinger i regi av kobberstikk- og håndtegningssamlingen, ofte med reproduksjoner. Deltakelse på disse utstillingene ble etter frigjøringen ansett som "unasjonalt" og i strid med parolene, og ble derfor sanksjonert mot. I 1944 og våren 1945 var utstillingsvirksomheten ganske begrenset. Eriksen betegner dette utstillingsprogrammet som preget av "ideologiske partimarkeringer" (:138), med et personale av nazister. Onsager klager over at det var vanskelig å gjøre innkjøp til museet, fordi kunstnerne ikke holdt separatutstillinger og "selger sine beste bilder direkte fra atelierene" (Eriksen:137). På utstillinger ligger

[29] Fremstillingen av denne utstillingen bygger på Høisæther (1995), kommentarene er mine.
[30] Utstillingen ble ikke boikottet av andre kunstnere med kjent tilknytning til NS. Det fremgår av deres biografier i Norsk Kunstnerleksikon (NKL).

prisene ”dessverre usedvanlig høyt så det flere ganger forekom at galleriet med sine små midler måtte renonsere”.

Hans Jakob Brun kaller museet en ”hovedbastion” for ”den nye tids menn i kunsten” (:97). Det kan ha sin berettigelse når det gjelder rådets sammensetning, men dets kunstneriske innflytelse var minimal. Museets rolle som formidler var begrenset dels på grunn av at store deler av samlingene ikke kunne brukes, dels på grunn av boikotten fra nesten samtlige ledende norske kunstnere.

”Kunst og ukunst”[31]

Søren Onsagers kanskje største triumf under under førerregimet var utstillingen ”Kunst og ukunst” i Nasjonalgalleriet i april/mai 1942, som senere ble vist i Bergen og Trondheim.

Det totale antall besøkende var på ca 20 000. Enkelte dager var flere tusen mennesker på besøk. Den ble forlenget med en uke ut over de to planlagte. Utstillingen må sies å ha vært en stor suksess. Utstillingens formål var ifølge Onsagers forord i katalogen

> å prøve å overbevise alle om at vår kunst er kommet på vidvanke, at vi holder på å miste oss selv og vårt eget for alt dette som er fjernt og fremmed, at disse 20-30 siste årene med få unntak har vært en faretruende nedgangsperiode i vår kunst. (…) Det er trist å se talentfulle malere fornedre seg selv og vår kunst til smakløst sensasjonsmaleri, kommunistisk propaganda og alle slags sykelige eller perverse eksesser” (Melsom:180-81).

Onsager hadde samlet all ”ukunsten” i en sal (også kalt ”redselskabinettet”) og den gode kunsten i de andre. Det var også en avdeling med arbeider som ifølge Onsager var ”svake og helt likegyldige bilder, uskadelige for så vidt, men etter min mening for dårlige for Nasjonalgalleriet”. Det er påfallende at ingen av de norske maleriene som Onsager anbefalte var laget etter 1902.

Alle arbeidene var i galleriets eget eie. Utstillingen omfattet 138 bilder av 82 kunstnere. Blant de ”entartede” var det mange utenlandske. På grunn av at store deler av museets samlinger da var evakuert eller deponert i departementsbygninger og i andre offentlige bygg, var utvalget av kunstverk begrenset.

I den ”entartede” avdelingen fantes arbeider av Reidar Aulie, Arne Ekeland, Finn Faaborg, Kai Fjell, Gert Jynge, Per Krohg, Willy Midelfart, Eyolf Nagell Erichsen, Johs. Rian, Rolf Rude, Aage Storstein, Olav Strømme, Rudolph Thygesen og Charlotte Wankel.[32] Nesten alle arbeidene var laget på 1930-tallet. Ingen av disse kunstverkene ville bli å se om Onsager hadde fått gjennomføre sin nymontering av

[31] Fremstillingen bygger på Eriksen (1990).
[32] Eriksen (1990:72).

den faste utstillingen. Det deltok også et stort antall arbeider av utenlandske kunstnere, bl.a. tre arbeider av Picasso.

I avdelingen for de "svake og helt likegyldige" malerier fant man arbeider av bl.a. Leon Aurdal, Georg Backer Berg, Per Deberitz, Pola Gaugin, Jean Heiberg, Hjalmar Haalke, Else C. Kielland, Per Krohg, Thorbjørn Lie-Gjemre, Alf Lindberg, Ole Mæhle, Finn Nielsen, Axel Revold, Alexander Schultz, Henrik Sørensen, Rudolph Thygesen og Alf Jørgen Aas, samt noen kunstnere fra Sverige, Finland, Danmark og Frankrike.[33] De burde i følge Onsager byttes inn med bedre arbeider av samme kunstnere.

Det er symptomatisk at utstillingen ikke omfattet skulptur. Rasmussen var ikke helt med på Onsagers polariserende linje, og norsk skulptur var på langt nær så utfordrende som maleriene var. "(…) de aller fleste valgte å bli i tradisjonen fra Vigeland, tilsatt et klassiserende formspråk og et mer nasjonalt bevisst symbolinnhold" mener Even Hebbe Johnsrud (1983:270). Det fantes kanskje ikke norsk "entartet" skulptur å ergre seg over?

Et annet trekk ved utstillingen var at det ikke var med "godkjent" samtids-maleri. Årsaken kan være at det i Onsagers øyne ikke fantes i samlingen.

Den store publikumsinteressen kan ha sin årsak i at folk ønsket å se hva det nye regimets preferanser var. Men den kan også tolkes som en folkelig støtte til Onsagers skille mellom den gode norske kunsten og den som representerte forfallet og det fremmede – det som Onsager i sin åpningstale mente viser "en bevisst oppløsende tendens ved sin forakt for det håndverkerlige grunnlag, ved deformering og disharmonering av all skjønn form, farge og linje, (og som) mangler aldeles alt dypere menneskelig, skjønt, eller etisk innhold" (Eriksen:64).

Onsager mente at Nasjonalgalleriet med denne utstillingen hadde gått foran i kampen mot "entartet" kunst, men "flere må følge etter, alle våre samlinger og gallerier bør renses ut og publikum selv bør kjempe med, holde seg den slags kunst fra livet" (Melsom:181).

Onsager var åpenbart tilhenger av den håndverksbaserte kunsten, for han ønsket seg et "virkelig europeisk kunstakademi med strenge krav". Han delte for øvrig BKS-regimets ønske om å bli kvitt "de avskyelige massefabrikasjoner av "malerier" som for tiden fyller våre butikkvinduer og auksjonslokaler" (fra artikkel i boken "Det nye Norge" i 1943, sitert fra Melsom:185-6)

[33] Eriksen (1990:71-72).

Nasjonalgalleriets innkjøp[34]

Det nye rådet hadde også ansvar for innkjøp. Da det ble oppløst 30.5.1944 fikk Onsager eneansvar. I årsberetningen for 1941-42 skriver Onsager:

> På grunn av situasjonen, de oppskrudde priser og de få gode utstillinger (…) har direktøren kun innkjøpt ganske få ting. Tilbud fra kunstnere om innkjøp har også forekommet ytterst sjelden – her har kunstnernes politiske innstilling vært avgjørende.

Et par år etterpå skriver han: "Kunstnerne holder ikke separatutstillinger og selger sine beste billeder direkte fra atelierene". Denne situasjonen gjenspeiles i innkjøpene. Det ble innkjøpt arbeider av om lag 65 kunstnere, derav et par tyske og et par av annen nasjonalitet. De fleste ble gjort i 1941-42 og 42-43. Kjente norske samtidskunstnere savnes nesten totalt i innkjøpene. Omtrent halvparten av de innkjøpte kunstnere er kjente avdøde navn, hvis arbeider til dels kom inn som gaver. Noe over halvparten av de øvrige kunstnere var enten NS-medlemmer eller fikk et oppgjør med BKS etter frigjøringen på annet grunnlag.

Utstillingslivet ellers[35]

Høsten 1940 ble det holdt en rekke utstillinger i Oslo, under en samordnet plan, kalt "Utstillingsplanen". Hensikten var å vise norsk samtidskunst i stor bredde. Følgende utstillinger regnes som del av denne planen:

Nasjonalgalleriet:	"Den retrospektive utstilling"
	Tresnitt
Kunstnernes Hus:	Høstutstillingen
Kunstnerforbundet:	Fra I. C. Dahl til Nikolai Astrup
Oslo Kunstforening:	1880-tallmaleriet
Kunstindustrimuseet:	Illustrerte bøker

Om denne manifestasjon av utstillinger skrev Eli Ingebretsen (1941) at "Den virket som et overveldende opbud av talent og vilje, og som en mektig stimulans; fordi den gav en bekreftelse, som tiden hadde skapt et sterkt behov for". Hun viser også til "den store omsetningen av kunst den gav anledning til" (:59).

---

[34] Kilde: Nasjonalgalleriets årsberetninger 1941-1945, i biblioteket i Nasjonalmuseet for kunst.

[35] Tidsskriftet "Kunst og Kultur" hadde i nesten hvert nummer en gjennomgang av siste sesongs utstillinger, med vekt på Oslo. Det utkom med fire nummer i 1941, to i 1942 (på grunn av papirrasjonering), og utkom så først i 1946, også da med to nummer. I nr. 1-2 1946 gis en oversikt over utstillinger i perioden 1942-1945. Sammen gir disse numrene en god oversikt over viktige kunstutstillinger i krigsårene.

Ellers omtaler hun fra høsten 1940 også en utstilling med 9 kunstnere fra århundreskiftet og "nutidens portretter" i Kunstnernes Hus, og en god del separatutstillinger: tre i Kunstnernes Hus, to hos kunsthandleren Holst Halvorsen, og fem i Kunstnerforbundet,

Den retrospektive utstilling i Nasjonalgalleriet høsten 1940 ble omtalt av utstillingens konservator, Johan H. Langaard, i Kunst og Kultur (K+K) nr. 2/1942. I samme nummer skrev intendanten i Trondhjems kunstforening, kunstneren Roar Matheson-Bye, om utstillinger i foreningen i 1940: syv separatutstillinger, en stor gruppeutstilling av samtidskunstnere, og en juleutstilling (med "enestående" salg).

Eli Ingebretsen omtalte i K+K nr. 3 for 1941 utstillinger i Oslo våren 1941: "Tiden har medført at alle utstillingslokaler i denne sesongen har stilt plass til rådighet for kollektive salgsutstillinger", skriver hun (:188). En slik utstilling i Kunstnerforbundet beskriver hun som en "uhyre salgssukcess". I tillegg kommer en del separatutstillinger i Kunstnernes Hus, Kunstnerforbundet, Oslo Kunstforening, og i Nasjonalgalleriets Kobberstikk- og Håndtegningsavdeling.

I siste nummer for 1941 omtales "Kunstauksjoner i 1940 og 41" av signaturen S. F.: "Man kan mene om det nuværende kunstmarked med dets maleriauksjoner hvad man vil, det bringer dog frem store mengder av kunst som har vært bortgjemt i stille og fredelige hjem i avkroker av landet" (:265). Det må tolkes slik at ikke bare kunstnerne solgte sine kunstverk på auksjoner, også privatfolk solgte unna kunst på den måten. "En rekke overordentlig interessant billeder er efter hvert kommet frem" skriver signaturen om malerier fra 1880-tallet. Som auksjonsarrangører nevnes Wangs kunsthandel, Oslo Auktionsforretning, Borg og Holst Halvorsen. For 1941 nevnes auksjoner 21. januar, 24. februar, 10. mars, 28. april, 2. mai, 5. mai, 12. mai, 26. mai, 1. september, 29. september, 6. oktober, 13. oktober, 27. oktober, alle med angivelser og priser på eldre kunst.

I 1942 utkom nr. 1 og 2 av K+K som dobbeltnummer. Eli Ingebretsen omtaler utstillinger i Oslo høsten 1941. Høstutstillingen er stoppet, men "som en slags erstatning", skriver hun, kan man se "de store kollektive utstillinger som ble arrangert overalt" (:59). Det vises til "Kunstnerhuset" (dvs. Kunstnernes Hus), Kunstforeningen og Kunstnerforbundet. På alle disse utstillingene var det "et stort salg". Det lages også utstillinger med akvareller, tegninger og grafikk, og mindre kjente kunstnere – kanskje for å tilfredsstille etterspørselen etter kunstverk i det lavere prisleie. Kobberstikk- og Håndtegningssamlingen kunne bare vise reproduksjoner, fordi samlingene var evakuert.

I K+K nr. 1-2 i 1946 går Leif Østby gjennom alle utstillinger under resten av okkupasjonen. Han tar ikke for seg "de vanlige salgsutstillinger som var enerådende den siste tiden av okkupasjonen", bare "det tidsrum da det forekom separatutstillinger" (:59).

”Det blir nå efterpå ofte hevde at kunstlivet i Oslo lå helt nede under krigen eller iallfall den lengste del av den. Dette er å se tingene i et historisk perspektiv som gir et skjevt billede av det som virkelig foregikk” mener Østby i 1946 (:60). Han delte tiden i to perioder. Frem til november 1943 ”var det enda ikke sendt ut noen faste direktiver angående utstillinger”. Da ble det holdt utstillinger, selv om de ”fikk et mer tilfeldig preg enn ellers og i stor utstrekning ble debutustillinger”. De mer kjente kunstnerne følte seg ikke ”opfordret til å komme i søkelyset ved en utstilling, og de lette avsetningsforhold gjorde dem også uavhengig av kunstlokalene”.

Den annen periode, etter høsten 1943, ”er den virkelig døde tid i vårt kunstliv”. Østby mener at det etter ”Kunst og ukunst”-utstillingen våren 1942 på kunstnerhold ble drøftet å stoppe utstillingsvirksomheten. Høsten 1943 ble det sendt ut en parole, skriver Østby, om å ”holde op med alle separat- og mer representative gruppe-utstillinger; bare rene salgsutstillinger blev tillatt”. Begrunnelsen for det, mener Østby, var den sensur som Onsager hadde forlangt å få øve over de kommende utstillinger. Han sikter trolig til maleriloven som da ble satt i kraft. Det førte i løpet av november ”til nesten fullstendig stillstand i vårt kunstliv” (:60).

Østby går så gjennom det enkelte år, fra 1942 til 1945. Han nevner ”Kunst og ukunst-utstillingen” i Nasjonalgalleriet, som for mange ble et ”siste farvel på ubestemt tid med vårt galleris mange skatter både av eldre og moderne kunst”. Kunstnernes Hus ble stengt 1. april 1942, og dets ”pakkbodliv” begynte. Her nevnes også Galleri Per for første gang, for 1943. Det skal etter sigende ha blitt startet i 1940, men omtales ikke i noen av de tidligere utstillingsoversiktene. For 1944 nevnes nesten bare to minneutstillinger med grafikk av Edvard Munch, som døde det året, og for våren 1945 ingen før etter frigjøringsdagene.

Trondhjems Kunstforenings sekretær alle krigsårene, maleren Roar Matheson Bye, var medlem av NS, mens styret ikke var det[36]. Foreningen hadde utstillinger under hele okkupasjonen, og fra høsten 1941 sees et sterkt innslag av kunstnere med NS-tilknytning. Men det var også utstillinger med ”entartet” kunst, som malerparet Julie de Holmberg Krohn og Xan Krohn. Høsten 1942 ble den ”entartede” delen av utstillingen ”Kunst og ukunst” vist i Trondhjems Kunstforening. ”Verken Kunstforeningens styre eller sekretæren var villig til å legge noen tendens i arrangementet av denne utstillingen, men det var selvsagt ikke til å unngå at dens appell til bornert kunstoppfatning fikk villige etterplaprere i tale og skrift” (:233). Et forsøk fra Søren Onsager på å stoppe en utstilling av Arne E. Holm ble avvist av styret. Ved årsmøtet 29. mars 1943, med 12 stemmeberettigede til stede, kom tre

[36] Fremstillingen om Trondhjems Kunstforening bygger på Grimelund og Flønes (1954).

NS-medlemmer inn i styret. Styrets leder satt i tysk fangeskap. Trondhjems kunstforening fortsatte med separatutstillinger helt til vinteren 1945.[37]

Kunstnernes Hus og Høstutstillingen

Høstutstillingen ble holdt siste gang i 1940. Året etter skrev direksjonen til Det midlertidige konsultative råd, som har forespurt seg om mulighetene for en Høstutstilling i 1941, at Kunstnernes Hus har sitt utstillingsprogram fastlagt til våren 1942, og at det først da kunne bli aktuelt med en ny Høstutstilling. "Med det kjennskap vi har vil vi ikke undlate å fraråde for tiden å holde en Statens Kunstutstilling. Hvorvidt det til våren vil være mulig å få kvalitetsmessig tilslutning, har Direksjonen sin tvil om." [38] Her antydes en boikott, fordi BKS er oppløst og Det midlertidige råd egentlig har overtatt dets oppgave også som arrangør av Statens Kunstutstilling.

Kunstnernes Hus hadde ved krigsutbruddet en stor utstilling med Arne Ekeland[39]. Frem til utgangen av 1941 var utstillingsprogrammet dominert av kollektive utstillinger, betegnet som vårutstilling, portrettutstilling, salgsutstilling, Norsk Grafikk, Yngre norsk skulptur, stipendiesøkernes utstilling, sommerutstilling, tegningsutstilling og desemberutstilling. Men det var også en del separatutstillinger med norske kunstnere, noen av dem retrospektive, og en minneutstilling over Theodor Kittelsen. Internasjonale utstillinger var umulig. Et visst påtrykk for å vise tyske utstillinger ble avvist. Selv om programmet ikke var spennende, kunne mange av de utstillende kunstnere "notere betydelig økonomisk suksess. Publikumstilslutningen var upåklagelig" (Gjessing:75). Årsomsetningen ble fordoblet i forhold til førkrigsårene, og omsetningen i de tre første måneden 1942 viste enda større enn året før. 1. april 1942 ble bygningen beslaglagt av Wehrmacht, til tross for at Wilhelm Rasmussen "iherdige forsøk på å få bygningen frigitt" (Gjessing:76).

Ingen av de separatutstillende kunstnere har i dag et kjent navn, bare en av dem var NS-medlem (men ikke medlem av BKS) og en annen fikk et oppgjør med BKS etter frigjøringen.

Kunstfront og paroler

Helt frem til høsten 1943 var det åpenbart et meget aktivt utstillingsliv i Oslo, og trolig også i andre større byer. Det hadde en mindre offisiell karakter enn vanlig, men den salgsrettede delen var desto mer fremtredende. Allerede ganske tidlig, etter våren

---

[37] De fleste av de kunstnere som derved brøt med parolen om ikke å delta på separatutstillinger, og særlig ikke på steder som var NS-kontrollert, sto utenfor BKS-systemet. De fikk derfor heller ikke noen sanksjoner mot seg gjennom BKS.

[38] Kilde: Riksarkivet, Kulturdepartementet 1940-45, boks 50.

[39] Kilde: Gjessing (1980). Foreningen Brukskunst leide utstillingslokalene i første etasje, helt fra 1930.

1941, ble det imidlertid gjennomført en tydelig boikott fra store grupper kunstnere, av stipendieordninger, deltakelse på offisielle utstillinger, separatutstillinger, og innkjøp til Nasjonalgalleriet. Kort tid etter 9. april var det få kunstnere utenfor NS som deltok i naziledede organer, som Det midlertidige konsultative råd, og flere av de få meldte seg ut i løpet av kortere eller lenger tid. Senhøsten 1943 ble boikotten ganske effektiv hva separatutstillinger og mer gjennomarbeidede tematiske eller historiske utstillinger angår. "Noen kunstnerisk motstandskamp, utover oppfølgingen av parolen om å ikke holde separatutstillinger, kan en vanskelig spore" er Eriksens konklusjon (:142). Den er åpenbart uriktig.

Selv om parolene på kunstområdet trolig først kom senhøsten 1943, ser det ut som deres intensjoner ble fulgt tidligere. Ellers er det vanskelig å forklare den endring i utstillingsmønsteret som fant sted langt tidligere, og som også avtegner seg i stipendiesøknadene allerede fra 1941. Det kan altså se ut som den passive motstand ikke trengte paroler for å reise seg, men at forholdet er omvendt – at en allerede etablert passiv motstand ga foranledning til parolene. Opplysningene om det store kunstsalget under okkupasjonen kan imidlertid tyde på at det ikke kostet kunstnerne så meget å reise den passive motstand eller å følge parolene – tvert i mot, deres salg ville kanskje ha lidd dersom de ikke hadde deltatt i den. Hvor idealistisk motivert den utbredte passive motstand var, kan derfor diskuteres. Kunstnere som var NS-medlemmer og andre som ikke fulgte hjemmefrontens paroler synes allerede tidlig under okkupasjonen å ha blitt utsatt for en viss boikott på kunstmarkedet.[40]

I artikkelen "Kunsten i kamp" beskriver Groth og von der Lippe mønsteret for kulturlivets motstand mot førerregimets nazifiserende kulturpolitikk (Groth og von der Lippe 1950).[41] På den ene siden var det ønskelig med full boikott av teatre, orkestre og gallerier som sto under regimets kontroll. Dette førte imidlertid til represalier mot skuespillere, musikere og kunstnere som deltok i boikotten for å hindre forestillinger, konserter og utstillinger å bli arrangert. Slike represalier kunne i verste fall føre til fengsel eller endog dødsstraff. Slike ofre fant man det urimelig at de skulle bære. I stedet var parolen å boikotte slike kunstbegivenheter som publikum. Det førte til at teatre og orkestre spilte, og utstillinger ble avholdt, men bare for et fåtallig og hovedsakelig tysk- eller nazipreget publikum, slik tilfellet også var for idrettsstevner og gudstjenester med nazi-prester. Derfor står statsregnskapene med ganske høye tall for bevilgninger til teatre og orkestre, men publikum uteble.

Billedkunstfeltet fant sin motstandsform ved å nekte å nyttiggjøre seg de kunstpolitiske ressurser som førerregimet forvaltet, ved å unngå kontakt med

[40] Det vises her til Kap. 2 om oppgjøret etter krigen.
[41] Denne artikkelen er dessverre faglig sett ganske overfladisk, nesten uten informasjonsverdi for dette arbeidet. Dette er i motsetning til de andre artiklene i denne tredje delen av trebindsverket "Norge i kamp"

regimets organer og institusjoner, ved ikke å la seg kunstnerisk bedømme av førregimets evaluerende organer, og ved å la sin virksomhet ta en mer privat og ikke-representativ form.

Kunstkritikken i "Fritt Folk"

Kunstkritikken i NS-organet "Fritt Folk" under okkupasjonen gjenspeilte den kunstideologi som Onsager har gitt uttrykk for, som bejaet det norske og tradisjonelle, og var negativ til det nye, fremmede og formoppløsende.[42] Den har imidlertid noen likhetstrekk ved kunstkritikk i andre organer før 1940. Jappe Nilsen skrev om en utstilling av den tyske gruppen "Der Sturm" hos Blomqvist i 1923, at hvis denne retningen blir vanlig "vil alle kunstjøder i verden kaste seg over den". De norske Léger-elevene ble sterkt kritisert. Juryformannen for Høstutstillingen i 1937, Rudolf Thygesen, uttalte at de hadde prøvd å få rene linjer over utstillingen, "og surrealistene (…) har vi holdt borte". Jens Thiis sa om Rolf Nesch i 1938 at han bedrev tekniske eksperimenter, og at det ikke hadde noe med kunst å gjøre (:104-105). Eriksen (1990) trekker følgende konklusjon:

> Kunstkritikken i "Fritt Folk" representerte med andre ord ikke noe radikalt brudd med den praksis som hadde dominert store deler av norsk presse i mange år. Holdningen til det moderne kan vel i mangt sies å være den samme. Den var fremmed, unorsk og hadde lite med et norsk maleri å gjøre. (…) NS folkene trakk veksler på innarbeidet praksis, men med den store forskjell at de senket toleransegrensen et par hakk for det akseptable (:106)

Eriksens vurdering er kanskje riktig. Men man må ikke se bort fra den sensur og de forbud som førerregimet erstattet deler av kritikken med.

Et brev fra 1939 fra BKS til Kirke- og undervisningsdepartementet kan vitne om at det hadde vært sensurtendenser til stede også i BKS. Der foreslår BKS "som en foreløpig bestemmelse med gyldighet så lenge krigen og dens ettervirkning varer at all utenlandsk bildende kunst, som ønskes utstilt eller solgt i Norge passerer over Oslo og forelegges BKS til godkjennelse og deretter dirigeres videre rundt i landet". Det ber departementet ta dette under snarlig overveielse, "da en ordning er av største betydning for våre bildende kunstnere".[43] I 1938 rettet BKS en henvendelse til Centralpaskontoret om at ingen utenlandske kunsthandler eller forselger fikk innreisetillatelse før hensikten med vedkommendes opphold var forelagt BKS til uttalelse.[44]

---

[42] Kilde: Eriksen 1990.
[43] Kilde: Nasjonalbiblioteket, Bildende Kunstneres Styre, møteprotokoll for 4.9.39
[44] Kilde: Nasjonalbiblioteket, BKS, møteprotokoll 1.4.38.

At det også lå sensurmuligheter i BKS-regimet viser § 1 i det departementsgodkjente reglement for Den Faste Jury i BKS fra 1938: "Den Faste Jury skal være et utvalg som ordner med alle officielle norske kunstutstillinger i inn- og utland".[45] Flere kunstnere har, med rette eller urette, følt seg sensurert bort av BKS. For noen var dette en av grunnene til å slutte seg til det nazistiske førerregime.

Et eksempel kan være grafikeren Lilla Hellesen. Hun skrev i et brev til Quisling i 1941 bl.a.: "Den ledende kunstnerklikk blant malerne, "Kunstnerforbunds-klikken", har de siste årtier øvet et jernhårdt diktatur overfor oss som sto utenfor. De hadde all makt over kunstlivet i Norge."[46] Hun har selv slitt seg frem, skriver hun, fått et lite publikum. Ble boikottet etter at hun på kunstnermøter har uttalt glødende begeistring for NS. Hun mener at folk sniker. "Ukjente og ubetydelige kunstnere slutter opp om NS for å opnå noget, mens de store, kjente kunstnerne er fanatiske mot NS. Og Hamsun og Sinding er bare undtagelser som bekrefter regelen". Hun mener at det å være kjent og betydelig er et resultat av maktforholdene. Hennes motstandere var følgende:

1 Internasjonale moteretninger ("lancert av jødiske kunstrevyer i utlandet")
2 Kritikerne, som roste K-klikken
3 Nasjonalgalleriets ledelse som favoriserte K-klikken
4 Kunstakademiets malerprofessorer
5 Stipendkomitéene
6 BKS ("heldigvis nu avskaffet")
7 KUD (som innhenter "råd" fra de man klaget på)
8 Den faste jury, hvor K-klikken ved et særlig valgsystem har sikret seg flertall
9 De store "petit-journalister", som reklamerte for K-klikken
10 Gyldendals forlag, med sin serie kunstnerbiografier

Dette er ingen dårlig analyse av maktforholdene i norsk kunstliv på 1930-tallet, men trolig en overvurdering av Kunstnerforbundets innflytelse i BKS-regimet.

Andre områder på kunstbudsjettet

Det tre kunstindustrimuseene beholdt sine bevilgninger gjennom krigsårene. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum fikk i 1941/42 de siste 60 000 kroner av de i alt 300 000 til sin påbygning. Noen ekstra bevilgninger ble gitt på grunn av "krigskostnader".

Innkjøp av norsk kunst kom inn på budsjettet med 8000 kroner i 1941/42, og ble redusert de to neste år til 5000, med betegnelsen "til innkjøp av norsk kunst til offentlige bygninger".

[45] Kilde: Nasjonalbiblioteket, BKS, møteprotokoll, brev av 9.12.38 til KuD.
[46] Kilde: RA, Landssvikarkivet.

Trondheim kunstforenings faste galleri hadde på 1930-tallet fått 2000 kroner i støtte. Den fortsatte under okkupasjonen. Kunstforeningens sekretær var maleren og NS-medlemmet Roar Matheson-Bye.

Emanuel Vigelands Atelier fikk en årlig støtte på 10 000 kroner, formodentlig til den skole i glassmaleri han har fått støtte til gjennom mange år. For budsjettåret 1942/43 får han i tillegg 30 000 kroner til "innlegging av golv i atelieret", 25 000 til oppvarmingsanlegg og 5000 kroner til driftsutgifter.

Tildelingen av midler til kulturformål fra Pengelotteriets overskudd fortsatte alle krigsårene, men som tidligere ble det ikke bevilget noen midler til billedkunstformål – bare til museer, teater og musikkformål. Politikken med å støtte teater- og musikklivet utenfor Oslo med midler fra Pengelotteriet ble fortsatt.

En nasjonalistisk strateg

Det kunstpolitiske førerregime hadde en ledende ideolog, som kom i posisjoner som han trodde skulle gi ham makt til å virkeliggjøre sine kunstpolitiske idealer. Det var maleren Søren Onsager. I 1942 protesterte han som Nasjonalgalleriets direktør mot utgivelsen av den reviderte utgaven av Einar Lexows "Norges kunsthistorie". Han ønsket hele opplaget beslaglagt på grunn av et nytt kapittel om mellomkrigstiden som Einar Østbye hadde skrevet:

> Jeg finder at boken på grunn av dette Østbys tillegg bør beslaglegges, i det forfatteren ved sine uttalelser og valg av billedstoff går inn for entartet kunst. Motarbeidelse av denne for os så fremmede og for vor kunst så nedbrytende tendens står jo på vårt program. Vi ønsker å gjenopbygge vor kunst på et nasjonalt grundlag og tar avstand fra alt degenerert. (Eriksen:54)

I dette utsagnet finner vi essensen i den nasjonalsosialistiske kunstpolitikk: Myndighetene forbød ytringer og kunstuttrykk som stred mot partiledelsens kunstsyn. Dette kunstsyn var kritisk til mye av den nye kunsten fra 1930-tallet, som ble tillagt negative og farlige egenskaper som sosialistisk og jødisk, og som derfor måtte motarbeides. "Kulturbolsjevisme" var et skjellsord som Gulbrand Lunde, den nasjonalsosialistiske kultur- og opplysningsminister, kunne bruke. Onsager kunne bruke uttrykket "jødisk entartet kunst" om det han var mot. Han skrev i februar 1942 om Kunstnerforbundet og Galleri Per i Oslo at det "favoriserer nu som alltid de mest degenererte og frekkeste jødekunstnere" (Eriksen:58). Han ønsket seg mandat til personlig å godkjenne alle kunstanmeldelser, og ville selv besøke alle utstillinger i Oslo og nekte opphengning av "entartet" kunst. Onsager så for seg at Roar Matheson Bye i Trondheim kunstforening kunne gjøre det samme der.

Onsager var ikke medlem av NS i krigens første år. Han meldte seg først inn da han ble kallet som direktør for Nasjonalgalleriet sommeren 1941. Han hadde endog vært aktiv frimurer, en orden som ble oppløst av de tyske myndigheter allerede i september 1940. Onsager var kanskje ikke nazist, men hans kunstideologi stemte godt overens med den nazistiske.

Kampen mot den entartede kunsten, og for den nasjonale, ble Onsagers program. I den saken mot ham som ble forberedt etter frigjøringen ble det blant annet fremlagt et brev han 3.7.42 skrev til ekspedisjonssjefen i KoF[47]:

> Alle kunsthandlere og utstillingslokaler som ikke vil forstå vår kamp for å rette opp igjen vår egen norske malerkunst og som uavladelig demonstrerer sin degenererte kunstopfatning og fiendlige holdning mot vårt parti og dets nyordning, bør fra departementet tilstiles en advarsel, som for eksempel:
> 1. De kunsthandlere eller kunstsammenslutninger som ved sine utstillinger eller på annen måte viser at de ikke støtter departementet i dets kamp for å gjenoppbygge vår nasjonale kunst, vil ikke oppnå autorisasjon (for) omsetting av billedkunst, når disse skal utdeles.
> 2. Kunstnere som åpenbart hylder de opløsende jødisk-boljevistiske kunst-opskrifter, som vi anser uforenlig med en sund nordisk kunst, skal ikke gis høve til å utstille eller deres billeder omsettes.
> 3. For å utstille offentlig bør der også stilles hvisse krav til kunstnere om håndverksmessig dyktighet og alvorligere studium, så det kunstneriske nivå kan heves.

I et brev til pressedirektøren skrev han 29.9.42:

> Da NS fikk sine kunstkritikere plassert i avisene håpet vi på at det heretter skulde bli slutt med all den ubluferdige reklame som en bestemt kunstnerklikk i alle år har drevet på med i pressen. Siden våre kritikkere tok fatt, og den vei således er stengt for dem benytter de sig nu i stedet av forhåndsanmeldelsen, som er ukontrollert av oss. I disse forhåndsanmeldelser anbringer de nu sine lovtaler istedet, utstyret med mest mulig opsiktsvekkende billedstoff. Min mening er at dette bør standses og foreslår at alle forhåndsanmeldelser ved-rørende billedkunst før utgivelse skal forelegges vedkommende blads kritikker til kontroll.

Her ser vi spor av et mønster ved det kunstpolitiske førerregimet: Det hadde en særlig tiltrekning for kunstnere som hadde følt seg tilsidesatt av akademiregimet under BKS (Dahl 2005). Uten unntak er dette mønster ikke, som i tilfellet billedhuggeren Wilhelm Rasmussen. En vesentlig forskjell mellom Rasmussens og Onsagers kunstneriske posisjon i 1940 var at Rasmusssen var en ledende skikkelse

[47] Kilde: Landssvikarkivet (heretter LA).

både i norsk skulptur, i den norske kunstinstitusjonen, og til dels også i kunstpolitikken, mens Onsager var uten innflytelse. [48]

Onsagers rolle som strateg hadde ikke bare den naziideologiske side. Det ser vi av referatene fra møtene i Det midlertidige konsultative råd, seksjonen for billedkunst, der Onsager var det ledende medlem sammen med Wilhelm Rasmussen[49]. Dette rådet tok også opp kunstpolitiske saker som det ikke hefter noe spesifikt nazistisk ved:

Statens kunstakademi foreslås utvidet, med tegneklasse, dekorativt maleri, staffelimaleri, avdeling for materiallære, avdeling for anatomi, forberedende avdeling for billedhuggere, avdeling for teori og kunsthistorie. Ny bygning foreslås, med plass til en grafikk-avdeling, og hele akademiet tenkes lagt i Sandvika i Bærum.

Nasjonalgalleriets skulpturmuseum utskilles med egen konservator og eget innkjøpsråd (trolig et forslag fra Rasmussen). Det bør diskuteres, heter det i protokollen, om Nasjonalgalleriet bør få en avdeling for nyinnkjøpt kunst, som kunne være der i 10 år. Både skulpturmuseet og samtidsavdelingen tenkes lagt til et nybygg på Tullinløkka. Inntil videre tenker rådet å fungere som innkjøpskomité for Nasjonalgalleriet.

Kunstnergasjene foreslås forhøyet, og rådet mener det bør utgis et nytt aktuelt kunsttidsskrift. Gasjene ble forhøyet, men tidsskriftet kom ikke før Per Rom startet det i 1947.

Et forslag om forhåndssensur av bilder som selges ved auksjoner og i rammeforretninger ble drøftet. Landets rammeforretninger skal ikke få drive kunsthandel: ”Disse er håndverkere og skal ha nok med det”. Tilsvarende sensurforslag ble fremmet både før og etter okkupasjonen av BKS og andre.

Senere fremmet Onsager forslaget om den såkalte ”maleriloven” (se ovenfor). Dens auksjonsavgift kan sees som en forgjenger for den 3 %-avgift på offentlig omsetning av billedkunst som ble lovfestet i 1948.

Sensurviljen er hele tiden til stede. Rådet mener at kritikere bør skiftes ut fordi de ikke makter å gjennomføre ”en strengt saklig kritikk” – det vises til Finn Nielsen i Dagbladet. Avisenes kunstkritikere bør overvåke alt som skrives om bildende kunst i avisene. Som kritikere bør prinsipielt ansettes malere for maleriets vedkommende og billedhuggere for skulpturens. Kritikere bør ikke være forpliktet til å kritisere andre utstillinger enn de som interesserer dem rent saklig.

Flere av sakene som ble tatt opp i Det midlertidige konsultative råd, vitner om et engasjement for bedring av kunstlivets vilkår som har lite med en spesifikk nazi-

[48] Flere kunstnere som senere fikk NS-tilknytning hadde hatt tillitsverv i BKS-systemet før okkupasjonen.

[49] Kilde: LA, mappe for kunstner som ble frikjent for beskyldning om NS-medlemsskap. Her ligger styreprotokollen fra Det midlertidige konsultative råd, seksjon for billedkunst, med innførsler frem til mai 1941. Det ligger i denne mappen trolig fordi den ble brukt som bevis av kunstnerens forsvarer.

ideologi å gjøre. Med unntak av maleriloven vant imidlertid ingen av ideene gjenklang på politisk hold. Sett i sammenheng gir disse tiltakene et bilde av en nasjonalistisk strateg, som hadde store kunstpolitiske vyer, men som ikke kom i en posisjon til å få gjennomført dem.

Søren Onsager fikk aldri oppslutning fra det kunstlivet han mente å representere, og bare begrenset fra det statsbærende parti han var blitt medlem av. Ingen andre kjente kunstnere fra tiden før 1940 fulgte ham i hans ideologiske iver, og ingen andre dukket opp senere. Det kunstpolitiske førerregime han var strategen for, fikk aldri legitimitet i det uavhengige kunstlivet, og de institusjonene som han trengte som grunnmur for sin ideologi, ble nedlagt eller kraftig svekket.

Onsager var et barn av sin tid, på godt og ondt. Det er trekk ved hans ideologi og hans kunstpolitiske fremstøt, også når det gjelder sensur, som gjenfinnes i BKS-regimet. Ikke alle disse trekkene er like velsette i vår tid. Onsagers sak kom aldri opp for retten, han døde i slutten av 1946.

Likheter og forskjeller mellom akademiregimet og førerregimet

Etter okkupasjonen endret det kunstpolitiske kunnskapsregime brått karakter fra et akademiregime i et demokrati til et førerregime i et diktatur. Førerregimet satte politisk lojalitet og underkastelse fremfor kunstnerisk kompetanse som kriterium både for hvem som skulle få representere kunstlivet overfor staten, og for hvem staten ville akseptere som kunstlivets representanter. Førerregimets kunstråd ble ikke et autonomt kunstlivs kontaktflate med staten, men et instrument i en autoritær stats politiske kontroll av et kunstliv det søkte å styre og politisere for sine egne formål.

Det nasjonalsosialistiske kunstpolitiske regime hadde allikevel to fellestrekk med førkrigstidens akademiregime – den sterke vektleggingen av det nasjonale og norske i kunst og kultur, og ønsket om å ha enerett på estetiske vurderinger i representative sammenhenger.

Det var med det norske argument at førerregimet prøvde å vinne tilslutning, og tilhengerne brukte for å legitimere sin. Regimet brøt imidlertid med en fundamental verdi i kunst- og kulturlivet – åpenhet og toleranse overfor det nye og moderne, det som gjerne kom fra andre land, men som skulle omformes på norsk jord. Nasjonal-sosialismen så det nye og fremmede som trussel mot det norske og gjorde innføring av sensur, kontroll og forbud på politisk grunnlag. Kunstverdenen så derfor sin autonomi og sine interesser truet, og grunnlaget var lagt for en tiltagende kunstpolitisk opposisjon – parallelt med den sivile motstand forøvrig. For nasjonal-sosialistene var forsvaret av det norske deres argument for å gripe inn i kunsten. For deres motstandere ble det norske deres argument mot inngrepene – motstanden

styrket det nasjonale i deres kunstpolitiske tenkning. På ett plan ble kampen en strid om eierskapet til og forståelsen av det nasjonale.

Akademiregimet under BKS og førerregimet delte også en annen kunstpolitisk likhet – kravet på enerett på estetiske vurderinger i representative sammenhenger, og ønsket om at staten skulle gripe regulerende og sensurerende inn overfor kunsthandelen og import av kunst fra utlandet,

En fremstilling av kunstpolitikken under 2. verdenskrig bør se på forskjeller mellom de to regimer, men ikke stikke eventuelle likheter under stolen.

2. 1945-47 Oppgjør med førerregimet

De første skritt[50]

Hjemmefrontens kulturgruppe ga umiddelbart etter frigjøringen en rekke kunstnerorganisasjoner i oppdrag å sanere sine medlemslister etter retningslinjer som var fastlagt i en kongelig proposisjon fra regjeringen i London, som angikk ansatte i stat og kommune. Det vil si at de samme regler som regjeringen hadde fastsatt for offentlig ansatte også skulle følges for medlemmer av kunstnerorganisasjoner. Allerede 12. mai 1945 ble en rekke kunstnerorganisasjoner enige om felles prinsipper for sine oppgjør. Samme dag sendte Norges Kunstnerråd (NK) følgende melding til NRK og NTB:

> Nedenstående kunstnerorganisasjoner har samarbeidet og blitt enige om de prinsipper som skal følges for å slette av foreningenes medlemslister enhver person som ved direkte samarbeid med okkupasjonsmakt eller nazister har forrådt Norges sak. Likeledes er man blitt enig om de felles åtgjerder som skal tas overfor personer som ved lite nasjonal holdning har svekket respekten for den norske front. Organisasjonene erklærer sig solidarisk med den kamplinjen som har vært gjennomført av den kulturgruppe som under krigen har virket i samarbeid med Hjemmefrontens ledelse." (Bastiansen:23)

BKS er en av organisasjonene, og det har allerede iverksatt de første tiltak i oppgjøret. Norges Kunstnerråd fikk anledning til å bruke justisdepartementets rådgivende organ i utrenskelsessaker, for å gjøre organisasjonenes retningslinjer mer ensartet.

På rådets møte 14. mai foreslo formannen i BKS, Ulrik Hendriksen, at det ble opprettet et eget departement for kunst og kultur, og viste til at det under krigen ble nedsatt en 16-manns komité, som skulle fremme forslaget om et eget kulturdepartement overfor en ny regjering. Brev om dette ble 15. juni sendt til høyesterettsjustitiarius Paal Berg. Det vedlegges en oversikt over kulturarbeidet i Norge, utarbeidet av en gruppe kulturarbeidere med tilslutning av Hjemmefrontens Kulturgruppe, "hemmelig utarbeidet under krigen" heter det i NKs årsberetning for 1945. Det er trolig det som senere er blitt kalt "kulturbrevet", angivelig ført i pennen av Henrik Groth (se neste kapittel). Det har ikke noe forslag om et kulturdepartement.

[50] Fremstillingen støtter seg til Bastiansen (2000).

Oppgjøret og dets reaksjonsformer

Ingen av billedkunstnernes organisasjoner – Bildende Kunstneres Styre (BKS), Tegnerforbundet (TF), Norske Grafikere (NG), Unge Kunstneres Samfund (UKS) eller de mer ukjente Bildende Kunstneres Landsforbund og Bildende Kunstnerinners Forbund – ble nazifisert. De kunne derfor delta i etterkrigsoppgjøret uten å ta et oppgjør med seg selv. Selv om det var planer om det, ble det heller ikke opprettet en nazistisk kunstnerorganisasjon. [51]

Oppgjøret med det kunstpolitiske førerregimes kunstnere foregikk i to formelle instanser: rettsvesenet og i kunstnerorganisasjonene. Enhver som hadde hatt medlemskap i NS ble rettsforfulgt[52]. Mange fikk forelegg, som ble anvendt når det ikke var aktuelt med fengsel, eller de ble stilt for retten, med straffer varierende fra mange års tvangsarbeid til det å miste retten til å stemme ved valg i 10 år. Det ble også gjennomført et oppgjør innenfor billedkunstnernes organisasjoner, med både kunstnere med og uten medlemskap i nazipartiet Nasjonal Samling (NS). I dette oppgjøret sto BKS sentralt. Mens avgjørelser i den første instans bygget på juridiske lover og regler, var de i annen instans uten forankring i lover eller vedtekter – det var et æresrettoppgjør.

Det kan også tales om et tredje og uformelt oppgjør: Den boikott som ble de kunstnere til del, som hadde vært NS-medlemmer eller som ble rammet av kunstnerorganisasjonenes sanksjoner. Boikotten ble til dels innledet allerede tidlig i okkupasjonstiden. Den rammet særlig deres inntektsmuligheter, gjennom reduserte muligheter for salg, oppdrag og stipend i mange år etterpå.

Kunstnere med NS-bakgrunn kunne derfor få en tredobbel straff: gjennom rettsvesenet, æresmessig gjenom BKS, og økonomisk – for mange fungerte den siste som et yrkesforbud. De to siste hang sammen – en kunstner som ble fratatt sin ære ble i stor grad også fratatt sine kollegers og publikums kunstneriske tillit, og dermed også viktige deler av sitt inntektsgrunnlag. En særlig reaksjonsform ble gjennomført i Nasjonalgalleriet, der et stort antall kunstverk som var innkjøpt i Søren Onsagers tid, ble utskilt fra samlingen og krevd tilbakekjøpt av selgerne, som ofte var kunstnerne selv eller deres familie.

De som hadde fått kunstnerlønn tildelt etter 9. april 1940 ble fratatt den, etter ønske fra BKS (det gjaldt Halfdan Strøm og Gunnar Utsond). Rudolph Thygesen,

---

[51] Det var ingen andre organisasjoner på kunstfeltet enn kunstnernes, og det ble derfor heller ikke foretatt noe internt oppgjør blant andre yrkesgrupper. Hva som eventuelt skjedde i den enkelte kunstforening er ukjent, med unntak fra Trondhjems Kunstforening. Foreningens sekretær, billedkunstneren Roar Matheson Bye, hadde vært medlem av NS, og det heter i jubileumsbokens omtale av valget i mai 1945 at "foreningens sekretær hadde sagt fra seg sin stilling og var også gått ut av kunstnernes utstillingskomite" (Grimelund og Flønes:240). Bye hadde også hatt stemmerett i BKS, og ble fratatt den.

[52] Se en fremstilling av rettsoppgjøret i Dahl og Sørensen (red) (2004).

som hadde fått kunstnerlønn tildelt etter vedtak i departementet 6. april 1940, ble også fratatt sin. Da det ble klart at han hadde fått den før okkupasjonen, ble utbetalingen gjenopptatt. Stipendforbud ble visstnok brukt som formell reaksjonsform i enkelte andre kunstnergruppers organisasjoner, men trolig ikke i BKS. Listen om stipendietildelinger i årene etter 1945 viser allikevel at et stipendieforbud nok ble praktisert uformelt.

Rettsoppgjøret[53]

Rundt 25 billedkunstnere som står oppført i Norsk Kunstnerleksikon (NKL) ble stilt for retten på grunn av medlemskap i NS og andre forhold til okkupasjonsmakten.[54] Omtrent 3/5 av dem hadde stemmerett til BKS. En av dem ble frikjent for mistanke om medlemskap, for en annen ble saken henlagt uten påtale. Blant de 25 finnes velkjente kunstnere som Søren Onsager og Wilhelm Rasmussen, mens de fleste andre i dag regnes som nesten eller helt ukjente navn. Et titalls andre personer som var registrert som "kunstmalere", "kunstnerinner" eller "billedhoggere" ble også tiltalt for medlemskap i NS og dømt. De fleste var ikke reelle kunstnere.

Medlemskap i NS var straffbart i seg selv, selv om det var helt passivt. Straffen kunne da bli ganske mild, selv om en liten bot kunne være tyngende for mange, med tanke på at de stort sett sto uten inntekter fra sitt kunstneriske virke. De fleste NKL-omtalte NS-medlemmer hadde vært ganske passive, kanskje betalt inn kontingent noen ganger, og bidratt med små beløp som støtte til frontkjemperformål eller lignende. Noen få hadde vært politisk aktive, som rodeledere eller i hirdsammenheng. Det er ikke noe eksempel på at en NKL-kunstner ble frontkjemper. Den strengeste straff en NKL-registrert kunstner ble dømt til, var 8 års tvangsarbeid.

Det å virke som kunstner ble ikke holdt mot noen, dersom det da ikke gjaldt levering av portretter av Quisling eller andre naziledere, eller kunstverk eller minnesmerker til bruk i nazisammenheng, eller å virke som plakattegner eller illustratør i nazisammenheng, som tilfellet var med tegneren Harald Damsleth. Bare tre-fire kunstnere kom i denne kategorien.

De som hadde deltatt i nazikontrollerte organer i kulturlivet, eller som var ansatt i nazikontrollerte kulturinstitusjoner fikk imidlertid en strengere dom. Det gjaldt særlig medlemskap i Det midlertidige konsultative råd, i Kulturrådet og i Kulturtinget.

---

[53] 49 landssviksaker er gjennomgått på Riksarkivets landssvikarkiv, for kunstnere hvis navn i en eller annen sammenheng i ulike kilder er forbundet med NS eller "unasjonal" holdning. Arkivet er såpass komplett at kunstnere som ikke finnes der ikke ha vært medlemmer av NS. For en del navn som det verserer NS-rykte om kan derfor ryktet avsannes.

[54] Bare for få av dem går det frem av omtalen i NKL. For noen er det eufemisert, som når Onsagers rolle under okkupasjonen ikke er omtalt i beskrivelsen av hans "liv og virksomhet", og under "stillinger, medlemskap og verv" står "Innsatt som professor Kunstak. Under okkupasjonen 1940-45 og direktør NG 1941-45" og "malernes representant Kultur- og folkeopplysningsdep. 1942-45".

Her finner vi Tore Hamsun (ikke stemmerett i BKS), Søren Onsager, Kristian Oppegaard, Wilhelm Rasmussen og Olav Willums. De kunne også ha andre skjerpende omstendigheter ved seg, og bli fradømt sin sivile stilling på livstid. Hamsun fikk fengsel i 9 måneder, Onsager døde før dom ble avsagt, Oppegaard fikk bot, Rasmussen 3 år og 2 måneder tvangsarbeid, og Willums fikk 9 måneders fengsel og ble fradømt sin stilling som overlærer ved Statens Håndverks- og kunstindustriskole.

Æresrettsoppgjøret

Oppgjøret innenfor kunstnerorganisasjonene omfattet flere kunstnere enn de NS-tilknyttede. Det ble tatt et oppgjør med rundt 40 kunstnere, de aller fleste med stemmerett i BKS, noen få bare i UKS eller Tegnerforbundet. Det ser ikke ut som noen ble ekskludert fra UKS eller NG.

Eksklusjoner

Oppgjøret begynte allerede 11. mai 1945 på et utvidet møte i BKS.55 Foruten styret selv, møtte også representanter for TF, NG, UKS, BKS Fondskomité, Bildende Kunstneres Landsforening og Bildende Kunstnerinners Forbund. Formannen, Ulrik Hendriksen, holdt en lang tale, der han takker Kongen etc. og minnes de døde. Han talte bl.a. om

> de stadige fornærmelser og nålestikk fra en liten flokk innmarie kverulanter, som hadde stilt seg til disposisjon for de tyske makthavere, som ønsket å ensrette norsk kunst efter tysk mønster, og som øvet censur overfor norske kunstnere, en censur som gikk så vidt at en tyskernes leiesvenn som Søren Onsager gjennem Kultur- og folkeopplysningsdepartementet tilstillet kunst-handlere en skrivelse med krav om at de måtte fjerne fra sine utstillingslokaler visse kunstneres arbeider, imotsatt fall ville departementet ta under overveielse å inndra deres kunsthandlerbevillinger. (…) Alle partifeller fikk sine stipendier i tur og orden. (…) Frafallet var i virkeligheten ikke stort, og jeg vil si at jeg ikke for nogen av de frafalnes vedkommende er særlig overrasket. (…) Og jeg tror at vi overfor dem som sviktet ikke skal ledes av hevnfølelse, men utelukkende være besjelet av ønske om å yte rettferdighet.

Han foreslo så at ”alle som har vært medlemmer av NS og Kulturdepartementets nazistiske konsultative råd fratas de kunstnerrettigheter, som følger med erhvervet stemmerett. Fra møteprotokollen 23. mai fremgår at dette gjelder følgende

[55] Kilde for denne fremstiling: Nasjonalbiblioteket, BKS, protokoller ; Norske Billedkunstnere, arkiv i Kongensgt. 2 (sommeren 2005); og privatarkiv etter Ulrik Hendriksen i Bildende Kunstneres Hjelpefond, arkiver i Norske Grafikere og Tegnerforbundet.

kunstnere: Roar Matheson Bye, Nini Bø, Eivind Engebretsen, Betzy Gude Schirmer, Lilla Hellesen, Karen Kaxrud, Th. Lerdal, (Jens) Munthe Svendsen, Søren Onsager, Kristian Oppegaard, Guttorm Pedersen, Wilhelm Rasmussen, Arne Rockseth, Rudolph Thygesen, Olaf Willums, Signy Willums, Gunnar Utsond, Jens Holter, Olav Hanslin.

Thygesen hadde ikke vært NS-medlem, men ble ekskludert for sin deltakelse i Det midlertidige råd. For medlem av BKS – altså selve styret - Nic. Schiøll, ble det 11. mai bestemt: "da Schiøll bare var medlem av rådet en kortere tid og trakk sig ut på et tidlig tidspunkt og før BKS ble oppløst, kan man gå med på, at han beholder sine kunstnerrettigheter, men han utelukkes fra å gi møte i styre for resten av funksjonstiden".

"Likeledes ble man enig om de åtgjerder som skal tas overfor personer som ved lite nasjonal holdning har svekket respekten for den norske front. Enstemmig vedtatt." Disse "åtgjerder" er ikke referert i protokollen, men de fremkommer gjennom styreprotokollens saker i flere år fremover.

UKS brukte noe tid på å vurdere eksklusjon blant sine 221 medlemmer, og ender opp med fem, hvorav bare en som ikke også mistet stemmeretten i BKS. Ut over dette er det bare ett medlem som fikk en beklagelse. Tallene forteller kanskje to ting: at det var få NS-medlemmer i UKS, eller at deres overtredelser ble mildere ansett.[56]

Det oppløste Tegnerforbundet holdt 22. mai 1945 et nykonstituerende møte, der det gamle styret ble gjenvalgt.[57] Forbundet ga da tilslutning til felleserklæringen fra 12. mai 1945 fra en rekke kunstnerorganisasjoner om oppgjøret med kunstnere som hadde vært medlem av NS eller på andre måter vist unasjonal holdning. Bare ca 1/3 av medlemmene av Tegnerforbundet hadde stemmerett til BKS. Et par av medlemmene ble ekskludert gjennom vedtak i BKS. Et par ikke stemmeberettigede medlemmer ble gjenstand for Tegnerforbundets egen granskning. Det skjedde ved at hver av de to "tvilsomme personer" fikk tilsendt en del spesifiserte spørsmål om sitt forhold under okkupasjonen, alt etter hva styret mente å vite om dem.

De to medlemmene ble fratatt sine medlemsrettigheter. I det ene tilfellet ble medlemskapet strøket i styremøte 20. juni 1945. Det fremkom imidlertid så sterkt formildende omstendigheter at han allerede 2. oktober fikk beskjed om at han kunne få sitt medlemskap tilbake fra 1. januar 1946. I det andre tilfelle ble vedtaket fattet først 19. februar 1946. Han ble ekskludert, men med anledning til å søke om medlemskap på ordinær måte ett år senere. Han var funnet skyldig i "svikt av den nasjonale fronten av tegnere".

---

[56] Kilde: RA, Privatarkiv 1068, G0001 Protokoll.
[57] Kilde: Møteprotokoll i Tegnerforbundets arkiv.

Begge disse tilfellene av ekskludering ble samvittighetsfullt behandlet, med god anledning for de anklagede til å dokumentere og forsvare sin egen sak. Den straff de fikk, var mildere enn nesten alle de tilfeller BKS behandlet. Intet navn på noen ekskluderte forekommer i styreprotokoller eller årsmøtereferater. Det lengste et slikt dokument går i å navngi en av de ekskluderte er å skrive at etternavnet endte på "…sleth".

Misbilligelser

For et drøyt tyve-talls kunstnere som det var antatt hadde vist "lite nasjonal holdning (som) har svekket respekten for den norske front" ble det i BKS iverksatt ulike tiltak. Enkelte ble etter møte 23. mai tilsendt et brev der BKS uttrykte misbilligelse, uten at deres sak var hørt. De fleste ble tilsendt spørsmål av ulik karakter, avhengig av deres antatte forhold, som grunnlag for eventuelle sanksjoner. Det kunne være spørsmål om medlemskap i NS, om avtaler om å levere kritikker eller artikler, om omstendighetene rundt deltakelse på utstillinger, om søknader om stipendier. Dersom svarene, som kunne utvikles gjennom flere runder med korrespondanse, ikke renvasket kunstneren, ble det gitt uttrykk enten for misbilligelse eller for sterk misbilligelse. I et par tilfelle ble kunstnere fradømt stemmerett for en viss tid, som to år. Noen ble fratatt spesielle verv. Det er ingen tegn til at noen ble fratatt rett til å søke stipend, selv om det nok ble praktisert slik.

Bare i et par tilfelle ble kunstneren renvasket for anklager, og da gjerne etter flere runders korrespondanse og innhenting av dokumentasjon fra begge sider. Noen få kunstnere engasjerte advokat, noe som kunne føre til ganske lang behandlingstid, opptil flere år, før saken ble ansett som avgjort av begge parter. I ett tilfelle, Rudolph Thygesen, måtte BKS, etter vedtak i Norges Kunstnerråd, trekke sin eksklusjon og sterke misbilligelse tilbake. Etter korrespondansen å dømme hadde BKS vanskelig for å akseptere at dets vurderinger hadde vært uriktige eller urettferdige, og det gikk nødig tilbake på sine avgjørelser. En viss selvrettferdighet må kunne sies å ha rådet i BKS i dette æresoppgjøret.

Av de granskede fikk et titalls uttrykt en sterk misbilligelse, fem en misbilligelse, mens det for fem kunstnere ikke fremgår klart av protokollen hva slags resultat behandlingen fikk.

Det var BKS som hadde de aller fleste sakene, men det kunne bare forholde seg til kunstnere med stemmerett. Mange kunstnere var imidlertid medlem av Tegnerforbundet eller Norske Grafikere uten å ha stemmerett i BKS, trolig over 2/3 av de i alt om lag 100 medlemmene totalt i de to organisasjonene. Også i UKS var det en rekke kunstnere uten stemmerett. Et fåtall kunstnere uten stemmerett ble ekskludert av disse organisasjonene, eller ble midlertidig fratatt medlemsrettigheter.

Flere kunstnere tilbød seg å tilbakebetale sitt stipend fra okkupasjonstiden. BKS hadde prøvd å få annullert alle nazistenes stipendieutdelinger, men det ble funnet ugjørlig (Protokoll, sak 19, 27. juni 1945). Kunstnere ble derfor tillatt å beholde stipendiepengene. Men iallfall i ett tilfelle overførte allikevel kunstneren stipendiebeløpet til BKS, som takket.

Grunnlaget for det misbilligende

Verken BKS eller de andre kunstnerorganisasjonene hadde vedtekter som kunne brukes som grunnlag for sanksjoner mot medlemmer. I tillegg til de kunstneriske forhold som rettsapparatet vurderte som skjerpende for NS-medlemmer, og som det derfor må kunne sies å ha vært et rettsgrunnlag å dømme for[58], kom også brudd på paroler på kunstområdet fra Hjemmefronten, som rettsapparatet ikke synes å ha vist interesse for. Det var trolig to paroler av særlig relevans for billedkunstnere. Den ene advarte mot å ha separatutstillinger, eller delta på nazi-styrte utstillinger og på utstillinger sammen med kjente nazi-sympatisører. Den andre advarte mot å søke stipendier som ble tildelt av nazi-kontrollerte stipendkomitéer, og å motta priser fra nazi-myndighetene. Det har ikke vært mulig å få dokumentert eksistensen av slike paroler[59], men opplysninger flere steder i kildematerialet tyder på at de ikke utgikk før sent høsten 1943. Det gjelder iallfall utstillings-parolen.

I et tilfelle gis følgende beskjed til en kunstner som mottok et stort stipend i 1942. "Styret kan ikke uten videre forkaste Deres påstand om at De våren 1941 ikke hadde kjennskap til parolen om ikke å søke de av nazimyndighetene kontrollerte stipendier. Men selv uten parole burde De forstått at De burde avstå fra å søke". BKS mente åpenbart at holdningen var viktigere enn det foreliggende rettsgrunnlaget.

Oppgjøret med staten

Også med staten måtte BKS ta et oppgjør. På møtet 11. mai 1945 tok BKS opp forholdet til departementet. Tiden bør være inne, sier Hendriksen,

> til at vi slår en strek over de restriksjoner som er lagt på de bildende kunstneres selvbestemmelsesrett i vårt forhold til statsmaktene. Det er nu slik at styrets formann og varaformann oppnevnes av departementet, det var noe Wilhelm Rasmussen fant på i sin tid av en eller annen grunn. Dessuten har vi ikke den fulle disposisjonsrett over midler som er kunstnernes eiendom, men må til stadighet søke Departementets sanksjon på de enkleste spørsmål. Det

[58] Det ble imidlertid først klarlagt i etterkant, fordi æresrettsopgjøret i det fleste tilfelle var ferdig før rettsapparatets saker.
[59] Hjemmefrontmuseet har en liten mappe med slike paroler, men de inneholder ingen som direkte gjelder billedkunstfeltet.

besluttes at BKS fra i dag konstitueres som en selvstendig og helt fri institusjon som bare er ansvarlig overfor de norske kunstnere.

Samtidig anmoder vi Departementet om at Statens Kunstfond overføres til BKS administrasjon. Det samme gjelder de midler som er innkommet ved 10 kroners avgiften på kunstauksjoner. Enstemmig vedtatt.

Samme dag ble det sendt et brev til Kirke- og undervisningsdepartementet der BKS betraktet seg som

> en fri, og av Departementet uavhengig organisasjon som bare stod ansvarlige overfor de norske kunstnere, - idet dog Styret gjorde oppmerksom på at den gamle overenskomst av 1888 selvsagt ikke berørtes av Styrets beslutning. Det vi ønsket å bringe til opphør var det formynderskap og avhengighetsforhold av Departementet som i første rekke kunstnerne selv i årenes løp hadde etablert (Fra Rundskriv fra BKS i februar 1946 til stemmeberettigede kunstnere.)[60]

På neste møte, 23. mai, ble det vedtatt å gi kunstnerisk stemmerett til alle som hadde stilt ut 4 ganger på Statens Kunstutstilling, trolig fordi krigsårene uten Høstutstillinger hadde redusert kunstnernes muligheter for å oppnå stemmerett. En slik bestemmelse var det egentlig departementets sak å godkjenne, i reglementet for Statens Kunstutstilling.

Departementet synes ikke helt å ha godkjent BKS' ensidige løsrivelse. I 1977 kan det skrive at "Det formelle grunnlaget for Bildende Kunstneres Styre er opphavleg gitt ved kgl. Res. av 6. desember 1888."[61], i anledning av at det merker seg av BKS har nedsatt et utvalg som skal se på en reorganisering av BKS.

Oppgjøret med seg selv

BKS innkalte alle stemmeberettigede kunstnere til et møte 7. januar 1946 i Oslo. Det var det første møte siden desember 1939, og styret betraktet dagens møte som en fortsettelse av det forrige. Den eneste saken på møtet var forslaget fra styret om etablering av Bildende Kunstneres Forening, som det hadde sendt ut forslag til vedtekter for. Det heter i lovforslagets første fire paragrafer:

> §1 Norske Bildende Kunstneres Forening har til formål å verne og fremme norsk bildende kunst og vareta kunstnernes felles økonomiske og kunstneriske interesser.
> §2 Foreningens styre skal hete "Bildende Kunstneres Styre". Det leder foreningens virksomhet og representerer bildende kunstnere overfor staten og offentligheten.

[60] I protokoll fra møte 29.1l.46, Sak 5 heter det at et slikt brev ble sendt 22.5.1945. "Vi var fra denne dag ikke lenger bare en konsultativ komité for departementet, men (…)"
[61] St.prp. nr. 1. Kap. 350-70. Kulturformål 1977-78:173.

§3 Enhver norsk kunstner som har kunstnerisk stemmerett kan bli medlem.
§4 Kunstnerisk stemmerett har enhver norsk bildende kunstner som 1. har utstilt minst 5 ganger i samme gruppe på Statens Høstutstilling, eller 2. er representert i Nasjonalgalleriet, eller 3. får stemmerett etter enstemmig vedtak av jury og styre.

Disse fire første paragrafene viser at Norske Bildende Kunstneres Forening bare er en fortsettelse av det gamle regimet med BKS som akse. Bestemmelsen om stemmerett flyttes over til den nye foreningens vedtekter, fra det departementsgodkjente regelverket for Statens Kunstutstilling. Det eneste nye er at det i §§ 11 og 12 innføres en plikt til å avlegge årsberetning og regnskap for et årsmøte, at styret i henhold til § 7 velger formann og viseformann (og ikke departementet), og at styret i henhold til § 13 kan innkalle til medlemsmøter, som også kan kreves innkalt av 1/5 av medlemmene. Årsmøtet har ingen andre funksjoner enn å bli innkalt som et slags høringsorgan, fordi uravstemning fortsatt skal være den måte medlemmene deltar i avgjørelser på. Lovforslaget ble sendt ut på uravstemning sammen med et motforslag fra grafikeren Rolf Rude, som innebar en mer normal foreningsdannelse med åpnere medlemskap og et årsmøte som øverste organ. Styrets forslag ble vedtatt med stort flertall. Bildende Kunstneres Forening konstituerte seg 6. mars 1946, og valgte Ulrik Hendriksen til formann og Stinius Fredriksen til viseformann. Navneendringen, som ofte blir glemt, forandrer ingen realiteter, verken i billedkunstnernes organisasjonsforhold, eller i det rådende kunstpolitiske kunnskapsregime. Men formelt var det innført en mer demokratisert og selvstendig instans mellom staten og kunstfeltet.

Etableringen av Norske Bildende Kunstneres Forening må sees i lys av de erfaringer som ble gjort da BKS ble nedlagt av okkupasjonstidens Kulturdepartement. Styrets avhengighet av og tette tilknytning til staten, som et halvstatlig organ uten egen organisatorisk grunnmur, kom da klart frem, og ble oppfattet som en svakhet. Derfor måtte BKS skape større avstand mellom seg og staten, og legalisere sin eksistens som medlemsorganisasjon. Det ble gjort formelt gjennom ”uavhengighetserklæringen” av 11. mai 1945, og organisatorisk gjennom etableringen av Norske Bildende Kunstneres Forening. Nå var kunstnerne organisert i en privat forening, med vedtekter den selv hadde vedtatt. Det er heller ikke tilfeldig at Hendriksen på kunstnermøtet i januar 1946 betegner det som en fortsettelse av kunstnermøtet i desember 1939 – det understreker en kontinuitet – BKS ble egentlig aldri nedlagt.

Nasjonalgalleriet – restituering av innkjøpte arbeider[62]

Med hjemmel i restitusjonsloven av 15. november 1946 nr. 3 § 2, 1. og 2. ledd kjente departementet de innkjøp til Nasjonalgalleriet som ble foretatt av Søren Onsager, for ugyldige. NG ble bedt om å ta skritt for å få salgene omgjort. Om NG ønsket å beholde et innkjøpt verk, måtte det slutte ny avtale med den gamle selger. Søren Onsager måtte holdes økonomisk ansvarlig for de tap NG måtte lide, beregnet til over 37 000 kroner. Onsager døde etter at kravet var fremsatt, og det ble derfor gjort gjeldende overfor dødsboet.

3. oktober 1946 oversendte NG en liste utarbeidet av innkjøpskomitéene over 45 arbeider av 32 kunstnere som hadde Onsager kjøpt inn, og som det ikke ønsket å beholde. Det er omtrent halvparten av de kunstnerne Onsager hadde kjøpt inn. Mange av dem hadde NS-medlemskap eller, for de unges vedkommende, hadde fått stipendier i perioden 1942-44. Nesten samtlige kjøp er gjort direkte hos kunstneren eller deres arvinger, altså ikke på utstillinger. De innkjøpte arbeider hadde en samlet pris på 24 765,-, og for fire andre arbeider 12 666 kroner (noen som NG gjerne vil beholde, men der prisen synes for høy, bl.a. et arbeid av Johs. Flintoe).

Direktør Sigurd Willoch redegjorde i brev av 13. mars 1947 om arbeidet med omgjøringen av kjøpene. 17 kjøp er omgjort, ett kjøp er godkjent av galleriets råd. Flere av selgerne har vært NS-medlemmer, og har fått sine midler inndratt – sivilt søksmål må foretas. En har fått 8 års tvangsarbeid. Departementet ber NG om å fortsette arbeidet med inndrivelsen av utestående fordringer, ifølge brevet av 13. mars, men aksepterer at noen fordringer er uerholdelige. I september opplyser NG at det har inndrevet i alt 10 530 kroner av kravet på 37 431 kroner mot Onsagers dødsbo. Det ble påberopt at selgere var gode jøssinger, og hadde gjort innsats for Milorg. etc., men Willoch meddeler departementet at innkjøpskomitéen bare tok kunstneriske hensyn, og ikke moralske. Hvert kjøp i Onsagers tid er vurdert individuelt hva den kunstneriske siden angår, skrev Willoch, som mener at det er departementet som må vurdere den moralske siden, av billighetshensyn.

Det er også andre erstatningskrav mot Onsagers dødsbo: Hans lønn som direktør ca 36 000 kroner, hans honorar som medlem av "Kulturrådet" 9 450 kroner og som sakkyndig 2 000 kroner. Erstatningsdirektoratet gjør gjeldende, mot NGs protest, at dødsboets evt. utbetaling av erstatning går til direktoratet, ikke til NG.

7. januar 1950 avgjorde Oslo byrett at omgjørelsen av Onsagers kjøp av Johan Flintoes maleri "Fra Pilestredet" for kr. 6000,- var ugyldig. Avgjørelsen ble ikke påanket.

---

[62] Kilde: Riksarkivet, KUD Kulturavd. 1. skolekontor D. 1898-1961 0433 Nasjonalgalleriet 1901-1953.

16. april 1953 ga departementet Nasjonalgalleriet tillatelse til å selge de arbeider det ikke ville ha, av de som Onsager kjøpte inn, og som ikke var tilbakelevert. Riksgalleriet var tilbudt arbeidene, men Per Rom sa nei.

Oppgjør og rehabilitering

Æresrettsoppgjøret skapte problemer for både Norges Kunstnerråd og BKS når de ekskluderte eller misbilligede kunstnere engasjerer advokater for å forsvare seg, eller krever sine rettigheter tilbake.[63] Rettsgrunnlaget var tynt, og hadde få juridiske presedenser. Det viser seg at antallet saker som appelleres oversteg hva rådet hadde tid og kompetanse til å behandle. Norges Kunstnerråd bad Kirke- og undervisningsdepartementet om hjelp 12. des. 1945, fordi "flere av disse sakene berører forhold av ytterst vanskelig og ømfintlig art både nasjonalt, kunstnerisk og menneskelig." Om sakens prinsipielle natur heter det:

> En æresrett kan, med sitt nåværende mandat, bare avgi et moralsk votum. Dette kan ikke ha juridisk eller økonomisk virkning. Det viser seg da også i den senere tid at en rekke appellsøkere gjennom privat engasjerte jurister søker å utvide avgjørelsene til å gjelde økonomisk ansvar overfor vedkommende organisasjon. Dette vil automatisk medføre en situasjon som blir helt uholdbar for de organisasjoner som herved risikerer å få moralske og faglige avgjørelser ført over på et nytt område, som organisasjonene ikke er herre over.

Norges Kunstnerråd fant det derfor nødvendig å få apellsakene i havn. De hadde ikke bare betydning for de personer det gjaldt. Også institusjoner som NRK, teatrene, orkesterene og andre måtte vite hvem de fritt kunne engasjere til oppdrag.

> En kan ikke se bort fra at det som organisasjonene har måttet dømme som nasjonal svikt (av forskjellige grader) nettopp overfor en kunstner rører ved områder som både personlig og kunstnerisk er vanskeligere å ta standpunkt til enn ved de vanlige politiske saker. Fra appellantene blir det stadig fremhevet at de har utført nasjonalt verdifullt arbeid i motstandsgrupper, samtidig som deres følsomhet for deres nasjonale forpliktelser som kunstnere har vært avhengig av en personlig fornemmelse i øyeblikk som senere ikke har vist seg å holde mål med opinionens oppfatning. Her rører avgjørelsene ved vanskelige menneskelige problemer hvor det en gang for alle blir nødvendig å finne den riktige linje og like meget å skape grunnlag for et felles, koordinert syn som betinger samme domsresultat innen de forskjellige kunstneryrker.

Norges Kunstnerråd ba departementet om å etablere et appellorgan som kunne gi avgjøre sakene endelig. Det opprettet en tremannskomité av jurister, som både kunne treffe avgjørelser og virke som appellinstans for organisasjonene når de skulle

[63] Fremstillingen følger Bastiansen 2000.

treffe tiltak overfor medlemmer som "i okkupasjonstiden har opptrådt uverdig i forhold til okkupasjonsmakten og deres hjelpere" (Bastiansen:24). Rådet begrunnet dette slik:

> Under den pågående sanering innen de viktigste kunstnerorganisasjonene for å gjøre medlemslistene rene for de elementer som under krigen har sviktet den norske front, har det vist seg at dette arbeid har støtte på visses formelle og reelle vanskeligheter. Dette gjelder fremfor alt den gruppen av frontsvikere som ikke har vært knyttet til NS, men som dels har unnlatt å by motstand mot okkupasjonsmakten, dels direkte eller indirekte har fraternisert med de daværende makthavere innen NS eller som ikke har reagert på de utgåtte paroler. (Bastiansen:23)

Hver enkelt organisasjon hadde nedsatt såkalte "æresretter" som skulle avgjøre slike saker. Det hadde vist seg vanskelig å gjennomføre en "rettferdig og ensartet domspraksis".

> Dels skyldes dette at foreningenes lover ikke alltid gir hjemmel for en slik dømmende virksomhet. Dels har det vist seg at enkelte av dem som rammes av straffebestemmelsene påberoper seg at det ikke foreligger noen regjeringsforordning som gir organisasjoner utenfor stat og kommune mandat til å opptre som domsmenn. Og endelig har det forekommet tilfeller da de enkelte organisasjoner er i tvil om hvilke forgåelser som kan og bør gi foranledning til eksklusjon eller foreningsmessig karantene. (:24)

Kunstnerrådet mente at kunstnerorganisasjonene burde kunne anvende like strenge krav og den samme rettferdige vurdering som staten brukte overfor egne funksjonærer. Helt frem til 1947 ble det avsagt dommer i organisasjonenes æresretter.

Rehabilitering

Etter hvert oppstår også spørsmålet om hvordan organisasjonene skulle forholde seg til tidligere medlemmer som hadde sonet sin dom eller på annen måte hadde gjort opp sine saker med påtalemyndighetene eller æresrettene. I først omgang gjaldt det fire kategorier kunstnere:

- tidligere NS-medlemmer som påtalemyndighetene hadde frafalt tiltale mot
- NS-medlemmer som var ilagt bøter, men allikevel hadde behold sine borgerlige rettigheter (det var neppe mange, siden fradømmelse av stemmerett var en straff som omtrent alle NS-medlemmer fikk, uansett hva dommen ellers lød på)
- NS-medlemmer som ikke var straffet eller bøtelagt, men fratatt stemmerett og verneplikt
- NS-medlemmer som hadde sonet ferdig sin straff, men som hadde mistet stemmerett eller verneplikt (Bastiansen:25)

BKS anmodet i januar 1948 NK om å ta standpunkt til hvorledes det skal forholde seg til tidligere medlemmer som ble ekskludert. Det refererte til NRKs bestemmelser om bruk av åndsverk tilhørende NS-medlemmer og "stripete". BKS foreslo følgende retningslinjer for behandlingen av "tidligere NS-medlemmer, "stripete" m.v.":

> I. Spørsmålet om å innta igjen ekskluderte medlemmer avgjøres av hver enkelt organisasjon individuelt under hensyntagen til den enkeltes forhold. Som rettledning i så henseende vil Rådet anbefale at i hvert tilfelle av passivt medlemskap eller parolebrudd hvor vedkommendes sak er opp- og avgjort overfor samfunnet, bør gjeninntagelse finne sted med gjenerhvervelse av alle organisasjonsrettigheter. Tap av stemmerett i offentlige anliggender og rett til å tjenestegjøre i rikets krigsmakt, bør i så henseende ikke ha innflytelse på avgjørelsen.
> II. I de tilfelle hvor den organisasjonsmessige reaksjon har medført økonomisk boikott av vedkommende, bør denne søkes opphevet i alle tilfelle hvor vedkommende er gjeninntatt i organisasjonen eller har avsonet sin straff, selv om han ennå ikke finnes å kunne opptas i organisasjonen.

Norges Kunstnerråd anbefalte, med vedtak av 29. januar 1948, som gjaldt tidligere NS-medlemmer, "stripete" mv., at kunstnere med passivt medlemsskap (i NS) eller parolebrudd (paroler fra Hjemmefronten), hvis sak var opp- og avgjort, skulle tas inn igjen som medlemmer med alle rettigheter, selv om enkelte borgerlige rettigheter ennå ikke var gjenvunnet. I tilfelle der organisasjonens reaksjon har medført økonomisk boikott, burde denne oppheves når kunstneren var gjeninntatt i organisasjonen, eller har avsonet sin straff uten å bli gjeninntatt (:26).

Med tiden ble alle tidligere NS-medlemmer gjeninntatt i kunstnerorganisasjonene, når de selv søkte om det.

Vurdering av oppgjøret.

Etter å ha vært gjennom nesten 50 landssviksaker, der omtrent halvparten gjelder aktive billedkunstnere, og et tyvetalls æresrettsaker over kunstnere som ikke var NS-medlemmer, er inntrykket at dommene jevnt over var urimelig hårde. Rettsgrunnlaget for æresrettoppgjøret var tynt og behandlingen ga de "tiltalte" få av de rettigheter som rettsapparatet tross alt ga. Æresrettoppgjøret, både for NS-medlemmer og de andre, ga en tilleggsstraff i form av økonomisk og kunstpolitisk boikott i mange år etterpå, som for mange nærmest kan sammenlignes med et yrkesforbud.

Det kunstpolitiske førerregime under okkupasjonen kan nok i noen grad betegnes som en revansje fra kunstnere som akademiregimet satte utenfor. Det er grunn til å vurdere om ikke æresrettsoppgjøret etter frigjøringen også hadde noen trekk av revansj overfor kunstnere som ikke bøyde seg inn under BKS-regimet.

Det er vanskelig å få adgang til landssviksakene. Det er rimelig å tro at ettermælet for mange av de kunstnere som har sine mapper der, vil være tjent med at de ble offentlig tilgjengelige.

3. 1945-1955 Akademiregimet konsolideres

Kulturbrevet i 1945

Hjemmefrontens kulturgruppe utarbeidet før frigjøringen et brev, som den sendte til regjeringen straks etter 8. mai 1945. Bak brevet sto ti kjente kulturpersonligheter. Brevets tittel var "Vår kulturs fremtid". Etter en kritisk analyse av førkrigstidens kultursituasjon fulgte 19 forslag til kulturpolitiske tiltak. Av stilen kan det virke som det er forlagsdirektør Henrik Groth som har skrevet den første delen. Den andre delen virker mer tilfeldig sammensatt, og er langt fra å være et kulturpolitisk arbeidsprogram – noe den kunne ha vært.[64]

Den kritiske analyse

Første del innledes slik med en betraktning om førkrigstidens kulturpolitikk:

> I årene før denne verdenskrigen fulgte vårt kulturarbeid folkeopplysningstradisjonen. Det gjaldt å *spre* kulturen til flest mulig. En vilje til å gjøre *alle* delaktig i kulturgodene harmonerte med den herskende sosiale tankegang.
> Men samtidig som oppmerksomheten ensidig ble rettet mot kulturspredningen, mistet man sansen for hva som skulle spres. Vårt lille folk ble sammen med den øvrige verden ført ut i en kulturkrise som hadde sine røtter langt tilbake i forrige århundre (…) (:247).
> For de fleste stod det som viktigere å sikre klassenes eksistensgrunnlag og elementære kulturmuligheter enn å utforme det enkelte individs åndelige mål. (...) Det høyere kulturliv som skulle ha dette som oppgave, ble forsømt (:248).

Det var hensynet til det "høyere kulturliv", også omtalt som "en åndelig verdiverden", som var brevets sentrale anliggende, ikke minst kunstnernes arbeids- og levekår. Til tross for økt utdanning, større inntekter og mer fritid ble ikke løftene om et rikere allment kulturliv innfridd. "De spredte kunnskaper utgjorde ingen helhet og ble heller ikke holdt sammen av et bærende livssyn" (:249). "Nye mekaniske kulturmidler og billige former for moderne underholdning konkurrerte om menneskenes nyvunne fritid". Lærere, vitenskapsmenn og frie åndsarbeidere og intellektuelle "hadde mistet sin autoritet og sin innflytelse. Stat og samfunn hadde gradvis proletarisert dem".

Brevet bærer frem ønsket om en sterk statlig kulturpolitikk, fordi "vi kan ikke bare stole på de kulturelle krefters frie spill" (:250). "Tiden er inne til å spørre om det ikke kan gjøres noe fra statens side for å trygge kulturen og dens bærere". Brevet beskriver en truende situasjon:

---

[64] Brevet er publisert i 20-års jubileumsboken for Norsk kulturråd (Norsk kulturråd 1985), og alle sitater er derfra.

> Stillingen er så alvorlig, og skaden allerede så stor at det som trenges, er en prinsipiell nyorientering og en radikal omvurdering av kulturens midler og mål. Det er nok så at staten ikke kan "lede" landets kulturliv. Men staten sitter med mange av nøklene til vårt åndelige liv. (:251)

De 10 kulturpersonligheter hevder at "kulturarbeid er en stadig kamp for å gjøre disse åndelige verdier levende for folket", og viser til verdier som frihet og rettssikkerhet, sosial rettferd, økonomisk trygghet, tilstrekkelig fritid og gode boliger, og "åndelige verdier" som styrker "individets sjelelige selvstendighet, fremmer dets uavhengighet og materielle kår, befordrer en medlevende følelse for andre mennesker og skaper en fast og bevisst etisk holdning".

Det er en så konservativ tone over deler av brevet, at det neppe kan ha falt i god jord i den Arbeiderpartiregjeringen som snart overtok makten igjen, og beholdt den i mange år.

Forslagene

Mange av forslagene har som mål å styrke åndsarbeidernes arbeidsvilkår – både lærere, bibliotekarer, forskere, studenter og kunstnere. "Billige byggelån til åndsarbeidere, intellektuelle og kunstnere" lyder pkt. 7. Kringskastingens programmer bør "bevisst underordnes et *åndelig helhetssyn*" (i pkt. 14.). "Som nå bør stat og kommune i fellesskap verne om og fremme scenens, musikkens og filmens kunst" (pkt. 15). Pkt. 17 heter *Kunsten ut i distriktene* og lyder slik: "Planen om ambulerende riksteater må settes i verk. Likeledes organiseres ambulerende maleri-utstillinger og konserter, for å motvirke for sterk lokalisering av kulturlivet".

De 19 punktene danner ikke et samlet kulturprogram. De virker mer som en tilfeldig samling av punkter de er kommet på. Man kan lure på hvorfor ti så fremtredende kulturpersonligheter ikke kunne – eller ville – utarbeide et dokument med større bruksverdi og nytte i Regjeringens og Stortingets kulturpolitiske arbeid i den politiske hverdag. Programmet forble en parentes i kulturpolitikken.

Kunstens allmenngjøring

Det første tiåret etter frigjøringen utviklet det norske kunstlivet seg etter et bestemt mønster: Kunstverk ble aktualisert på mange flere av samfunnets arenaer enn før, og særlig utenfor de tradisjonelle kunstinstitusjonene.

Norske Kunstforeningers Landsforbund gjenopptok i 1946 sine landsomfattende vandreutstillinger til kunstforeningene i norske byer. Samme år fortsatte Statens Vandreutstillinger med sine statlig støttede vandreutstillinger til norske

bygder. Kunst i Sykestuene ble etablert i Sosialdepartementet for å kjøpe inn kunst, særlig grafikk, til sykehus og andre helseinstitusjoner. Landslaget Kunst i Skolen grunnlegges i 1948, og fikk statlig støtte etter få år. I 1950 grunnlegges Selskapet Kunst på Arbeidsplassen av Harry Fett, og fikk statlig støtte etter få år, og Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet etableres i Utenriksdepartementet. Et Riksgalleri etableres i 1952, som fortsettelse i statlig regi av virksomheten til Norske Kunstforeningers Landsforbund og Statens Vandreutstillinger. To år senere etableres Landslaget Aktuell Kunst, for å skaffe rimelig kunst til et bredt publikum.

En rekke krigsminnesmerker reises over hele landet, utført av billedhoggere. Det skjedde en nyetablering av kunstforeninger i en rekke byer som tidligere ikke hadde hatt det. Olav Selvaag begynte privat å kjøpe inn skulpturer til utsmykking i de nye forstadsområdene rundt Oslo som han selv var med på å bygge ut.

Gjennom slike tiltak ble den estetiske praksis utvidet til å omfatte en rekke nye steder og arenaer: sykehus, skoler, arbeidsplasser, parker, kirkegårder, offentlige bygg, private hjem, nye forsteder, byer og bygder. Det er i den samme ånd at Munch-museet, som åpnet i 1963, ble bestemt lagt på Oslo østkant. Hele landet ble betjent av tiltak som søkte å bringe befolkningen i kontakt med god kunst på alle viktige livs-områder. Vi ser begynnelsen på et "Kunst-Norge" – et land der kunst får en plass i mange sammenhenger og i manges bevissthet. Utvidelsen av kunstinstitusjonen skjer i et samspill mellom ulike interesser, både statlige, kommunale, faglige, ideelle, økonomiske, kunstfaglige og kunstneriske. De synes forent i ønsket om å spre den høye kunstens åndelige rikdommer til flest mulig. De fleste initiativene tas av krefter utenfor det etablerte kunstpolitiske akademiregime, og det er ingen sentral statlig strategi bak denne utviklingen – bare en felles overbevisning om kunstens nødvendighet. Ganske raskt blir det meste innlemmet i et ekspanderende statlig kunstpolitisk engasjement, og/eller innordnet akademiregimets krav om at de skal underlegges kunstnerisk kontroll i regi av BKS. Norge samles til ett sosialdemokratisk kunstrike med et akademiregime som forfatningsform. Kunstpolitikken er på vei mot en ideologi som etter noen tiår fører til at kunst blir betraktet som et velferdsgode som staten skal sørge for at alle har rett til.

To kunstneriske prosjekter kan eksemplifisere kunstens allmenngjøring: Vigelandsparken og Oslo Rådhus. I Vigelandsparken symboliseres sammenhengen mellom natur og kunst, kunst og liv, og liv og død. Utsmykkingen av Oslo Rådhus symboliserer foreningen av kunst og politikk, by og bygd, og høy og lav. Ingen steder i Norge står kunst, liv og politikk så nær hverandre som disse to steder, ingen andre steder er kunstverk så selvsagt og uformidlet til stede – det vil si, tilgjengelig uten deltakelse i bestemte ritualer – i det offentlige rom, ute eller inne. Bak prosjektene står Oslo kommune, men det er hvelvet en nasjonal himmel over begge.

Bildende Kunstneres Styre (BKS)

Etter frigjøringen ble BKS igjen den krumtapp det norske kunstlivet dreiet seg rundt, det sentrale ledd i det kunstpolitiske kunnskapsregime (se Solhjell 2005a). Det ivaretok to sett av interesser – kunstnerelitens, som ble ansett som sammenfallende med kunstens, og statens. Det å ha kunstnerrett var å ha stemmerett i BKS, oppnådd ved å passere portvakter kontrollert gjennom BKS og finansiert av staten.

BKS var kunstnernes og i stor grad også kunstlivets representant overfor staten, statens kunstråd, og styre både for Statens Kunstutstilling og Statens Kunstakademi. Under dets kontroll var også Den faste jury, Kunstnernes Hus og Statens Kunstfond, styret og innkjøpskomitéene i Nasjonalgalleriet, og tildelingen av alle statlige og nesten alle private stipendier. Når det statlige engasjement ble utvidet, var BKS som regel med – som rådgiver, som medansvarlig, som majoritet eller eneansvarlig. Professorene ved Statens kunstakademi (SKA) fortsatte som en maktelite innenfor det kunstpolitiske akademiregime som hadde BKS som sitt organisatoriske sentrum. Den ensidig erklærte uavhengighet av staten fra mai 1945 forble en formalitet, den gjensidige avhengigheten ble tvert i mot styrket.

Ifølge styremøtereferat 11.10.49 vedtok BKS å be departementet om ikke å bevilge penger til kunstutstillinger med norske kunstnere i utlandet "uten BKS anbefaling". BKS "vil be om at også søknader fra eller gjennom offentlige institusjoner (NG, foreninger, kunstforeninger) blir oversendt oss til uttalelse". "Denne kontroll vil være en betryggelse og lettelse også for Departementet". Departementet svarer i brev av 3.11.49 at "det vanskelig vil kunne hindre at det fra utenlandske myndigheter framkommer forslag om utstillinger hvor de inviterende instanser selv ønsker å ha et ord med i laget når det gjelder utvelgelsen". Men BKS viser 6.12. til bestemmelsen fra 1930 "hvoretter det alltid er de av kunstnerne valgte jurymenn som skal bestemme hva som skal representere vår tids norske kunst". "Det er utelukkende de norske kunstneres tillitsmenn og ikke Nasjonalgalleriets direktør som av norske kunstnere er valgt til å ta ansvaret (…) (som) ikke i noe tilfelle (ønskes) overdratt de utenlandske innbydere".[65] Dette er et eksempel på hvor sentral BKS selv betraktet sin posisjon som representant for norsk kunst.

Organisatoriske forhold

Formelt var nå BKS et styre på 7 medlemmer for Norske Bildende Kunstneres Forening, valgt av stemmeberettigede medlemmer ved forholdstallsvalg hvert tredje år: malerne valgte fire medlemmer, billedhuggerne to, og svart-hvitt gruppen (tegnere

[65] Kilde: Nasjonalbiblioteket, BKS, styreprotokoller.

Formål	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Nasjonalgalleriet	136	173	236	264	259	283	278	282	320	375	383	420
Riksgalleriet									100	100	150	170
Stat. vandreutst.		2	5	8	8	12	12	17				
Kunstf. vandreut.		0	0	0,3	0							
Kunstf. utstillinger							R					R
K.ind. Osl	43	50	50	50	65	80	80	90	101		138	145
K.ind. Bergen	16	20	20	24	30	38	38	41	45		57	59
K.ind. Trondheim	15	15	18	25	32	40	40	41	44		55	59
Reguleringstill.			40	47	21							
Tr.h. k.for. fast g.	2	2	2	2	2	R+2	2	2	2	2	2	2
Em. Vigeland.at.	5	5	5	5	R	2	2	2	2	2	2	2
Svormuseet							5	5	5	5	2,25	2,25
Statens Kunstak.	18	73	99	118	123	133	133	136	141	167	175	185
Høstutst. og BKS		7,5	7,5	7,5	10	10	10	10	10	12	12	12
Kunstnerlønner	81	88	115	139	144	175	180	180	260	273	293	376
Særlige arb.stip.									56	57	64	64
Annen støtte til k.									17	17	18	18
Kunstnerstip.	23	23	28	32	32	42,5	42,5	42,5	100	100	100	100
Brukskunstn.stip.						2,5	2,5	2,5	2,5	4	4	4
Kritikerstipend						4	4	5	5	8	8	8
BKH (3 %-fondet)					Lov							
Statens Kunstfond		P 7,5	7,5	7,5	7,5	7,5	7,5	7,5	7,5	12,5	12,5	12,5
Kunstnernes Hus		P12,5	0	9	9	12,5	12,5	12,5	15	20	20	20
Veneziabienn.								R			R	
Sao Paulo-bienn.										R		
Vestlandsutstill.											R	R
Festspillutst. Berg.									R	R		
”Kunsten Idag”					R	R	R	R	R	7,5	7,5	7,5
Kunst på Arb.pl.									R	12,5	12,5	12,5
Kunst i Skolen					R	R	R	R		R14	12,5	12,5
Kunst i Sykestuer			S?	S	S	S	S	S				
Til rådvelde dept.					27	40	39,5	39,5	40	40	40	40
Dansk utst.		9	9	9	9							
Nordisk utst.		25		12								

Tabell 1 Oversikt over statlige bevilgninger til kunstformål 1944-1955, faste poster på statsbudsjettene. Beløp i 1000 kroner. For 1955 forslag. Stipendiebeløp til samtlige kunstnergrupper. R: Bevilgning fra rådveldepost. S: Bevilgning fra Sosialdepartementet. P: Bevilgning fra Pengelotteriet (R, S og P er ikke komplett).

og grafikere) valgte ett. Styret fikk snart kontor i Kunstnernes Hus, og hadde en fast ansatt sekretær som også var sekretær for Statens Kunstutstilling og Statens Kunst akademi. Under styret sorterte to organer: Den Faste Jury, og Fondskomitéen. Det nye var altså at det rundt BKS var skapt et sett med vedtekter, som ikke var forelagt staten for godkjennelse, og at stemmerettsreglene ble bestemt gjennom denne foreningens vedtekter, og ikke gjennom det statlig godkjente reglementet for Statens Kunstutstilling – Høstutstillingen.

Den faste jury

"Den faste jury ved officielle utstillinger i inn- og utland" var statens jury, oppnevnt gjennom BKS. Juryens viktigste funksjon var å juryere Høstutstillingen. Slik var reglene departementet hadde godkjent etter forslag fra BKS, datert 9.12.38:[66]

> 1. Den Faste Jury skal være et utvalg som ordner med alle officielle norske kunstutstillinger i inn- og utland.
> 2. Juryen velges for 3 år om gangen av og blant stemmeberettigede norske bildende kunstnere.
> 3. Juryen skal samlet bestå av 9 kunstnere – 5 malere, 3 billedhuggere, 1 sort hvitt kunstner, som velges på følgende måte: De som velges må være stemmeberettigede:
> a) 2 malere velges av stemmeberettigede malere representert i Nasjonal-galleriet
> b) 2 malere velges av de øvrige stemmeberettigede malere.
> For a og b gjelder de samme regler som for valg av BKS (forholdstallsvalg)
> c) 1 maler velges av BKS
> 1 billedhugger velges som a)
> 1 billedhugger velges som b)
> 1 billedhugger velges som c)
> 1 sort og hvittkunstner velges som a) (repr. i sort-hvitttavd.)
> 1 sort og hvittkunstner velges som b)
> 1 sort og hvittkunstner velges som c)
> Det velges samtidig vara for hver enkelt av juryens medlemmer
> 4. Ved bedømmelse deles juryen i en malergruppe – en billedhoggergruppe – og en sort-hvitt gruppe, som hver velger sin formann. Sort- og hvittgruppens formann blir denne gruppes representant i Den Faste Jury – de to andre sort og hvittkunstnere fungerer kun under bedømmelse.
> 5. Ingen velger kan benytte sin stemme mer enn 1 – en – gang under disse valg, selv om vedkommende er stemmeberettiget også til en annen gruppe. BKS' valg er undtatt fra denne bestemmelse.
> 6. Valget foretas i følgende orden:
> Stemmeberettigede som malere, billedhuggere og sort og hvittkunstnere representert i NG
> Øvrige stemmeberettigede som malere, billedhuggere og sort og hvitt-kunstnere

[66] Kilde: Nasjonalbiblioteket, BKS-arkiv, møteprotokoller.

BKS
7. Samtlige valg settes i verk av BKS hvert 3dje år like etter nyttår.
8. Juryens sammensetning offentliggjøres med en gang efter hvert som de enkelte valg har funnet sted. Juryen trer i funksjon etter siste valg.

B Regler for Den Faste Jurys arbeidsmåte.

1. I første møte etter nyvalg velger juryen sin formann og varaformann. For å fatte vedtak må juryen bestå av minst 3 malere, 2 billedhoggere og 1 sort og hvittkunstner. Fungerende formanns stemme er avgjørende i tilfelle stemmelikhet.
2. Til planleggelse av enhver utstilling optrer juryen samlet (9 kunstnere) men utskiller sig ved bedømmelse i en malergruppe – en billdhuggergruppe – og en sort og hvittgruppe (11 kunstnere). Malergruppen bedømmer malerier – akvareller – pasteller og lignende. Billedhuggergruppen bedømmer alt som hører inn under skulptur. Sort og hvittgruppen bedømmer sort og hvitt og grafikk. I tvilsspørsmål om arbeidets art avgjøres dette av den samlede jury.
3. Juryen skal ha anledning til i særlige tilfelle å velge ut en eller flere til å ordne utstillinger, hvor jury menes å være uhensiktsmessig. Den har også anledning til å innby enkelte kunstnere og å gi tillatelse til gruppedannelse efter søknad uten jurybedømmelse. Søknad om gruppedannelse må være juryen i hende senest 1 måned foran innlevering til vedkommende utstilling. Juryen avgjør hvor stor plass gruppen kan få. Kun stemmeberettigede kan være med i disse grupper.
4. I tilfelle hvor varamenn er innkalt til bedømmelse blir han sittende under hele bedømmelsen, hvis ikke særlige omstendigheter gjør at han må tre ut.
5. Bedømmelsen blir å avgjøre i sluttet møte innen hver gruppe med 2/3 stemmeflertall i billedhuggergruppen og sort og hvittgruppen og med 4/5 flertall i malergruppen.
6. a) Hvis et billede får 3 stemmer i malergruppen for antagelse er det ”tvilsomt” og skal tas opp til ny behandling innen bedømmelsen er slutt.
b) Hvis et tilstedeværende jurymedlem forlanger det kan et refusert eller antatt arbeide tas op igjen til ny behandling innen bedømmelsen er slutt.
7. Enhver stemmeavgivning i de enkelte jurygrupper skal være åpen og skal når et av de tilstedeværende medlemmer ønsker det protokolleres.

Den faste jury hadde altså to oppgaver: 1) å ordne med alle offisielle utstillinger, 2) å bedømme, dvs. være jury. Til den første oppgaven hadde den fem malere, tre billedhuggere og en tegner eller grafiker som medlem. Da arbeidet juryen samlet. Til den andre oppgaven ble juryen delt i en malergruppe, en billedhuggergruppe, og en sort og hvitt-gruppe. Da måtte juryens ene svart-hvitt-kunstner suppleres med ytterligere to, som foreskrevet i pkt. 4, 2. ledd.

En akademiprofessor som også satt i BKS-styret – noe de ofte gjorde – hadde altså tre stemmeretter: som akademiprofessor, som BKS-medlem og som stemmeberettiget. Med bare en professor i skulptur, som også kunne sitte i BKS-styret, fikk denne ene kunstner en uforholdsmessig stor innflytelse. Slike regler ga den vanlige

stemmeberettigede kunstner mindre innflytelse enn om BKS hadde vært en medlemsorganisasjon. En økende misnøye med reglene endte i 1955 med endringer, der ingen grupper hadde særrettigheter ved valget. Etter det ble hele Den faste jury valgt av alle stemmerberettigede, men fortsatt ved forholdstallsvalg for hver av de tre gruppene.

Det andre område for misnøye var den lavere innflytelse tegnere og grafikere hadde, de såkalte svart-hvitt-kunstnerne. De var ikke likestilt som gruppe med malere og tegnere, og hadde for eksempel ikke egen innkjøpskomité i Nasjonalgalleriet. Til tross for at BKS og Nasjonalgalleriets råd, med et flertall av kunstnere, gikk inn for det, tok det lang tid før en slik egen innkjøpskomité ble opprettet. Bakgrunnen har historiske årsaker: alle billedhuggere og malere hadde tegneutdanning som obligatorisk grunnutdanning. De følte vel at de hadde full kompetanse til å bedømme både tegninger og grafikk – som de betraktet som ettertrykk av tegninger på en bunnplate.

Høstutstillingen

Dens offisielle navn var fortsatt Statens årlige kunstutstilling. Den åpnet igjen høsten 1945, og fortsatte som før, med omtrent samme bevilgning, og reglement fastsatt av departementet. Bevilgningen omfattet også støtte til drift av BKS og lønn til sekretæren. I motsetning til reglene for Den faste jury, ble reglene for Høstutstillingen forandret ganske ofte. I § 7 i regelverket fra 1939 het det at

> Alminnelig kunstnerisk stemmerett har:
> 1. Norske kunstnere som har utstilt 5 ganger innen samme klasse på Statens Kunstutstilling i Oslo.
> 2. Andre norske kunstnere som etter søknad godkjennes som stemmeberettigede av Kirke- og Undervisningsdepartementet etter enstemmig innstilling fra BKS, samt
> 3. Norske professorer ved Statens Kunstakademi og norske kunstnere som er representert i Nasjonalgalleriet.

I § 8 var det innført begrensninger i stemmeretten. Den falt bort ”for den kunstner som i løpet av ti år ikke har deltatt på Statens Kunstutstilling. BKS kan i særlig tilfelle gi dispensasjon herfra. Kunstnere representert i Nasjonalgalleriet er undtatt fra denne regel”. Ved fornyet deltakelse fikk man stemmeretten tilbake. Disse reglene understreker hvor viktig deltakelse på Høstutstillingen – ”på Statens” som det gjerne ble kalt – var for norske billedkunstnere. Uten 5 gangers deltakelse på Høstutstillingen sto kunstnere uten innflytelse, og med lav status.

Det ble innkrevd 10 % salgsprovisjon. Derav skulle 5 % gå til utstillingen, 3 % til Bildende Kunstneres Sykefond og 2 % til utstillingens sekretær, som var forpliktet til å være til stede i utstillingslokalet under hele utstillingen.

Regelverkets siste paragraf var at utstillingens mulige overskudd skulle gå til innkjøp av kunstverker til Nasjonalgalleriet, gjort av galleriets innkjøpskomité (med flertall av BKS-medlemmer). BKS krevde den strøket, fordi utstillingens overskudd nå var større enn det statlige tilskuddet, og det derfor ville være kunstnerne som støttet staten. I desember 1946 ble paragrafen strøket av departementet.[67] Ifølge utstillingens regelverk, § 1, het det at "når intet annet bestemmes" skulle det holdes "etterutstilling i en av landets andre byer". Etter 1930 hadde departementet gitt dispensasjon fra denne reglen. Men fra politisk hold var det etter 1945 ønskelig med slike etterutstillinger, og de ble vist vekselvis i Bergen, Trondheim og Stavanger.

Statens akademi for billedhoggere og malere

I 1945 overtok BKS igjen som styre for Statens Kunstakademi. Antallet studenter som søkte til akademiet steg kraftig i forhold til førkrigsårene. Det ble etablert en ekstra stilling for en professor i malerkunst[68], i tillegg til de to vanlige, og det var også ønsket et ekstra professorat i billedhuggerkunst i tillegg til det ene, men ønsket ble ikke innfridd. Professorlønningene steg meget raskt, fra 3 600 kroner i 1945 til 12 500 kroner i 1947. Det ble også avsatt midler til "spesielle forelesninger", bibliotek og avstøpningssamling. Skolepenger ble sløyfet fra 1947, og det ble fortsatt gitt elevstipendier. Skolen ble beregnet å ha 30 studenter, men det steg raskt til rundt 60. I budsjettet var også inkludert bevilgninger til sommeratelieret på Citadelløya og Atelierhuset i Paris. Den figurativt forankrede billedhuggeren Per Palle Storm ble ansatt som professor i skulptur i 1947, i den ledige stillingen etter Wilhelm Rasmussen, som hadde hatt sin siden 1921. Storm beholdt sin helt til 1980 (NKL). To professorer i skulptur gjennom 60 år forteller om en ganske stillestående utdanningsinstitusjon.

På Stortinget foreslo Chr. S. Oftedal[69] at det etableres et akademi for billedhuggere i Trondheim, i tilknytning til restaureringsverkstedet for Domkirken, der mange billedhuggere har arbeidet i over 50 år (Forh. S. 1949:1477). Han pekte også på mulighetene i Bergen. Der har kommunen, sammen med Bergens kunstforening, "satt i gang et foretagende hvor man får kunstnere, vesentlig fra Oslo, til å hjelpe de lokale med å drive et slags lite akademi". "Om staten var merksam på at det går an å

[67] Kilde: Nasjonalbiblioteket, BKS møteprotokoller.
[68] Noe som kan sees som en omgjøring til ordinær stilling av den ekstraordinært finansierte stilling som den danske Jacobsen hadde hatt 1935-1940 (Se Solhjell 2005a).
[69] Chr. S. Oftedal var medlem av Stortingets universitets- og fagskolekomité og saksordfører for kunstkapitlene. Enkelte stortingsrepresentanter, som Oftedahl og Erling Fredriksfryd, får i kraft av sin stilling som komitéformann eller saksordfører stor plass i denne fremstillingen. Det betyr ikke nødvendigvis at de er kulturpolitisk fremtredende. De taler gjerne på vegne av komiteen, og det er derfor mer Stortingets oppfatning som fremkommer, enn deres egne.

drive den slags undervisning også utenfor Oslo, tror jeg det ville være en stor fordel" mente Oftedal.

Stillingsmessig sto akademiet på samme nivå som i 1935, og det fortsatte også etter 1950. I 1954 skjer det en viss styrking av virksomheten med tre nye budsjettposter: 3000 kroner i tilskudd til atelierer mesterelever, 1000 kroner til vedlikehold og tilsyn av et malerhus i Svolvær, og 2000 kroner til innkjøp av elevarbeider. Året etter kommer det inn en post for ekskursjoner og studiereiser. Slike budsjettposter kan komme inn etter at de en tid har fått bevilgninger over rådveldeposter.

Kunstnernes Hus

Kunstnernes Hus åpnet igjen høsten 1945 etter omfattende vedlikehold (Gjessing (red.) 1980). Det fikk 12 500 kroner fra Pengelotteriet i 1946, men fikk fra 1948 fast støtte over statsbudsjettets kunstkapittel, samt støtte til utstillinger. Det første etterkrigsåret fikk for eksempel BKS 9000 kroner til en dansk utstilling, og 25 000 kroner ekstraordinært til "utveksling av bildende kunst med de nordiske land" (St.prp. nr. 1. Kap. 228. Kunstformål 1946, Tillegg nr. 8). Begrepet "utveksling" av utstillinger ble i noen år fremover brukt i statsbudsjettet om vandreutstillinger.

Den ekstraordinære bevilgningen til nordiske utstillinger ble i 1948 omgjort til en rådveldepost for støtte til billedkunstformål. Fra denne rådveldeposten ble det særlig bevilget penger til utstillingsprosjekter i regi av BKS, arrangert i Kunstnernes Hus. Det reelle statstilskuddet til Kunstnernes Hus er derfor flere ganger større enn det direkte tilskuddet. Huset fikk allikevel økende økonomiske vanskeligheter i første halvdel av 1950-tallet, med et underskudd i 1953 på 76 000 kroner, et år det faste statlige tilskudd var på 20 000 kroner. Årlig ble det holdt 12-15 utstillinger, inklusive Høstutstillingen og stipendiesøkerutstillingen, som begge ble arrangert av BKS. Steinar Gjessing har betegnet denne perioden med ordene "nordisk samarbeid, kunstnerisk frankofili og nasjonal retrospeksjon" (Gjessing 1980:77). Med den siste betegnelsen siktes til de mange minneutstillinger som ble arrangert.

Kunstnerlønner og stipendier

Mønsteret for støtte til kunstnerisk produksjon lå fast hele denne perioden, og vedvarte frem til 1963: store og økende bevilgninger til faste kunstnerlønner for eldre kunstnere, mindre og langsommere stigende bevilgninger til reise- og studiestipendier til yngre kunstnere. Selv om skjevheten ikke bare gjelder billedkunstnere, er det rimelig å se den i sammenheng med den dominans som eldre, etablerte kunstnere hadde på kunstpolitikken gjennom BKS-regimet.

Kunstnerlønner

Av 27 kunstnere med kunstnerlønn i 1945 var det fire billedkunstnere (Henrik Sørensen, Torstein Torsteinson, Frøydis Haavardsholm og Rudolph Thygesen). Ti år senere mottok 47 kunstnere denne "æreslønnen", av dem åtte billedkunstnere. Av de fire fra 1945 var Rudolph Thygesen død, dessuten var Axel Revold, Gunnar Janson, Hugo Lous Mohr, Alf Lundeby og Dagfinn Werenskiold kommet til. I mellomtiden hadde også Alf Rolfsen og Kristen Holbø hatt kunstnergasje, men de døde før 1955. Lønnen ble i 1955 satt til 7 500 kroner. Selv om Norges Kunstnerråd hadde innstillingsrett, kom det også forslag fra andre hold, departementet kunne ha sine egne meninger og kandidater, og det kunne også komme opp forslag på Stortinget.

Stortingets debatter om kunstnerlønner som debatter om kulturpolitikk

Det er fortsatt Stortinget som tildeler kunstnerlønnene, noe det har gjort siden 1863. Tildelingene leder til store diskusjoner, særlig om forfattere, og de er kanskje de eneste virkelige kulturpolitiske debattene på den tiden. Mange ser i dag med en viss overbærenhet tilbake på det forhold at politikere påtok seg å tildele kunstnerlønner. Men referatene fra debattene demonstrerer innsikt, argumentasjonskraft og saklighet hos Stortingets medlemmer. De kaster lys over relasjonene mellom det politiske feltet og kunstfeltet, og over de endringer som gradvis ga kunstfeltets større estetisk autonomi overfor det politiske feltet. Det er også trekk ved saksbehandlingen og debattene som gir innblikk i de generelle maktforhold i kunst- og kulturpolitikken, mellom regjering og departement på den ene side og Stortinget på den annen. Den langsiktige utvikling var at Stortinget mistet makt til regjering og forvaltning.

Innholdet og motsetningene i debattene endrer seg ikke meget fra førkrigstidens (Solhjell 2005a). Det er to hovedspørsmål som deler Stortinget. Det ene er om Stortinget er det rette organ til å tildele kunstnerlønnene, eller om det skal overlates til mer kunstnerisk sakkyndige organer med departementet som avgjørende instans. Det andre er om det bare skal tas rent kunstneriske hensyn ved tildelingen, eller om også verdimessige kriterier skal telle med. De som ønsker at også verdimessige og folkelige hensyn skal telle, ønsker at Stortinget skal tildele kunstnerlønner, fordi denne formen garanterer at slike hensyn blir tatt. Det stilles imidlertid ikke spørsmål ved selve kunstnerlønnens berettigelse som dominerende form for å støtte kunstnere, selv om enkelte etter hvert begynner å påpeke skjevheten i fordelingene mellom arbeidsstipendier for de yngre og kunstnerlønner for de eldre.

I 1945 bragte Oftedal inn en gjenganger i debatten om kunstnerlønner. Han "anser det riktig at et sakkyndig fellesutvalg innstiller til departementet om fordeling av den bevilgede sum til kunstnerlønner" (Budsjett-innst. S. nr. 25a. 1946, som dekker perioden 1.7.1945-30.6.46).

Stortingets diskusjon av Oftedals forslag blandes denne gang ikke sammen med den vanlige diskusjonen om hvem som skal få kunstnerlønn (Forh. S. 1946:820 ff.). Jens Jenssen er prinsipielt mot at en sakkyndig instans skal innstille på en tildeling av kunstnerlønner som så skal fordeles av departementet. Han mener at departementet vil føle seg så bundet av innstillingene fra den sakkyndige instans, at det i slike saker vil bli "mindre ansvarlig overfor Stortinget" (:821). Da vil det i realiteten være utvalget som tildeler kunstnerlønner, slik de i dag tildeler kunstner-stipendiene, og da vil ikke "kunstnerlønnen (...) få den samme karakter av nasjonal æreslønn", som når regjering og Storting tildeler den. "Og det er en ære som består i at det er nasjonalforsamlingen selv som har utdelt denne belønning, som i noen, kanskje i høy grad, bøter på den ringe størrelse av de beløp som er gitt". Han gir så å si kunstnerne valget mellom penger eller ære, og regner med at de velger æren.

Jenssen mener at Oftedals forslag må være fremmet av frykt for at Stortingets avgjørelser om "diktergasjer og kunstnerlønn" kan være feilaktige. Han mener det er mer riktig å kalle dem "tidsbetonte, fordi de er bestemt av den åndelige og sosiale utvikling som folket og dermed Stortinget er nådd fram til". Heller ikke et "kunstnernes fellesråd" vil være feilfritt, eller ha oppfatninger av "varig gyldighet. Også fellesrådets innstilling kan betinges av en prisverdig, men undertiden forsert trang til fornyelse, og den kan betinges av skiftende moteretninger", retninger som "i virkeligheten skifter (...) meget hyppig". "Vi ser også at den siste kunstretning angriper, ja fordømmer meget skarpt, de forutgående retninger". Dette er jo en ganske presis observasjon, som senere kunstsosiologer har gjort teoretisk meget ut av. Her brukes den for å legitimere Stortingets legmannsvurdering – den hever seg over motepregete svingninger i kunstlivet.

Et fellesråd av kunstnere vil bli et slags "kulturting" mener Jenssen, som vil "ligge under for den samme svakhet" som Oftedal frykter at Stortinget vil ha. Ordet "kulturting" er nok valgt med omhu, for det viser tilbake til det rådgivende organ ved samme navn som nazistyret etablerte under okkupasjonen. Jenssen har også et historisk syn på saken: "Stortingets og andre forsamlingers avgjørelse av disse kunstspørsmål blir snarere en historisk dokumentasjon av de små eller store fremskritt som folket har gjort i kulturell henseende", mener han. "Og denne dokumentasjonen må vi finne oss i. Den er iallfall belærende".

Men folket, og dermed Stortinget, kan "ligge tilbake i forståelsen av kunstens mål og dens virkemidler", og da "vil kunstnerlønnene komme for sent" (:822). Det er en svakhet. Men botemidlet er at Stortinget må gi kunstnerlønn ikke bare til "dem som ved uomtvistelige mesterverker gjennom et langt liv har hevet seg til en anerkjent førerplass". Det må også gi til dem "som vel ikke i ung eller yngre alder har rukket å skaffe seg en berømmelse som er grunnfestet i folkets bevissthet, men hvis verker gir rike løfter om en stor virksomhet i kunstens og kulturens tjeneste". Også da

må det være "folkets representanter" som deler den ut, "så den kan få karakteren av en nasjonal og virkelig demokratisk anerkjennelse av kunstneren og hans arbeid". Det er nok mulig at krigsårenes erfaringer har styrket ønsket om en demokratisk behandling i Stortinget av kunstnerlønnene.

Statsråd Kåre Fostervoll mener at den behandling som departementet gir kunstnerlønner "går just ut på å søkja sakkunnig hjelp", og viser til de ulike instanser som tilrår dem. Fostervoll mener imidlertid at det å få en æreslønn av Stortinget "er ei større ære enn å få tildelt eit vanlig stipend av sin eigen yrkesorganisasjon (…)."

> Eg trur vi bør halda fast ved at våre kunstnarløner skal liggja på eit så høgt nivå at avgjerda i siste instans bør gå inn til Stortinget. (...) Når spørsmålet blir drøft her, får vi i regjering og storting prøva å gje uttrykk for det som i dag er kravet til norsk kunst.

Dette siste, at den politiske behandlingen av kunstnerlønnene også skal gi uttrykk for hva som kreves av norsk kunst, er et argument som ikke har vært uttrykt så eksplisitt før, og som kanskje også må sees i lys av erfaringene fra okkupasjonen.

Oftedal forsvarer sin holdning med det tradisjonelle argument om at et politisk organ ikke er kvalifisert til å bedømme kunstneriske spørsmål. Hans mål er imidlertid at den sakkyndige innstilling om kunstnerlønner før departementets behandling bør skje i et "fellesutvalg" av kunstnere, og ikke av et særorgan for hver kunstart, som nå (:823). Da vil den rent faglige dyktighet hos kunstnere ikke telle så meget, som deres "evner og deres virke som kulturpersonligheter". Da blir det mindre viktig om det er Stortinget eller departementet som har den endelige avgjørelse. Forslaget bringer et nytt syn på tildeling av kunstnerlønner inn i debatten. Det er kanskje Norges Kunstnerråd Oftedal har i tankene.

Svarstad forsvarer Stortingets myndighet til å tildele kunstnerlønner med et tradisjonelt argument: "Folket betaler kunstnarlønene, og då er det også rimeleg at folket gjennom sine eigne representanter har eit ord med i dette spørsmålet", og "Sunt folkevit når umåteleg langt, og det er sunt folkevit vi reknar med i eit demokratisk samfunn". Øraker peker på fordelen ved at diskusjonen om kunstnerlønnene foregår i "fullt dagslys" i Stortinget, fremfor å skje i et "lite utvalg for lukkede dører" (:824).

> Når staten i det hele yter kunstnerlønn, så er det jo fordi en mener at kunsten skal være utviklende og oppdragende for folket, og da må det være kunstnernes sak å få folket i tale. I den utstrekning det lykkes, tror jeg også at vedkommende som regel vil vinne gehør i Stortinget. (...) Kunstnerlønnen er en påskjønnelse fra samfunnet som helhet, og den bør derfor også gis av samfunnets høyeste myndighet, Stortinget. (:825)

Stortinget anses som representant for det folk som kunstnere skal vinne for seg gjennom sine kunstverk. Stortingets gunst blir da beviset på en kunstnerisk anerkjennelse som går ut over kjennernes.

Oftedal får ikke flertallet med seg, men prøver seg med forslaget også neste år. Da trekker han også inn okkupasjonstidens erfaringer:

> Og jeg tror det ville være en stor fordel om vi fikk et slikt samarbeid som vi opplevde under krigen, en norsk kulturfront, den gang det var virkelig enighet som strakte seg fra kunstnerne over skole og kirke til pressen, så lenge den kunne ha sine hender fri. (...) Og jeg tror at om vi i et slikt sakkyndig råd (...) kunne samle disse forskjellige kulturelementer igjen, både for å avgi innstilling om disse kunstnerlønner og også for å være Regjeringens, statens, rådgivere i alle spørsmål som kom inn under kunst og kultur, ville det bety et stort fremskritt. Man kunne kalle det et norsk akademi eller finne et annet navn. (Forh. S. 1946:1656)

Her ligger ideen om et kulturråd i kim, provosert frem av debatten om tildelingsmåten for kunstnerlønnene. Bakgrunnen for at Stortinget ga seg selv rett til å oppnevne fire medlemmer av Norsk kulturråd i 1965, er kanskje den at mange års debatter om tildeling av kunstnerlønner hadde bygget opp en forestilling om at politikere hadde en demokratiserende, modererende og folkeliggjørende rolle i fordelingen av tilskudd til kunstformål.

Etter to år kommer departementet tilbake med et svar til Oftedals forslag (St.prp. nr. 1. Kap. 228. 1948). Departementet vil holde seg til Norges Kunstnerråd, som bes om å prioritere mellom kunstgrenene, og foreslå tre navn i hver gren. Så vil departementet ta sitt standpunkt, og legge forslaget frem for Stortinget. Statsråd Kåre Fostervoll understreker at det fortsatt er Stortinget som må ta avgjørelsen:

> (...) om departementet såleis bruker rådgjevande instansar, må departementet stå fritt om det vil fylga det rådet som kjem derifrå. Eg trur ikkje det er bra å overlata avgjersla til desse ulike organisasjonane. Avgjersla må liggja i Stortinget si hand etter tilråding fra departementet. (Forh. S. 1948:1365)

Lavik, en stortingsrepresentant med et kristent, konservativt synspunkt på kunstnerlønnene, siterer byfogd Saxlund i Stortingets debatt om dikterlønnen til Bjørnson i 1863:

> Naar en digter med sine literære frembringelser virker dannende og forædlende paa nationen, naar han bidrager til at fremkalde et høiere aandeligt liv og bliver en løftestang for folkets moralske kraft, da er dette noget hvorfor baade nulevende og kommende slægter skylder ham erkjendtlighed. (:1369)

Lavik mener at det var Mowinckel i debatten om kunstnerlønn til Øverland som først hevdet at dikterlønnen skulle være en ren kunstnerlønn uten hensyn til moral og livssyn. ”Men eit slikt grunnlag er eg imot”. Belønninger for rent kunstnerisk virksomhet kan ikke gå sammen med en æreslønn. Bare Stortinget kan gi æreslønn, andre belønninger kan andre ta seg av.

Her demonstrerer trolig Lavik det standpunkt som til slutt får Stortinget til å avvikle ordningen med å tildele kunstnerlønn, i 1963. En æreslønn krever noe mer enn rent kunstneriske prestasjoner. Det er dette ”noe mer” som Stortinget diskuterer, og som det aldri når frem til enighet om. Stortinget kan ikke nøye seg med kunstneriske vurderinger, det må nødvendigvis bringe inn politiske, moralske, religiøse og andre kriterier, og de er det like nødvendigvis stor uenighet om.

Det ser ut til å være en viss enighet i Stortinget, på tvers av skillene i livssyn, om følgende prinsipp: Om kunstnerlønnen var en ren kunstnerisk belønning, er den ikke noen sak for Stortinget. Er den imidlertid også en æreslønn, da kan og bør Stortinget diskutere den, og da hører også en moralsk eller politisk bedømmelse med. Sverre Løberg mener til og med at det er en fordel at en slik diskusjon foregår i Stortinget, for da blir det en anledning til å ta opp en kamp mot det ”mørkesynet som etter krigen har fått fotfeste i visse deler av vårt folk”, og som ifølge ham representeres på Stortinget av Kristelig folkeparti (:1376).

Gjennom disse årene føres det nesten faste argumenter for og mot at Stortinget skulle tildele kunstnerlønner. De som mente at Stortinget ikke lenger skulle fordele dem, påberopte seg tre hovedgrunner: 1) at kunstnerlønnene ikke lenger var æreslønner, fordi for mange fikk dem, ordningen var for byråkratisk o.l., 2) at Stortinget ikke var faglig kvalifisert til å fatte de riktige avgjørelser, og 3) at diskusjonen var lite oppbyggelig og lite verdig for Stortinget . De som mente at Stortinget fortsatt skulle tildele kunstnerlønner, førte fire hovedargumenter i marken: 1) kunstnerlønnene var fortsatt forlenet med ære, og den ville forsvinne om Stortinget ikke lenger bestemte fordelingen, 2) debattene i Stortinget var av nytte i samfunnet, de var kulturdebatter, og der var Stortinget godt kvalifisert, 3) Stortinget kunne medvirke til at det var det oppbyggende og ”livsbyggjande”, og ikke nedbrytende, som fikk støtte, og 4) Stortinget representerte det folket som ga lønnene. Ikke alle tilhengere av det ene eller det andre standpunktet var enig i alle hovedgrunnene for det.

Bak de to standpunktene synes det å ligge et skille i kunstsyn. På den ene siden sto de som vektla kunsten som en viktig samfunnsfaktor, åndelig og kulturelt. For dem var det både riktig og viktig at Stortinget tok standpunkt til kunstnerlønnene, og å fremheve det ærefulle og nasjonalbelønnende ved dem. På den andre siden sto de som så på kunsten som en institusjon for seg, med begrenset samfunnsmessig relevans, med internt bestemte kunstneriske kriterier og med egne fagfolk til å anvende dem. For dem betydde det ærefulle mindre. Jo viktigere kunsten synes å

være for samfunnet og for politikken, jo viktigere var det at Stortinget fordelte kunstnerlønnene. Jo mindre samfunnsmessig relevans kunsten ble bedømt å ha, jo mindre viktig var det at Stortinget fordelte dem.

Det virker som det lå en trussel mot selve ordningen med kunstnerlønn i det at Stortinget bevilget den til stadig flere kunstnere. Det ærefulle ved den ble da redusert, og dermed ble også argumentet for at det er Stortinget som skal fordele den svekket. Dette premiss synes begge parter i striden å være enige om. Det er derfor tendenser til at de som er mot ordningen, lett støtter opprettelsen av flere kunstnerlønner, mens de som er for den, helst vil holde antallet nede.

Tildelingen av kunstnerlønner kunne skape store debatter om kunst og åndsverdier. Det kan følgende eksempel vise. Stortingsrepresentant Iveland har tatt en tur innom Nasjonalgalleriet, og forteller at han sto foran et portrett som han syntes var "fælande stygt" (Forh. S. 1951:2172). Hans ledsager, som var "kunstekspert", prøvde forgjeves å besvare hans spørsmål om hvorfor skal "den mannen absolutt vera grøn og gul og fiolett i andletet og på kroppen?". "Vi ser ulikt på det", konkluderer Iveland. "Vi ser ulikt på kunsten sin oppgåve mellom menneska, korleis kunsten står til andre deler av åndslivet, korleis kunsten står til religion, moral". Han bruker dette som argument for at han vil stemme med mindretallet i spørsmålet om kunstnerlønn, som heller vil gi kunstnerlønn til Fønhus enn til Sandemose.

Stortingets kunstpolitiske debatter blir kraftig innskrenket når det ikke lenger skal tildele kunstnerlønner.

Stipendier

Mellom 1945 og 1955 steg avsetningen på statsbudsjettet til stipendier for alle kunstnergrupper fra 23 000 til 124 000 kroner. Samtidig ble det innført flere stipendietyper, og flere grupper ble tilgodesett med stipendier. Selv om det er departementet som tildeler stipendiene, fordeles de i realiteten av de innstillende kunstnerorganisasjoner, som BKS.

I 1949 innføres to nye stipendformål: til brukskunstnere og til kritikere, med henholdsvis 2 500 og 4000 kroner (St.prp. nr. 1. Kap. 288. 1949:58). Kritiker-stipendiene er ment å skulle rekke til to kritikere hvert år. C. J. Hambro gir uttrykk for sterk skepsis til nivået på norsk kritikk, og ber om at beløpet senere økes, for "et land kan ikke, uten at hele åndslivet tar skade, forsømme sin kritikk, slik som man har gjort hos oss" (Forh. S. 1949:1482). For å komme i betraktning ved tildelinger organiserte kunstkritikerne seg året etter i et kunstkritikerlag, og foreslo at bevilgning til kritikere skulle økes med 2000 kroner (St.prp. nr. 1. Kap. 288. 1950:44). Departementet ville ikke gå lenger enn til å la kunstkritikerne konkurrere om stipendier sammen med litteratur,- teater,- musikk- og filmkritikere. Samtidig avsatte

det midler fra Statens Filmfond til et eget stipend for filmkritikere, som derfor ikke får lov til å konkurrere om det statlige stipendiet.

Den største økningen i bevilgningen til kunstnerlønner og stipendier skjedde på budsjettet i 1952, med 100 000 kroner (St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 6. Kap. 233. 1952-53). Helt frem til da fikk billedkunstnerne bare to av arbeidsstipendiene, og beløpet hadde stått fast på 2000 kroner siden 1900 (:3). Til statsbudsjettets kunstkapittel ble det samme år overført to stipendieordninger fra et annet budsjettkapittel. Det ene het "særlege arbeidsstipend" og det andre "annan stønad" (St.prp. nr. 1. Kap. 234 (tidligere 228) 1952. Begge var øremerket navngitte kunstnere, ti i alt, og synes å være varige. Billedveveren Hannah Ryggen (1894-1970) er eneste billedkunstner av dem. Hun hadde fått arbeidsstipend på 2000 kroner året før. Disse stipendiene virker som en erstatning for kunstnerlønn, de er mindre og gir lite "ære".

Departementet anså det ønskelig at lignende faste arbeidsstipend kunne utdeles til forfattere, bildende kunstnere, musikere, komponister, tonekunstnere og scenekunstnere, og "videre om enkelte utdanningsstipend kunne utdeles til særskilt lovende kunstnere til videregående studier i utlandet" (:4). Dette siste er jo en funksjon stipendiene hadde på 1800-tallet, men som de mistet fordi stipendiene ble så små. Slike endret bevilgningene til stipendier seg fra 1951 til 1952, med antall stipendier til billedkunstnere i parentes:

	1951	1952[70]
Stipender	55 000	124 000
- kunstnerstipend	42 500 (2)	100 000 (8)
- brukskunstnerstipend	2 500	4 000 (ett stipend)
- kritikerstipend	5 000	8 000 (to stipend)
- journaliststipend	5 000	8 000 (to stipend)
- oversetterstipend	-	4 000 (ett stipend)
Særlige arbeidsstipend	18 930 (1)	55 930 (4)
Annen støtte	13 500	16 500

Kunstnerstipendiene ble økt til 4000 kroner, samtidig som det ble spesifisert hvordan de skulle fordeles: malere 4, billedhuggere 3, grafikere 1, komponister 2, musikere og sangere 2, skuespillere 3. Resten, 40 000 kroner, skulle gå til et uspesifisert antall stipendier til forfattere.

Posten "særlige arbeidsstipend" ble økt med ti stipendier a 3000 kroner, derav fire til billedkunstnere. De ble gjort 3-årige, og er altså opprinnelsen til ordningen med 3-årige arbeidsstipendier. Av samme post hadde departementet til rådvelde 6000 kroner til utdanningsstipend for unge billedkunstnere, musikere eller skuespillere.

[70] Kilde: St.prp. nr. 1. Kap. 233. 1953:83-84.

Med disse endringene i 1952 ble situasjonen for billedkunstnere betydelig forbedret når det gjaldt statlige stipendier. Fra en situasjon med bare tre stipendier fikk de nå 12, derav fire treårige. Det kom særlig de yngre og produktive kunstnerne til gode. Økningen var neppe nok til å kompensere for det gradvise bortfall av private stipendier, fordi de fondene hvis avkastning de ble finansiert av stadig sank i verdi.

I årene fremover sto stipendiene stille både i antall og beløp, mens kunstnerlønnene økte i antall og ble regulert oppover i takt med de vanlige pris- og lønnsstigninger.

Statens Kunstfond[71]

De 59 000 kronene som maleriavgiften på 10 kroner hadde innbragt i årene 1943-45 vara blitt tillagt Statens Kunstfond. BKS søkte etter frigjøringen om å få bruke av disse midlene til støtte for nødlidende kunstnere og deres etterlatte, noe departementet fremmet som forslag (St.prp. nr. 1. Kap. 228. 1947:36), og Stortinget samtykket i det. Det later til at BKS øremerket disse om lag 59 000 kronene til særlige formål. Fondets kapital var løpt opp i nærmere 300 000 kroner, men var i 1952 sunket til ca 250 000 kroner. Stortinget fortsatte også videre å avsette midler til Statens Kunstfond, de første årene 7 500 kroner, slik at BKS fondskomité kunne disponere både fondets avkastning og den årlige avsetningen.

Bevilgningene fra fondet fulgte samme mønster som før 1940, som denne oversikten fra 1951 demonstrerer, da det sto 15 570 kroner til disposisjon for BKS:[72]

- arbeidsstipendier	6000 (fordelt på 10 kunstnere)
- til akademielever	1000
- BKS administrasjon	1000
- Den faste jury	1000
- Citadelløya	1000
- Atelierhuset i Paris	1000
- til disposisjon	4 570

I 1954 ble det tildelt stipendier på 1000 kroner til 15 kunstnere.

BKS fondskomité disponerte ytterligere stipendiefond, ifølge regnskapet for 1952: *Auksjonsfondet*, med en kapital på 44 000 kroner, og en tildeling på 1000 kroner. *Knud Hamsuns fond*, med en kapital på 25 000 kroner, med 700 kroner tildelt. *Inger og Edvard Munchs legat*, med en kapital 100 000 kroner og 2000 kroner i ett stipend. *Edvard Munchs legat for trengende kunstneres etterlatte* hadde en kapital på 30 000 kroner, men delte ikke noe ut i 1952. *Sykefondet* hadde en kapital på 37 000, og tildelte 1000 kroner i stipend.

[71] Om fondets opprinnelse og anvendelse, se Solhjell 2005a.
[72] Kilde: RA, KUD, kontor D, Boks 168.

Fondskomitéen hadde gjerne en kunstner som lønnet sekretær, en periode var det for eksempel Sigurd Winge. Ikke alle midler ble tildelt under ett, en del av det disponible beløp ble holdt tilbake som en slags reservepost.

Bildende Kunstneres Hjelpefond

Tankene om å innføre en følgesrett, eller *droit de suite*, i Norge opptrer flere steder på slutten av 1930-tallet. Følgesretten er kunstnerens rett til å forfølge sitt kunstverk for å delta i de økonomiske gevinster som høstes ved senere omsetninger av det. Retten ble anerkjent av 27 land i 1928, men i 1948 hadde bare et fåtall innført regler som fulgte opp prinsippet. To omstendigheter ser ut til å ha styrket og aktualisert kravet. Den ene var erfaringene fra det betydelige omfang av krisehjelp som BKS fordelte til norske kunstnere fra 1939 og helt til det ble nedlagt i 1941. På nesten hvert eneste møte disse årene sto slik fordeling på dagsorden. Norske kunstnere var fattige, og nøden fremsto som særlig stor hos de eldre og deres etterlatte. Den andre var den auksjonsavgiften på 10 kroner som Søren Onsager fikk innført under okkupasjonen, og som økonomisk og praktisk sett må sies å ha vært et godt fungerende tiltak, under datidens omstendigheter. Onsagers arbeid for å få innført denne avgiften sprang ut fra noen av de samme hensyn som førte til loven i 1948.

Chr. S. Oftedal viste i 1947 til at Stortinget flere ganger har måttet gi bevilgninger til enker og etterlatte etter kunstnere, "hvis navn lyser i kunsthistorien, hvis verker omsettes til meget høye priser". Det har vært foreslått å legge en avgift på disse salg, slik at "kunstnerne og deres etterlatte fikk del i den prisstigning som foregår på kunstverkene" (Forh. S. 1947:1316). Han etterlyste regjeringens oppfølging av et forslag om innføring av en slik avgift, fremlagt fra "ansvarlig kunstnerhold", dvs. fra BKS.

I 1948 fikk derfor BKS enda et tillegg til sin store portefølje av oppgaver i akademiregimet – et statlig, lovbestemt hjelpefond, finansiert ved avgift på alle offentlig omsetning av billedkunst.[73] 4. nov. 1948 vedtok Stortinget Lov om avgift på offentlig omsetning av bildende kunst. I henhold til denne lovens §1 skal kjøperen ved all offentlig omsetning av bildende kunst av norsk eller fremmed opphav betale en avgift i tillegg til kjøpesummen, på inntil 3 %. Departementet har siden holdt denne avgiften på 3 %. Med billedkunst mener loven malerier, skulpturer og tegninger, men alle andre medier som billedkunst utøves i er senere tolket inn under loven. Det er den samme avgrensningen mot ikke-billedkunst som også bestemte hva slags kunst som skal unntas fra omsetningsavgift. Det som fikk 3 %-avgift, var til gjengjeld ikke belagt med omsetningsavgift – vel og merke, bare ved førstehåndomsetning fra kunstner eller ved en mellommann. Annenhånds omsetning av billed-

[73] Kilde: Bildende Kunstneres Hjelpefond (1975), for resten av kapitlet.

kunst var pålagt både full omsetningsavgift og 3 %-avgift. Det gjorde transaksjonskostnadene for billedkunst meget høye, kunstverk mindre interessante som sted å plassere penger, og bidro derved til å holde nede prisene både på gammel og ny billedkunst.[74]

Følgesretten kan tenkes løst på to måter: *individuelt*, til fordel for den enkelte kunstner og dennes etterlatte, eller *kollektivt*, til fordel for et fond e.l. som på et friere grunnlag fordeler midlene. Det er ikke bare et trekk ved denne tidens kunstpolitikk som gjorde at man i Norge valgte en kollektiv løsning fremfor en individuell. Bakgrunnen er også den at det var BKS som var initiativtaker og drivkraft bak gjennomføringen av loven, og forvaltningen av fondet ga BKS enda større makt. Den kollektive løsningen var også mer pragmatisk, fordi individuelle løsninger på den tiden var vanskeligere å gjennomføre i praksis, dyrere å administrere og ville ha innbrakt lavere proveny.

Innbetalingene av omsetningavgiften på billedkunst var øremerket og gikk til et fond – Bildende Kunstneres Hjelpefond, hvis styre var identisk med BKS, supplert med et departementsoppnevnt medlem (§2). Fondet skulle "fortrinsvis anvendes til støtte for eldre norske kunstnere som har innlagt seg fortjeneste av norsk kunst, eller til disses etterlatte". Det skulle også "i en viss utstrekning" kunne anvendes til støtte for talentfulle unge kunstnere.

BKS opprettet et eget administrativt organ for fondet, og ansatte BKS-formannen i perioden 1945-1952, Ulrik Hendriksen (1891-1960), som forretningsfører. Hendriksen hadde som formann i BKS vært den ledende kraft i å få loven vedtatt, og hadde gjordt den til en kampsak for organisasjonen, selv om ikke alle krefter innenfor BKS var enig i den. Hendriksen var forretningsfører inntil sin død. Etter 1962 ble administrasjonene imidlertid slått sammen, og halvparten av BKSs administrasjon ble lønnet av fondet, en situasjon som varte frem 1989. Inntektene fra fondet har trolig subsidierte driften av både BKS og Høstutstillingen i årene etterpå (BKH 1975:14)

Fra 1948/49 til 1970 steg inntektene fra omlag 100 000 kroner i året til omlag 400 000. En økende andel av inntektene, opp til 10 %, var renter av fondsopplegg, som i 1970 var nådd ca 1 million kroner. Administrasjonskostnadene lå hele perioden i underkant av 20 % av inntektene. En stigende andel av inntektene ble avsatt til fond, fra beløp som normalt lå på 20-50 000 kroner i første del av perioden, stigende til nesten 200 000 kroner de siste par årene.

De årlige tildelinger fordelte seg på bidrag til eldre og vanskeligstilte og deres etterlatte, og stipendier. Bidragene til eldre steg fra omlag 50 000 kroner i 1950 til omlag 100 000 kroner i 1970. Antallet mottakere steg fra omlag 30 til omkring 50, og

[74] Solhjell (1995).

støttebeløpene var 600, 1200 eller 1800 kroner pr. år. Stipendietildelingene, som ikke var aldersbetingede, lå hele perioden mellom 20 og 35 000 kroner, med 30 000 som et omtrentlig gjennomsnitt. De senere årene ble det avsatt mer til fond enn det ble utdelt som bidrag og stipendier.

Ulrik Hendriksen

Hendriksen (1891-1962) hadde en sentral rolle i BKS-regimet, særlig mellom 1940 og 1952 (NKL). Han var medstifter av UKS 1921, formann i fondskomitéen i UKS 1924-30, medlem av fondskomitéen i BKS (Statens Kunstfond m.m.) 1934-39, medlem Den faste Jury 1935-37 og 1952-54, medlem Houens fond for artistisk dekorativt maleri 1939-52, medlem av Åndsverkslovens sakkyndige råd 1937-40 og 1946 og UNESCOs komité for åndsverkloven, styremedlem i BKS 1940-41 og formann 1945-52, medlem Norges Kunstnerråd 1940-52 og formann 1950-52, formann i arbeidskomitéen for Den Officielle Norske Kunstutstilling på Charlottenborg (København) i 1947, og forretningsfører for Bildende Kunstneres Hjelpefond 1948-60 (ikke nevnt i NKL).

Hendriksen viste en voldsom energi som formann i BKS, og sto sentralt i æresrettoppgjøret etter 1945. Sett i lys av hans sentrale rolle i BKS-regimet burde hans biografi være en interessant oppgave. Det er mulig at hans begrensede suksess som kunstner har stått i veien for at kunsthistorikere har funne det verdt å skrive om ham.

Veneziabiennalen

Norge deltok i 1952 offisielt på Venezia-biennalen for første gang siden begynnelsen av århundret, med unntak av årene 1907 og 1914 (Solhjell 2005a). Det var BKS som var ansvarlig for den norske deltakelsen, som ble finansiert over budsjettet til Kontoret for kulturelt samarbeid i utlandet, i Utenriksdepartementet. BKS la under seg nok en oppgave som akademi. Anne Milnes skriver i sin hovedoppgave: ”Historien bak den endelige deltakerlisten bekrefter inntrykket av at det viktigste var å representere Norge, uansett hvilke kunstnere det var” (Milnes:46). Norge ble representert på hver biennale etter dette.

Kunstmuseer

Nasjonalgalleriet

Nasjonalgalleriet var også en del av BKS-regimet, med et flertall av BKS-innstilte kunstnere i råd og innkjøpskomitéer. Et særlig uttrykk for Nasjonalgalleriets høye posisjon i akademiregimet var bestemmelsen om at det var nok med ett innkjøp til

Nasjonalgalleriet for å få stemmerett til BKS, mens det ble krevd fem gangers deltakelse på Høstutstillingen.

Museet hadde i 1939 bare seks faste stilllinger: direktør, tre konservatorer, kasserer og vaktmester. Frem til 1953 økte antallet til 12. I tillegg var kommet stillinger for ytterligere en konservator, museumslektor, bibliotekar, sekretær for direktøren, kontorassistent og vaktmesterassistent. Bak stillingstallene står også i noen tilfelle økninger i stillingsbrøker. Etter 1953 står stillingstallet fast i en del år.

Museet engasjerte seg mer i utadvendt virksomhet. Åpningstiden utvides, det får en undervisningsstilling for museumslektor fra 1947, produserer utstillinger for Statens vandreutstillinger, får ferdig en samlet katalog, og deltar aktivt i opprettelsen av Riksutstillinger i 1952. Det får også økte innkjøpsmidler. En synkende andel av museets anskaffelser blir finansiert gjennom gaver og fond. De store donasjoners tid er forbi.

Under stortingsdebatten i 1946 kritiserte Oftedal Nasjonalgalleriet for ikke å ha kommet raskere i gang etter fredsslutningen (Forh. S. 1946:1652). Universitets- og fagskolekomitéen uttaler i 1947 at den "er klar over at det er vanskelig for Nasjonalgalleriet å fylle sin oppgave med den bevilgning til innkjøp av kunst" (Budsjett-innst. S. nr. 25 – 1947). Fra 1952 får museet en økning i sitt innkjøpsbudsjett på ca 5 % for å kompensere for den nye 3 %-avgiften på omsetning av billedkunst fra 1948.

Et eksempel på departementets detaljstyring av Nasjonalgalleriet er disponeringen av museets inntekter av salg av småskrifter, hefter e.l. Nasjonalgalleriet søker om tillatelse til å kunne disponere over disse små inntektene, istedet for at de går inn i statskassen. Det anbefales av departementet, med krav om at det laget et særskilt regnskap for anvendelsen av midlene. Blir inntektene av noen størrelse vil departementet "komme tilbake til spørsmålet om anvendelsen av overskuddet" (St.prp. nr. 1. Kap. 227. 1948:44).

Nasjonalgalleriet kan også få midler til spesialutstillinger fra departementets rådveldepost. I 1951 fikk museet en ekstraordinær bevilgning på 100 000 kroner for å pusse opp museet til en utstilling av kunstskatter fra Wien, og en garanti mot underskudd på inntil 40 000 kroner (St.prp. nr. 140. 1951).

Andre kunstsamlinger

Håkon Shetelig utga i 1944 boken "Norske museers historie", og fikk hjelp av Johan Fredrik Harboe[75] til å skaffe opplysninger om kunstforeningenes samlinger (Shetelig 1944). Han forundres over at disse samlingene ikke får statlig støtte, slik de fleste kulturhistoriske museer får, og skriver til Harboe 14. februar 1944 (Norske Kunstforeningers Landsforbund) bl.a.:

[75] Harboe hadde før 1940 vært drivkraften i Norske Kunstforeningers Landsforbund, se Solhjell 2005a.

> Det blir et interessant kapitel i min bok, dette om Kunstforeningenes arbeid med at stifte offentlige kunstsamlinger, tildels med glimrende resultater som i Drammen, Kristiansand, Stavanger, Trondheim. Andre er enda i sin vorden, men lovende for fremtiden. Det er imponerende at alt dette gjøres navnlig for private midler, og nokså underlig at Staten konsekvent har avslått at støtte lokale kunstmuseer, mens alle kulturhistoriske museer, bygdemuseer etc. får stadsbidrag så at sige automatisk. Dette skal komme frem i vort skrift til fremtidig eftertanke.

De største av de om lag 20 kunstforeningene hadde en dobbelt virksomhet – de var både kunstsamlinger med faste kunsthistoriske utstillinger, og arrangører av vekslende utstillinger av samtidskunst.

I Stortingsdebatten i 1953 trakk Løberg frem at det bare er ett av de omlag 10 faste galleriene rundt om i landet som får støtte, "et lite beløp av Kirke-departementet". Han tenker da på Trondheims kunstforenings faste galleri, som årlig har fått en statsstøtte på 2000 kroner siden 1942, med en start på 500 kroner i 1939 og 1000 kroner i 1940. "Disse faste galleriene har vært ypperlige undervisnings-sentra" mener han. Løberg ber så sterkt han kan statsråden "ta under overveielse" om det går an å støtte disse samlingene (Forh. S. 1953:818). Noen støtte får de imidlertid ikke.

Det er påfallende at disse regionale, halvoffentlige kunstsamlingene ble holdt utenfor det støtteapparatet staten på dette tidspunkt har bygget ut for kunstlivet i regionene. Det gis støtte både til teatre og orkestre i flere byer. Over 50 kulturhistoriske museer over hele landet fikk nå statlig støtte. Hvorfor var kunstsamlingene – noen kommunale, men de fleste eid av kunstforeninger – unntatt fra denne distriktsvennlige politikken, når det på Stortinget så ofte ble snakket om betydning av spredning av kunsten? Og hvorfor ble de ikke tatt med i utredningsarbeidet om Riksgalleriets virksomhet? Mens de statsstøttede teatrene bidro med turneer til Riksteateret, og de statsstøttede orkestrene bidrar – endog mot honorar – til Rikskringkastingen, ble de regionale kunstsamlingene nesten helt oversett når Riksgalleriets virksomhet diskuteres.

Den kunstpolitiske interesse for kunstindustrimuseene var forsvunnet lenge før 1940 (Solhjell 2005a). I 1952 blir de overført fra statsbudsjettets kunstkapittel til Kap. 221 Stønad til musé og samlingar. Kunstindustrimuseet i Oslo fikk gjerne litt mer i statlig tilskudd enn Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim til sammen. Vilkårene var de samme som tidligere, bl.a. at Kunstindustrimuseet i Oslo selv måtte skaffe 25 000 kroner i støtte, og bruke 1/3 av det statstilskuddet oversteg et eventuelt driftsoverskudd til innkjøp av norske eller norskeide gjenstander. De samlede tilskudd økte fra 85 000 kroner i

1946 til snaue 265 000 ti år senere. Det var ikke særlig mer enn pris- og lønnsstigningen de samme årene.

Emanuel Vigelands atelier (1875-1948) fikk støtte i mange år. Hva det egentlig fikk støtte til, er usikkert. Han drev en statsstøttet privatskole i glassmaleri i 1919-22 opplyser NKL. Da han døde i 1948, var han ferdig med de overdådige dekorasjonene i sitt mausoleum på Slemdal i Oslo, der urnen med hans aske står i dag.

Kunsten ut til folket

Stortinget ønsker et riksgalleri

Under Stortingsdebatten om kulturbudsjettet for 1946 foreslo Chr. Oftedal at Nasjonalgalleriet, "sammen med en konservator eller to, som kunne orientere, sendte vandreutstillinger utover landet noenlunde etter det samme prinsipp som man har tenkt for et riksteater" (Forh. S. 1946:1652). Tanken om et eget Riksgalleriet fremmes i Stortinget for første gang under debatten om kulturbudsjettet for 1949. Universitets- og fagskolenemnda i Stortinget har under behandlingen av budsjettfremlegget for Nasjonalgalleriet en kommentar av en type som har vært en gjenganger helt tilbake på 1800-tallet:

> Ein vil peke på at det er vanskeleg med plasstilhøva i Nasjonalgalleriet, slik at ein stor part av ny kunst som vert innkjøpt må lagrast. Det ville vore bra um innkjøpa kvart år kunne synast fram også utanom hovudstaden i samarbeid med landsorganisasjonar som er skipa med slikt føremål. (Budsjett-innst. S. nr. 26. 1949.)

De landsorganisasjoner det tenkes på er åpenbart Statens Vandreutstillinger som betjener bygdene, og Norske Kunstforeningers Landsforbund med sine vandre-utstillinger til byer med kunstforeninger[76] – den første med årlig statlig støtte, den andre uten.

Komitéens merknad om vandreutstillinger tas opp i Stortinget av Oftedal. Den ønsker, sier han, at "disse innkjøp som Nasjonalgalleriet i henhold til bevilgning fra Stortinget" gjør hvert år, "utstilles hvert år", som en "utstilling av årets grøde", slik at "det kunstinteresserte publikum (kan) få oversikt over i hvilken retning man arbeider ved Nasjonalgalleriet, et samlet oversyn, man kunne drøfte innkjøpskomitéens arbeid, diskutere det" (Forh. S. 1949:1477). Det ville også være naturlig, mener Oftedal, "å kombinere en slik utstilling jeg her har nevnt, med vandreutstillinger, slik at byer og steder omkring i landet også kunne få glede av den". Han viste til hva C. J. Hambro i sin tid hadde sagt om at "et riksgalleri ville være mer på sin plass" enn et

[76] Om Norske Kunstforeningers Landsforbunds vandreutstillinger, se Solhjell 2005a.

Riksteater. ”Tanken om et riksgalleri, slik som den er båret fram særlig av magister Reidar Revold, har meget for seg, og det må kunne arbeides videre med dette.”[77] Oftedal viser til at det har vært ”drevet forsøk med vandreutstillinger” siden frigjøringen, men at det har vært ”spredte forsøk som ikke har vist så meget igjen som de gjerne burde”.

For å illustrere kunstinteressen ut over landet, viser Oftedal til at antallet kunstforeninger i Norge har økt fra 15 i 1937 til 29 i 1947, og at deres medlemstall har økt fra 5 200 til 10 900. ”Et riksgalleri med i hvert fall en kjerne av gode, eldre og yngre billeder fra Nasjonalgalleriet ville der har meget stor betydning”. Oftedal viser også til utlån fra Nasjonalgalleriet til ”enkelte offentlige institusjoner i Oslo”, og mener det ”kunne være rimelig om også landet forresten kunne få del i dem” (:1477)

Han støttes i dette av Tveit: ”Eg meinar at den tanken om riksgalleri bør ein ta opp”. Nå får vi et Riksteater, sier han, og ”då får ein lage det heile slik til, at det ikkje berre femner om ei kunstform, men om flest mogleg kunstformer” (:1479). Han viser både til Oftedal og til komitéen, som ønsker at ”vi må få kunsten mest mogleg ut over landet, i alle kunstformer”.

Rolf Stranger (Høyre, Oslo) gir sin støtte til ”uttalelser som er kommet om å få vandreutstillinger, i større utstrekning i landet vårt” (:1482). Han er fullt klar over, sier han, at ”vi i en rekke byer har utmerkede kunstforeninger, som også rår over gode kunstsamlinger”. Men det er ikke nok, for ”store deler av vårt folk får (ikke) gleden av å se de perler som vi har i vårt museum her i Oslo”. Han viser til at Oslo kommune har mottatt Edvard Munchs etterlatte arbeider, og at den holder på å bygge et museum til dem, og allerede har sendt ut på vandring en utstilling av Munchs grafikk. Statsråd Moen er enig i at

> det å kunna få sendt nokre av kunstverka åt (Nasjonal)galleriet rundt om til bygdene så mykje som mogleg, og til byane også, (er) ei utmerkt sak som ein bør freista å gjennomføra i størst mogleg mon. Det er no gjevi stønad til vandreutstellingar ut over. Etter alt å døma er det som er gjort, sers vellukka, og det innbyd for så vidt til å gå vidare på same vegen.

Departementet opplyste høsten 1949 at det har nedsatt et utvalg som skal ”arbeida ut ein samla plan for vandreutstillingar”. Utvalget skal også ta opp spørsmålet om ”samarbeid med faste kunstgalleri når det gjeld slike utstillingar” (St.prp. nr. 1. Kap. 228, 1950:42). I diskusjonen om statsbudsjettet i 1951 uttaler Astrid Skare i Stortinget at Nasjonalgalleriet ”er noko so heile folket er med på å halda oppe” og alle i Norge ”må vera med å bera byrdene”, og derfor må vi få ”mest mogleg nytte av samlinga og på beste måte få brukt dei kulturelle og kunstnarlege verde som ligg

[77] Magister i kunsthistorie Reidar Revold var intendant i Kunstnernes Hus, sekretær for Statens Vandreutstillinger, og også sekretær for Norske Kunstforeningers Landsforbund.

samla her" (Forh. S. 1951:2170). Kirke- og undervisningskomitéen har åpenbart vært på befaring i Nasjonalgalleriet, og har sett "dei verdefulle kunstverk som etter kvart hopar seg opp i kjellar og lagerrom". Som så mange før henne, ønsker hun at den lagrede kunsten skal komme ut og bli sett. Rundt i "alle dei kunstfattige bygdene våre", der står "alle dei store samlingshusa, alle skular og andre store offentlege bygningar snaue og kalde utan nokon kunstnarleg prydnad". Her, mener Skare, bør det være plass for noen "målarstykke eller eit kunstverk" fra Nasjonalgalleriet. Det må la seg gjøre, for eksempel gjennom samarbeid med opplysningsnemndene, å "finna ei både trygg og økonomisk forsvarleg ordning" dersom det fra begge sider "vart synt godvilje og interesse for ei slik sak". Hun mener at de vandreutstillingene som staten har sendt ut har bidratt til økt interesse for billedkunst. Noe av den kunsten som nå er i byene, bør sendes ut "over bygdene". "Det må vera om å gjera å nå fram til flest mogleg med dei kulturelle gode vi har".

Skares argumenter er mer politisk grunngitt enn det stortingsrepresentanter har brukt før. Alle, også de på bygdene, er med på å finansiere Nasjonalgalleriet, derfor må de også få noe kunst tilbake.

Kunst i sykestuene

I slutten av 1940-årene tok Sosialdepartementet til å kjøpe inn fargegrafikk, vesentlig litografier, til sykehusene. Dette tiltaket har vært benevnt "Kunst i sykestuene". Kunstnere kom med forslag, en jury valgte ut. Det ble store opplag, fra 175 opp til 275 så vidt jeg har kunnet se. Til begynnelsen på 1970-tallet var det innkjøpt ca 150 000 blad fargegrafikk til sykehusene (Rude:82). Man kan ennå se slike bilder henge i enkelte sykehuskorridorer.

Landslaget Kunst i Skolen[78]

Etter at en landsorganisasjon for kunst i skolen hadde vært forsøkt etablert både i 1901 og 1915, var det først i 1948 at den ble varig organisert. Det var Unge Kunstneres Samfund (UKS) som tok initiativet, og innkalte til et møte i januar 1948. En komité med oppdrag å forberede etableringen av et fast samarbeid mellom kunstlivet og skoleverket ble nedsatt, et konstituerende møte holdt allerede 29. april i Kunstnernes Hus, og Landslaget Kunst i Skolen vedtatt etablert. I styret finner vi Nasjonalgalleriets museumspedagog Aslaug Blytt som leder, grafikeren Rolf Rude som nestleder og for øvrig ekspedisjonssjef Einar Boyesen, skolestyrer Rolf Bull-Hansen, lærer Iver Walnum, lærer Målfrid Midtvik, lærer Aslak Svalastog, skolestyrer Erling Østerud, tegneren Torbjørn Egner og intendanten i Kunstnernes Hus Reidar

[78] Kilde: Landslaget kunst i skolen 1948-1978.

Revold. Landslaget står utenfor BKS-regimet, som ikke har vist formålet særlig interesse.

Landslagets formål var å vekke interesse og utvikle forståelse for billedkunst og brukskunst hos barn og unge. Sentrale arbeidsoppgaver var å skaffe kunst til permanent utsmykking av skoler ("kunst i skolestuene"), arbeide for vakre skolerom, skaffe lysbilder om kunst, arrangere vandreutstillinger, sommerkurser for skolefolk, utgi publikasjoner om kunst og kunstpedagogikk osv.

Landslaget kunne ha både skoler og enkeltpersoner som medlemmer. I 1949 var medlemstallet kommet opp i 366, i 1955 hadde det 1426 medlemmer. Ved 30-års jubileet i 1978 kunne det rapporteres om 50 vandreutstillinger, som oftest på 10-12 bilder, stort sett grafikk og tegninger. Mange av utstillingene hadde et pedagogisk siktemål. Skolene kunne beholde utstillingene et par uker, og betale frakten videre til neste skole.

På åpningsmøtet fikk det overdratt en gave fra statsråd Kaare Fostervoll i Kirke- og undervisningsdepartementet, i form av en rekke signerte grafiske blad av norske kunstnere. De første årene var det styret og administrasjonen som sto for innkjøpet av kunst. Senere fikk Norske Grafikere oppnevne flertallet i innkjøps-komitéen, i tråd med BKS-regimets regler. Etter å ha fått støtte fra departementets rådveldepost noen år, kom landslaget inn som fast post på statsbudsjettet fra 1954, da med en bevilgning på 12 500 kroner, det samme som Selskapet Kunst på Arbeidsplassen hadde fått fra året før.

Oslo kommune bevilget for 1948/49 hele 25 000 kroner til kunstinnkjøp til Osloskolene (Gutu 2003). Et Kunstutvalg i Oslo Skolestyre, bestående av skolefolk og rådmenn, ble oppnevnt for å bruke bevilgningen på en kvalifisert måte. Oslos skoler ble kollektivt innmeldt i Landslaget Kunst i Skolen, og i Landslaget Aktuell Kunst, og innkjøpene til skolene ble øremerket til grafikk utgitt av disse to. En betydelig andel av Landslaget Kunst i Skolens grafisk blad ble utført av kunstnere som på et tidspunkt selv var aktive i laget (Gutu:7). Innkjøpene foregikk til midt på 1970-tallet. Mønsteret fra Oslo-skolen har sikkert vært fulgt i en rekke andre kommuner, om enn ikke i samme omfang.

Selskapet Kunst på Arbeidsplassen[79]

Selskapet ble stiftet i 1950 av Harry Fett, som var kunsthistoriker og i mange år en ledende personlighet i norsk kunsthistorisk miljø. Hans spesiale var middelalderen og kulturvern. Sammen med Haakon Shetelig stiftet han i 1910 kunsttidsskriftet "Kunst og kultur", som fortsatt kommer ut. Fra 1913 til 1946 var han riksantikvar i Norge. Han ledet hele tiden også takpappfabrikken Eduard Fett & Co, i Oslo, og hadde

[79] Kilde: Kunst på arbeidsplassen 1950-1980.

derfor en friere økonomisk stilling enn hans offentlige verv gjorde mulig. Han hadde således en stor privat kunstsamling, som han laget utstillinger av for fabrikkens ansatte.

Selskapet Kunst på Arbeidsplassen ble konstituert 22. juni 1950, etter at 18 bedrifter hadde bidratt med 1000 kroner hver til innkjøp av reproduksjoner. Planen var å vise vandreutstillinger i hver bedrifts kantine, som utgangspunkt for arrangementer med foredrag og omvisninger. Utstillingene kom til å bestå dels av reproduksjoner av historisk kunst, og av original samtidsgrafikk. Den siste gruppen økte etter hvert på bekostning av den første.

I ledelsen av Selskapet sto et styre med en representant for LO og en fra Norsk Arbeidsgiverforening foruten representanter fra medlemsbedriftene. Det ble ansatt en daglig leder, og senere kjente kunsthistorikere og -kritikere har hatt denne stillingen. Selskapet fikk fast bevilgning på statsbudsjettet fra 1953.

Landslaget Aktuell Kunst[80]

Landslaget Aktuell Kunst ble opprettet i 1953, med det formål å "gjøre grafikk av høyverdig grafisk kvalitet tilgjengelig for flest mulig ved å omsette grafiske blad til rimelig pris, samt å spre kunnskaper om grafikk" (Rude:82). Bak stiftelsen sto billedebladet "Aktuell", som var eid av Arbeiderpartiet. Det ble organisert som en grafikk-klubb med åpent medlemskap. Den kjøpte inn grafikk i opplag fra kunstnere, som konkurrerte om oppdragene. Fordi opplagene normalt var på hele 260 trykk, ble dette en god inntekt for de kunstnere som vant.

I tilknytning til Landslaget ble det også stiftet et Aktuells Grafikerfond, med formål å fremme norske kunstneres muligheter for å fremstille grafikk. Fondet skulle finansieres ved at 1 % av salgsprisen for hvert grafisk blad ble tillagt fondet. Fondet skulle disponeres av Kirke- og undervisningsdepartementet i samråd med styret i Norske Grafikere. I styret satt tre kunstnerrepresentanter oppnevnt av BKS. I juryen satt en representant for eieren, de tre kunstnerrepresentantene i styret, og en kritiker godkjent av BKS.

I 1974 ble driften overtatt av forlaget Tiden, også med tilknytning til Arbeiderpartiet. Da hadde klubben solgt rundt 40 000 grafiske blad, og et medlemstall på ca 5000.[81]

[80] Kilde: Grung 1992.
[81] I 1983 ble Aktuell Kunst overtatt av Den norske Bokklubben, som i 1981 hadde startet sin egen medlemsklubb for grafikk, Bokklubbens Kunstforum.

Statens vandreutstillinger[82]

På siste halvdel av 1930-tallet bevilget Stortinget støtte til vandreutstillinger til bygdene.[83]

Departementet nedsatte i 1946 et nytt utvalg til å arbeide med vandreutstillinger.[84] Det ble avsatt 5000 kroner til det generelle formål "vandreutstillinger". Med unntak av 1939-40 og 1948 ble hele den statlige støtten til vandreutstillinger siden 1937 gitt til Komitéen for Statens Vandreutstillinger.

Det har vært arrangert utstillinger som "Nyere norsk malerkunst" (i 1950/51 vist 19 steder i Hordaland for 2500 mennesker, i 6 kommuner i Rogaland for 1200 mennesker og 25 steder i Nordland for 4500 mennesker), "Vestfold i norsk malerkunst" (vist 12 steder i Vestfold for 2500 mennesker i 1951), "Norsk skulptur" (vist 19 steder i Trøndelag for 3200 mennesker og 11 steder i Gudbrandsdalen for 3300 mennesker i 1951), og Grafikk fra Bergen billedgalleri (to utstillinger – en med norske og en med utenlandske kunstnere). Med alle utstillingene (unntatt grafikkutstillingene) fulgte det med en kunstner, som holdt omvisninger og foredrag. (Prp.:109).

Mens komitéen selv mente at vandreutstillinger "gjelder et folkeopplysningsformål og ikke et kunstformål", og dermed burde få midler over folkeopplysningskapitlet på statsbudsjettet, holdt departementet på at de var et kunstformål.[85]. Det er en tankevekkende meningsforskjell, med tanke på at Nasjonalgalleriet var representert i komitéen.

Norske Kunstforeningers Landsforbund[86]

Dette løst organiserte forbundet, med Johan Fr. Harboe i Fredrikstad Kunstforening som drivkraft, og ca 15 samarbeidende kunstforeninger i landets største byer, ble etablert i 1934.[87] Det gjenopptok sin virksomhet med vandreutstillinger i 1946, og fikk i 1947 også vedtekter. Dets formål fastsettes i § 1:

> NKLF er en frivillig sammenslutning av norske kunstforeninger. Adgang til å bli medlem av landsforbundet har alle kunstforeninger som ser en alvorlig oppgave i å utbrede kjennskapet og kjærligheten til god norsk og utenlandsk kunst. NKLFs oppgave er å hjelpe kunstforeninger tilsluttet landsforbundet i

[82] Kilde: (St. meld. Nr. 67. (1952) Vedlegg.).
[83] Se Solhjell 2005a.
[84] Direktør i Nasjonalgalleriet Sigurd Willoch (formann), billedhugger Gunnar Janson, malerne Rolf Syrdahl, Reidar Aulie og Håkon Stenstadvold, magister Reidar Revold (intendant i Kunstnernes Hus, og sekretær for utvalget) og byråsjef Arne Kildal (varaformann).
[85] Kilde: RA, KUD, Kontor D 1898-1961, boks 76.
[86] Kilde: Norske Kunstforeningers Landsforbund, arkiv 1932-1949 i Norske kunstforeninger, funnet i arkivet til Kunstnernes Hus.
[87] Om NKLF før 1940, se Solhjell 2005a.

dette arbeid kunstnerisk og økonomisk ved å arrangere vandreutstillinger, formidle foredragsholdere eller ved å bistå foreningene på annen måte.

I slutten av 1947 ble Reidar Revold sekretær for NKLF, og flyttet sekretariatet til Kunstnernes Hus, der han var intendant. Etter det sluttet forbundet å ha styremøter og årsmøter, og etter våren 1949 er det ingen tegn til virksomhet, med unntak av en høringsuttalelse avgitt om etableringen av Riksgalleriet. Revold ble imidlertid en pådriver for etablering av Riksutstillinger. I løpet av de få årene sendte forbundet ut syv vandreutstillinger, i samarbeid bl.a. med UKS, Billedhuggerforeningen og Oslo kommune (en utstilling med tresnitt av Edvard Munch, og utvalgte arbeider fra Rolf Stenersens samling).

Antall kunstforeninger steg kraftig etter 1945. Det er påfallende at deres formaliserte samarbeid ble borte nettopp i den perioden. Statistisk sentralbyrå gir i en periode en god oversikt over norske kunstforeninger.

	1937	1939	1946	1948	1950
Antall foreninger	15	16	24	34	35
Antall medlemmer	5275	5607	10250	11566	12399
Separatutstillinger	124	158	95	159	168
Kollektivutstillinger	47	42	72	92	95
Totalt antall utstillende kunstnere	1385	1217	1360	1384	1484
derav utenlandske	408	211	155	150	217
Totalt antall utstilte kunstverk	10948	11536	9388	11074	12845
Antall besøkende	69302	73166	82850	123002	126962
derav betalende[88]	16980	16213	33580	46086	47952
(Nasjonalgalleriets besøkstall)	66970	57631	73676	91998	71606
Solgte arbeider	604	733	689	998	1035
Arbeider kjøpt av foreningene	248	198	171	191	280
derav til samlingene[89]	72	46	32	38	78
Brutto budsjett i 1000 kr	106	96	210	245	257
Samlet kapital (ikke kunst) i 1000 kr	52	47	657	500	517
Selvstendige fond utenom balansen	97	105	300	304	324

Tabell 2 Norske kunstforeninger 1937-1950.[90]

Flere av kunstforeningene var også kunstsamlinger, eller var knyttet til slike, som i Trondheim, Haugesund, Stavanger, Kristiansand, Skien og Drammen. En rekke

[88] Trolig hadde medlemmer gratis adgang.
[89] Resten gikk til utlodning.
[90] Kilde: Statistiske meddelelser, SSB 1934, 1937, 1941, 1950, 1953.

andre hadde mindre kunstsamlinger under oppbygging. Med sin landsdekkende utbredelse (det var kunstforeninger både i Bodø og Tromsø), skulle forholdene ligge godt til rette for samarbeid med Riksgalleriet.

Riksgalleriet[91]

I november 1949 oppnevnte departementet et utvalg for å fremlegge en plan for en mer omfattende vandreutstillingsvirksomhet i statlig regi.[92] Utvalget la frem "Innstilling om skipnaden med statens vandreutstillinger av kunst: Riksgalleriet" på knappe 6 sider 18. juni 1951. Departementet sendte den til 30 organisasjoner for uttalelse, alle var for tanken om et Riksgalleri. Innstillingen er vedlagt St. meld. Nr. 67 (1952) Om Statens vandreutstillingar av kunst: Riksgalleriet. Med henvisning til meldingen foreslår departementet at det avsettes 100 000 kroner til et Riksgalleri på statsbudsjettet for 1952. Posten er oppført under budsjettkapittel 235, Tilskot til foredragsverksemnd, studiearbeid, kveldsskolar, amatørkunst, vandreutstillingar m.m., der det i 1951 var avsatt 17 000 kroner til Statens vandreutstillinger og året før 12 000 kroner (St.prp. Nr. 1. Kap. 235. 1952:105 ff.).

Innstillingen

Innstillingen går kort gjennom historikken med statlige vandreutstillinger, fra begynnelsen i 1933 og frem til 1950, og økonomiske og praktiske forhold. Om formålet vises det til Johan Langgaards uttalelse fra 1939. "Vandreutstillingenes formål er kort og godt å tjene folkeopplysningen" – et formål som altså var omstridt (:7). Nå heter det at

> anten ein ser det som ei rein folkeopplysningssak eller som eit spørsmål om å skapa vilkår for eit rikare kunstliv i landet, må resultatet bli at Staten må ofra langt større midlar til utstillingane enn det er løyvt hittil. (:8).

Utvalget mener at en videre utbygging av vandreutstillingene bør være en naturlig konsekvens av tiltakene med Riksteatret, Norsk bygdekino, større bevilgninger til opplysningsarbeid i de frivillige organisasjonene, og etableringen av et eget kontor for Kunst og kultur i departementet i 1950. "Målet må vera at heile landet, både by og bygd, får nyte godt av det folk ofrar til kunstlivet gjennom skattane", et resonnement

[91] Kilde: St. meld. Nr. 67. (1952) Om Statens vandreutstillingar av kunst: Riksgalleriet.

[92] Utvalget hadde følgende medlemmer: Victor Krüger (statssekretær, formann), Reidar Revold (intendant i Kunstnernes Hus), Sigurd Willoch (direktør i Nasjonalgalleriet), Rolf Rude (leder for Norske Grafikere), Håkon Stenstadvold (rektor ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole) og Arne Kildal (byråsjef i Kirke- og undervisningsdepartementet). Dagfinn Austad var sekretær. Fire av dem, Revold, Willoch, Stenstadvold og Kildal satt også i Komitéen for Statens Vandreutstillinger, Revold som dens sekretær.

som tyder på at utvalget primært så på utsendelse av arbeider fra Nasjonalgalleriet som hovedoppgave, slik vi har sett at også Stortinget ivret for.

De statlige vandreutstillingene har prioritert bygdene, fordi mange byer har kunstforeninger som organiserer kunstutstillinger. Det vises kort til den virksomhet Norske Kunstforeningers Landsforbund har drevet med vandreutstillinger, og som delte bevilgningen på 2000 kroner til vandreutstillinger med Statens vandreutstillinger i 1938/39. Utvalget sier at nemnda i 1939 henvendte seg til departementet med anmodning om ikke å dele bevilgningen slik, trolig med hell, fordi NKLF ikke senere har mottatt noen midler fra den posten, med unntak av 300 kroner ett år. Etter 1945 har NKLF flere ganger søkt nemnda om at vandreutstillingene også blir sendt til kunstforeningene i de små byene. "Dette synet hadde og sin talsmann på det møtet som vart haldi på kontoret til statsråden hausten 1949, der ein tok første steget til å setja ned eit utval til å drøfta spørsmålet i full breidd" (:7). Det er vel Revold som var den talsmannen.

Av praktiske erfaringer man har gjort seg hittil, er at det har "vist seg å vera turvande å gje klåre og fyldige direktiv for monteringa" (:7) når lokale krefter monterer utstillingene.

> Røynsla har og synt at om folk blir stilte framfor utstillinga utan fagkunnig rettleiing, blir utbytet oftast heller lite. Det er difor turvande å senda med ein kunstnar som kan forklåra bileta, dels i foredrag, dels ved omvising med kommentar.

Utvalget foreslo opprettelse av et Riksgalleri, en statlig institusjon for vandre-utstillinger direkte under Kirke- og undervisningsdepartementet. Det skal ledes av et styre på 7 medlemmer, med representanter for BKS, Nasjonalgalleriet, kunst-samlinger utenfor Oslo, Norske Kunstforeningers Landsforbund, Kunst i Skolen og to fra andre opplysningsorganisasjoner. Direktøren, som også bør sitte i styret, bør "vera vel inne i norsk kunstliv", og "ha ei forsvarlig teoretisk utaning og pedagogisk forståing" (:9). Riksgalleriet skal kunne kjøpe inn kunst, og må ha ein innkjøpskomité valgt etter regler fastsatt i samråd med BKS. Men "juryen bør ikkje kunne kjøpa eit kunstverk som direktøren ikkje vil ha". Samlingene må representere "dei ymse retningane innen kunsten". Nasjonalgalleriet bør låne ut kunstverk til vandre-utstillinger – et forhold direktør Sigurd Willoch i Nasjonalgalleriet tok dissens på i utvalget. Forøvrig må det regnes med å måtte låne eller leie kunstverk. Riksgalleriet bør allikevel "prøva å skaffa seg eigedomsrett til så stor samling som det er praktisk mogeleg og økonomisk og kunstnarleg forsvarleg".

Riksgalleriet "må og kunna ta med kunstverk som kan seljast når kjøper melder seg. På den måten kan galleriet koma til å verta direkte kunstspreiande". Kunstnere må da låne ut sine arbeider gratis, og "ta sjanse på at dei finn kjøpar".

Galleriet må ha vanlig provisjon av salget. Reproduksjoner må kunne brukes, og det må kunne holde lysbildeforedrag om kunst.

> Når det gjeld arbeidet med å senda ut utstillingar vil Riksgalleriet vera i ei noko betre stode enn Riksteatret, av di kunstutstillingar set mindre krav til husrom. Eit ungdomshus, skolehus, heradshus osb. vil kunna brukast i nær sagt alle tilfelle, enda om dei ymse lokala ofte kan vera lite skikke til å få fram den fulle kunstnarlege verknaden av eit bilete. Ein stad er veggane grøne, ein annan stad er dei gule, ein tredje stad umåla osb. Ofte står husa tome i ei og kanskje to veker mellom kvar gong det vert fyrt. Om ein da hengjer opp eit bilete på veggen, kan det lett ta skade fordi det "slår seg" i romet. I Sverike har dei retta på dette ved å laga lette, transportable utstillingsvegger, som kan setjast opp på ein augneblink kvar som helst. Da får ein bileta plasert lenger inn i romet der lufta er turrare, og ein kan til kvar tid gje eit bilete den bakgrunnen det skal ha. Lause vegger har og den føremon at bileta kan monterast på dei før utstillinga vert send ut og treng ikkje demonterast før utstillinga er ferdig. Veggane kan setjast på bein som gjev dei høveleg høgd frå golvet. (:10)

Transporten blir dyr, og utvalget anbefaler egne biler spesialinnredet slik at "utstillingsveggane med bilet kan hengja på under køyringa". Med egne biler kan man også "auka sirkulasjonsfarten" på utstillingene, det blir ikke tidsspille ved å vente på tog, båter etc. Ikke alle steder kan nås uten med båt, det er et problem, men "der er vel ei grense for kor langt ein kan våga seg med det første". Utvalget viser til at noen ungdomsorganisasjoner driver programferder med båter om sommeren, og ser for seg et samarbeid her.

Utvalget peker ut kunstforeninger og ungdomsorganisasjoner som viktige lokale samarbeidspartnere, som "vil gå aktivt inn for å løysa dei praktiske lokale oppgåvene for å få utstillinga til staden" . Slike lokale "verter" er en betingelse for å komme med en utstilling. "'Vertane' må da ordna med utstillingsrom, hus til utstillingsleiaren, utlysing osb."

> Da vil ein for det første sikre seg at dei lokale tilhøva blir lagde til rettes for ei vellukka gjennomføring og for det andre knytter dette (det) viktige opplysningsarbeide fast til dei organisasjonane so stiller med slike oppgåver. (:11)

De som tar i mot utstillingene må selv bekoste evt. leie av lokaler. Der slike kostnader er store, må Riksgalleriet kunne gi "løyve" til å ta rimelige inngangspenger, f.eks. 50 øre.

Oppstartingskostnadene er beregnet til 36 000 kroner, derav 27 000 kroner til bil, 600 kroner for utstillingsvegger, rammer 1000 kroner, 1000 kroner for kasser til båttransport, lysbilder og lysbildeapparat 3000 kroner, og kontorutstyr 4000 kroner. Driftskostnadene var beregnet til 98 300 kroner, derav 26 500 kroner til lønn for administrasjonen, 20 000 kroner til kjøp av kunstverk, 3000 kroner til leie av

utstillinger, og 20 000 kroner til utstillingsledere, reiseutgifter og opphold. Ubrukte midler ett år burde være overførbare til neste år. Når Riksgalleriets kunstverk ikke lenger trengs til utstillingsvirksomheten, bør de kunne gis bort til de kunstsamlingene som samarbeider med galleriet. Er det ingen interesse for dem, bør styret kunne selge dem.

Utvalget har holdt seg strengt til spørsmålet om Statens vandreutstillinger. Det gir ingen oversikt over kunstlivet rundt om i landet med kunstsamlinger og kunstforeninger, og vurderer ikke lokale forutsetninger i form av lokaler eller kompetanse for å ta i mot vandreutstillinger.

Det har imidlertid vurdert om Nasjonalgalleriet kan tillegges ansvaret for vandreutstillinger, men konkluderer raskt med at vandreutstillingene bør "skipast som eit sjølvstendig tiltak" direkte under departementet. Nasjonalgalleriet har hverken "plass eller arbeidshjelp til nye oppgåver" (:8). Knytter man dem sammen, "kan det og vere fore for at ein kjem til å sjå løyvingane til dei to tiltaka som ei sams kunstløyving slik at løyvingsmaktene ikkje tar klårt standpunkt til kor mykje som skal brukast til kvar arbeidsgrein".

St. meld.nr. 67. (1952)

Meldingen går først gjennom de 22 uttalelser som kom inn om innstillingen (:1-2). De fleste kommentarene var korte og positive. Billedhuggerforeningen mener at Riksgalleriet ikke trenger en egen innkjøpskomité, men kan bruke den faste jury i BKS. Norske Grafikere kan tenke seg et eget salgsapparat for grafikk knyttet til vandreutstillingene. Norske Kunstforeningers Landsforbund peker på behovet for lysbildeforedrag, og vil ellers hjelpe til med vandreutstillingene[93]. Nasjonalgalleriets direktør vil bare låne ut kunstverk "når det høver slik", og avviser at det har noen plikt til å låne ut. AOF peker på behovet for "sakkunnig rettleiing ved utstillingane, jamvel om dette fører med seg større utgifter".

Departementet formulerer formålet slik: "(...) å fremja arbeidet med å føra god kunst fram til folk i bygd og by og på andre tenlege måtar arbeide for å gjera kunsten kjend". Departementet vektlegger planlegging og forarbeid, lokalt informasjonsarbeid der utstillingene kommer, god kunstnerisk og pedagogisk tilrettelegging av utstillingene,

> med syn for innstilling og føresetnad hjå dei som skal sjå utstillingane. Ein må få kontakt og dermed vilkår for forståing hjå eit publikum som på mange måtar er nytt. Det vil vera viktig at Riksgalleriet får dei unge kunstnarane interessert i dette arbeidet. (:3)

[93] En slik uttalelse finnes det ikke spor av i forbundets arkiver.

Departementet håper at Riksgalleriet vil stimulere til lysten til å kjøpe kunst, og dermed "vera med og gje vilkår for eit rikare kunstliv i landet og betre arbeidsvilkår for kunstnarane". Ved siden av billedkunst, bør galleriet også ta opp arbeidet med andre kunstformer, som billedvev og keramikk.

Willochs forbehold om utlån fra Nasjonalgalleriet vekker noe bekymring. Departementet viser til at Stortinget i 1947 ønsket at nyinnkjøp skulle kunne vises rundt om i landet, og at museet tidligere har lånt ut kunstverk til vandreutstillinger.

Departementet ønsker bare fem medlemmer i Riksgalleriets styre. Det vil også ha en innkjøpskomité med tre medlemmer for hver av kunstartene maleri, skulptur og grafikk, inklusive direktøren som medlem av alle tre. De øvrige medlemmene oppnevnes av departementet etter forslag fra BKS. Det vurderer også opprettelsen av et fast råd eller representantskap sammensatt av "organisasjonar som har til oppgåve eller som hjelper til med å senda vandreutstillingar, som Kunst i Skolen og Unge Kunstneres Samfund" (4). Trolig er NKLF på dette tidspunkt blitt helt uvirksomt, og kan derfor ikke regnes med. Tiden vil vise om et slikt råd er "tenleg eller naudsyn". Det ble aldri oppnent.

Departementet er enig i at et "kunstspreiingsapparat" som Riksgalleriet også bør kunne ha salgsutstillinger, og tenker da særlig på grafikk – "god kunst til rimelege prisar utover heile landet". Det forutsettes at kommunene stiller gratis lokaler til disposisjon, og at den lokale arrangøren dessuten betaler noen av utgiftene til vakthold, hjelp til pakking og montering, og forsendelse til neste sted – utgifter som bør dekkes ved kommunale tilskudd eller "rimelege" inngangspenger. Hele forslaget om Riksutstillinger er enkelt og lite vidløftig.

Et savn har funnet sin løsning

Kirke- og undervisningskomité[94] behandlet meldingen i Innst. S. nr. 242 - 1952, og sluttet seg med noen få og positive merknader til departementets forslag. Stortinget vedtok under behandlingen av budsjettkapittel 235 å avsette 100 000 kroner, hvorav 35 000 er overførbart til neste år (Forh. S. 1952:1817). Stortingsmeldingen om Riksgalleriet ble tatt opp til behandling i Stortinget 20. oktober, og det vedtok uten debatt innstillingen til vedtak: "St. meld. nr. 67 for 1952 – vert lagd ved møteboka" (Forh. S. 1952:2562). Pengene var allerede bevilget. Et savn Stortinget faktisk hadde følt i over 50 år hadde derved funnet en løsning, men med Nasjonalgalleriets samlinger som et mindre viktig innslag enn Stortinget hadde tenkt seg.

[94] Frem til 1948 er det Stortingets universitets- og fagskoleskomité som behandler kunstsakene på Stortinget, senere er det Kirke- og undervisningskomiteen.

Riksgalleriet fikk ikke vedtekter før i 1978.). Det het det bl.a. at "virksomheten skal skje i nær kontakt med regionale og lokale organer for kultur og utdanning" (Odland 2000:Vedlegg 8A).

Styre og direktør

Det første styre besto av Victor Krüger, formann, direktør Aslaug Blytt, nestleder (direktør ved Bergen Billedgalleri), direktør Sigurd Willoch i Nasjonalgalleriet, malerne Finn Nielssen og Håkon Stenstadvold – de to siste oppnevnt etter forslag fra BKS. Hverken kunstforeningene eller Landslaget Kunst i Skolen ble representert i styret, slik det var foreslått av det utvalget som utredet Riksgalleriet.

Som direktør ble ansatt kunstneren Per Rom. To vandreutstillinger med grafikk fra Bergen Billedgalleri har vært ute på vandring (St.prp. nr. 1. (1953):86). Riksgalleriet har midlertidig leiet to rom i Oslo Kunstforening – landets eldste utstillingsarrangør, før det senere flytter inn i en tidligere skipsredervilla ved Fornebu.

BKS fikk den kunstneriske kontrollen over ytterligere en statlig kunstinstitusjon. Direktøren er medlem av BKS, to av fem styremedlemmer er oppnevnt gjennom BKS, og likeledes alle medlemmene av de tre innkjøpskomitéene.

De første heroiske år

Riksgalleriets første år kan godt betegnes som heroiske. Det reiste bokstavelig talt land og strand rundt og viste utstillinger på alle mulige og umulige steder, til dels med stor oppslutning fra et bredt publikum. I 1953 hadde det tre vandreutstillinger i seks fylker, som besøkte 110 steder og ble sett av 51 485 mennesker. Det ble holdt 768 omvisninger, og 30 foredrag (St.prp. nr. 1. Kap. 233. 1954:75). Tilskuddet foreslås økt fra 100 000 til 150 000 kroner. Det må etter departementets oppfatning bygge opp en egen samling, fordi det blir for dyrt å sende for mange utstillinger med lånte eller leide kunstverk.

På Stortinget fremhevet Astrid Skare verdien av Riksgalleriet, og resymerte dets virksomhet det første året. Vi som har fått det på besøk, sier hun,

> vi skjønar etter det meir og meir kva for ein storarta ting dette er. Å få kunsten ut til oss, til forsamlingshus eller skulen, slik at alle som er interesserte ute i bygdene, kan få lettvint tilgjenge til han, det er noko heilt anna enn å reisa til byen og gå ein time eller to på eit biletgalleri der. Her får vi sakleg og god rettleiing av fagfolk som fylger med utstellinga, og saman med kunstutstellinga blir det skipa til møte med foredrag og orientering om kunst og kunstspørsmål. (Forh. S. 1954:1074)

Hun ber departementet "stø dei søknader som Riksgalleriet måtte be om for å utvida og betra arbeidet, slik at det kan veksa og etter kvart nå vidare opp og fram"

Et sentralkontor i Oslo

Riksgalleriets formål var å "føra god kunst fram til folk i by og bygd". Denne formuleringen viser tilbake til to tradisjoner med vandreutstillinger, begge med opprinnelse tidlig på 1930-tallet: Norske Kunstforeningers Landsforbunds vandreutstillinger til kunstforeningene i byene, og Statens Vandreutstillinger til bygdene.

Man skulle tro at departementet, ved opprettelsen av Riksgalleriet, hadde gjort anstrengelser for å styrke det lokale mottakerapparatet, slik tanken var ved opprettelsen av Riksteatret i 1948. I Stortingsdebatten i 1947 uttalte statsråd Kaare Fostervoll bl.a. at

> Det fyrste arbeid med Riksteateret må etter mitt syn vera å førebu grunnen ute i distriktet, ute i folket, for å skapa organisasjonar som kan ta i mot dette teatreet. Vi skal ikke gjera det på den måten at vi skipar ein sentral her inne som skal senda teater ut til folket. Men vi må organisera teaterlag i de ulike bygder og i byane. (For. S. 1947:1317)

Det var nødvendig å "skipa teaterlag alle stader der no desse turneane er". Det måtte etter Fostervolls mening først dannes teaterlag, så kan riksteaterturneene komme. I et rundskriv fra departementet i 1948 hevdes det at Riksteateret "kommer til å stå og falle med det arbeid som gjøres og den gjenklang det finner ute i landet. Det nytter lite å lage et sentralkontor i Oslo."[95] Det ble snart gitt statlig støtte til bygging av samfunnshus, der det også ble satt krav til lokaler for teaterforestillinger.

En slik tenkning finner vi ikke spor av, verken da eller senere, når det gjelder Riksgalleriets forhold til kunstforeningene eller til regionale kunstsamlinger, verken når det gjelder lokaler, drift eller kompetanse. Riksgalleriets virksomhet fra et "sentralkontor i Oslo" ble et tydelig uttrykk for akademiregimets sentralisme og kunstpolitikkens forsømmelse av å bygge ut kunstlivet i distriktene. Det fikk nøye seg med "hjelpesendinger", som det siden ble sagt på Stortinget. Riksgalleriet var kunstfaglig underlagt det BKS-dominerte akademiregimet, der BKS var nesten alene om å være premissleverandør for den statlige kunstpolitikken.

Med sin smale styresammensetning var Riksgalleriet uten organisatorisk forbindelse med sine to største brukergrupper, kunstforeningene og Landslaget kunst i skolen, som begge hadde økende virksomhet over hele landet. Dette kom til å bli et permanent trekk ved Riksgalleriet og dets etterfølger Riksutstillinger: Det inngikk ikke varige allianser med andre kunstformidlingsinstitusjoner, men samarbeidet med dem bare på ad hoc basis. Det er kanskje grunnen til at det aldri tok opp kunstpolitiske problemstillinger på vegne av andre aktører i kunstfeltet, eller tok initiativ til å styrke det nett av regionale kunstsamlinger og utstillingsarrangører som var verter for dets

[95] Kilde: Norske Kunstforeningers Landsforbund.

utstillinger ut over landet, særlig i byene. Denne statsinstitusjonen levde sitt eget liv, med en sentralistisk ideologi fra BKS-regimet som ledetråd.

Riksgalleriets etablering i 1952 er ett av mange tiltak som førte til en kraftig utvidelse av kunstens offentlige rom i perioden 1945-1955. Det store mangfold av sentrale kunstinstitusjoner, der flere etter hvert fikk statlig støtte gjennom en fast plass på statsbudsjettet, førte imidlertid ikke til etablering av noe felles organ, et "kunstråd" som kunne representere hele kunstlivet. Bare kunstnerne, gjennom BKS, hadde organisatorisk styrke til å påvirke den statlige kunstpolitikken.

Til rådvelde – regjeringens kunstpolitiske frirom

Rådveldeposten for utstillinger på statsbudsjettets kapittel for kunstformål oppsto som en følge av de ekstraordinære bevilgningene til nordiske utstillinger de første årene etter 1945. Da denne typen utstillinger ble mindre aktuell, ble det fra 1948 etablert en ny post på Kap. 228 Kunstformål, som het "til disposisjon for departementet", og året etter, det år da proposisjonene begynner å bli skrevet på nynorsk, "til rådvelde for departementet til utveksling av kunstutstillingar". Den nådde et nivå på rundt 40 000 kroner, og holdt seg der, eller noe lavere, frem til 1962.[96]

Fra 1963 økte rådveldeposten for utstillinger raskt til et nivå på 80 000 kroner. I 1967 forsvant den imidlertid, fordi Norsk kulturråd overtok ansvaret for de oppgaver som rådveldeposten hadde hatt, eller de formål som var blitt tilgodesett ble overført til faste poster på budsjettkapitlet. Rådveldeposten, så liten som den egentlig var, kan sees som en beskjeden forløper for Norsk kulturråd.

I 1950 ble det av rådveldeposten for departementet til utveksling av utstillinger bevilget (St.prp. nr. 1. Kap. 228. 1952):

- Nordisk Kunstforbund til norsk utstilling i Finnland	12 000 kroner
- Bildende Kunstneres Styre, finsk utstilling i Oslo	4 379
- Nordisk kunstforbund, Enckell-utstilling i Oslo	1 980
- Bildende Kunstneres Styre, islandsk utstilling i Oslo	10 000
- do.	1 640
- Forsikring for den islandske utstilling, 5 byer i Norge	2 000
- Bergens Kunstforening (står –galleri), Høstutstilling i B.	2 000
- Trondheim Kunstforening, Marquet-utstilling	500
- Norsk Brukskunst, svensk kunstindustriutstilling i Oslo	4 000
- Norsk Teaterunion, utstilling av teaterdekorasjoner i Oslo	1 000

[96] Det oppsto i 1949 også tre rådveldeposter på budsjettkapitlet for teater og musikk og film, der den ene heter "Til rådvelde for kunstformål". Også fra denne posten kan det bevilges midler til billedkunstområdet.

Bevilget sum 40 000 kroner. BKS er tilknyttet Nordisk Kunstforbund. Det er særlig utstillinger innenfor BKS-systemet som får støtte, bare 5 500 kroner gikk til andre. I nesten alle disse henimot 20 årene var det utstillinger innenfor BKS-regimet som ble prioritert. BKS-andelen lå sjelden under 50 %, dog med noe lavere andel etter hvert, særlig de siste årene. Kunstnernes Hus får på denne måten nesten hvert år får en indirekte støtte, i tillegg til den faste driftsstøtten det fikk.

En gjenganger på rådveldeposten er støtte til visning av et utvalg av Høstutstillingen i en annen by hvert år – vanligvis Trondheim, Bergen og Stavanger. Fra 1968 blir det økonomiske ansvaret overført til den faste posten for støtte til Høstutstillingen og BKS. Festspillutstillingen i Bergen får støtte et par år fra 1952, men får senere støtte fra musikk-kapitlet. Vestlandsutstillingen får støtte nesten hvert år fra 1955. Den har vært holdt et par ganger før, men ble først regelmessig holdt etter dette. I 1962 fikk den en egen post på kunstkapitlet. Norsk deltakelse på biennalen i Venezia får støtte et par år, men ser så ut til å bli finansiert av Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet i Utenriksdepartementet. Det samme synes å skje med norsk deltakelse på biennalen i Sao Paulo i Brasil, som fikk støtte i 1953. Både Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet fikk sporadisk støtte, og det samme gjelder Unge Kunstneres Samfund og kunstforeningene i Bergen og Trondheim.

Rådveldeposter som utprøvingssteder

Det er med frie midler politikerne kan utøve politikk, i den forstand at nye formål kan legges inn under det politiske feltet. Rådveldeposter gir muligheter for å prøve ut om nye formål bør ha livets rett. Rådveldeposter er også regjeringens frirom på kunst-politikkens område.

Praktiseringen av denne type poster på kunstbudsjettet viser noe av samspillet mellom Storting og departement, og mellom kunstlivet og staten. Ut fra kommentarer i Stortinget, eventuelt forsterket i Kirke- og undervisningskomitéen, eventuelt også etter gjentatte søknader fra kunstlivet selv, bevilger departementet penger til en mottaker som tidligere ikke har fått statsstøtte. Denne støtten gis fra rådveldeposten. Rammebevilgningene til posten vedtas av Stortinget, som passer på at den ikke blir for stor, for da reduseres Stortingets innflytelse. Fordelingen av posten på ulike formål bestemmes av departementet, men kan i ettertid kontrolleres av Stortinget eller kirke- og undervisningskomitéen. Ønsker fra Stortinget om at den og den bør få støtte, kan imøtekommes av departementet ved at det henviser til at det har ført opp eller vil føre opp formålet på rådveldeposten.

Dersom formålet har fått støtte fra rådveldeposten flere ganger kan departementet – eventuelt etter Stortingets tilskyndelse gjennom komitéinnstilling, som er en sterk form, eller innlegg på Stortinget, som er en svakere form – føre formålet opp som egen post på budsjettkapitlet.

Rådveldeposter på kunstbudsjettet synes altså å fungere som et slags utprøvingsrom eller forsøksrom, et forværelse før fast statlig støtte. I dette venterommet foregår det en utprøving av om formålet er støtteverdig, om resultatene av støtten svarer til støttens størrelse og intensjoner, og om det finnes andre interesser som støtter opp under tiltaket, f.eks. kommunen eller fylket. Et positivt resultat kan føre til at støtten blir en fast post på budsjettet, et dårlig at formålet mister støtte. I begge tilfelle gir det rom for nye mottakere innenfor rådveldeposten, nye "forsøk". En stor rådveldepost gir derfor en større dynamikk i kunstpolitikken enn en liten, i det lange løp kanskje også en større vekst i de offentlige utgifter til kulturformål.

Når et formål kommer som fast post på statsbudsjettet, øker kravene til statlig innsyn og styring. *Innsynet* synes å bli utøvet gjennom krav til årlig rapportering om virksomhet og økonomi, endog i form av årlige meldinger; *styringen* gjennom departementets rett til å oppnevne styrerepresentanter. Det siste kan skje direkte, eller ved å la f.eks. representanter fra det statlige kunstrådet, BKS, være representert i styre, innkjøpskomité, utvalg, jury etc.

Flere av de faste postene på kunstkapitlet er kommet til på den måten: Kunstnernes Hus, Vestlandsutstillinga. "Kunsten i Dag", Selskapet Kunst på Arbeidsplassen, Landslaget Kunst i Skolen, kunstskolene. Dette er "vinnerne" – men det er også de som ikke klarer seg gjennom prøverommet. Rådveldeposter er også et kunstpolitisk sted, et "verksted for kunstpolitikk". Denne utprøvingsfunksjonen blir etter 1965 institusjonalisert i Norsk kulturråd, med sin støtte til prøveordninger. Norsk kulturråd har visse trekk felles med en enorm rådveldepost, hvis anvendelse foregår i et samspill mellom sakkyndige organer, departementet og Stortinget.

Departementet prøver å øke avsetningene på disse rådveldepostene, men Stortinget stritter i mot. På Statsbudsjettet for 1950 foreslår departementet at det avsettes 39 500 kroner til rådveldeposten for kunstutstillinger. Kirke- og undervisningskomitéen er ikke begeistret for at departementet kan disponere så store midler etter eget skjønn. Den

> henstiller til departementet for fremtiden i budsjettforelegget å gjøre rede for hva det bruker de pengene til som på forskjellige konti stilles til departementets disposisjon uten nærmere spesifikasjoner. (Budsjett-innst. S. nr. 31. 1950:3)

Historisk sett har Stortinget bestemt ganske detaljert hva bevilgede midler skal brukes til. Det søker på denne måten å binde opp departementet til å bruke frie midler slik Stortinget ønsker det. Større frie midler på kulturfeltet er en sjeldenhet, det har stort sett bare vært tilgjengelig når ekstraordinære finansieringskilder har vært tilgjengelige, som brennevinssamlagenes overskudd, Pengelotteriet og kinoavgiften.

Vi ser derfor at Stortinget nå søker å styre anvendelsen av de frie midlene, men på en måte som høflig tildekker hvem som har makten.

> Det ville glede komitéen om man på en av disse konti i år kunne bevilge de 15 000 kroner som Bildende kunstneres styre har bedt om til en vandreutstilling i inn- og utland av bl.a. fotogjengivelser av norsk monumentalmaleri gjennom tusen år.

Komitéen er i denne saken under press, fordi Oslo kommune har allerede bevilget 15 000 kroner til utstillingen (som Ulrik Hendriksen har tatt initiativ til) på den betingelse at staten gir like meget. ”Komitéen vil også anbefale at man av de midler som stilles til departementets disposisjon” bruker et beløp til støtte av kunsttidsskriftet ”Kunsten Idag”, et tidsskrift startet av kunstneren Per Rom, mannen som et par år senere skal bli ansatt som direktør for Riksgalleriet. Vi ser av komitéens utsøkte formulering at den passer på å få frem hvem det er som stiller midler til disposisjon for hvem.

Inntektene fra kinoavgiften er forbløffende store, og politikerne ser en mulig kilde til frie midler her: ”Det henstilles til overveielse om endel av kinoavgiftene kan brukes til støtte av andre kunstarter”. Politikerne som ønsker større midler til kulturformål kaster i fremtiden også av og til sin blikk over til Tippemidlene. Ingen av ønskene ble innfridd.

I Stortingsdebatten ber saksordfører Smitt Ingebrigtsen om at Stortinget blir vist ”litt mer fortrolighet i budsjettproposisjonen enn tilfellet er nå”. Han viser til flere poster på kulturbudsjettet som gir departementet midler ”til rådvelde” eller ”til utlegg seinare i terminen”. Uttrykket ”til rådvelde”, sier Smitt Ingebrigtsen, betyr at det er betrodd departementet å bestemme hva det skal bruke pengene til, ”men det betyr ikke at det skal være forbeholdt bare departementet selv å vite hva pengene er brukt til” (Forh. S. 1950:1347).

Til rådvelde for departementet til kunstformål

I 1949 ble det også opprettet en rådveldepost på budsjettet som gjaldt hele kunstfeltet, som da sto oppført på statsbudsjettet under Kap. 228 Kunstformål. Fra denne rådveldeposten ble det også bevilget midler til vekslende billedkunstformål, innenfor en ramme som gjerne lå på rundt 20 000 kroner. Her bevilges hvert år til Per Roms tidsskrift ”Kunsten I dag” i 1949, inntil det fra 1953 får en fast post på kunstkapitlet. I 1950 og 1951 gis tilskudd til Landslaget Kunst i skolen, som fra 1954 får tilskudd fra en fast post på kunstkapitlet. Fra denne rådveldeposten ble det også gitt enkeltstående tilskudd til BKS (gjerne 2000 kroner), til Kunstnernes Hus (i flere år 10 000 kroner) og til kunstakademiets elevsamfunn som støtte til studiereiser i utlandet. Tidlig finner vi også tilskudd til Emanuel Vigelands atelier, også et par år etter at det fikk en fast bevilgning fra 1952.

Den felles rådeveldeposten forsvinner fra 1959, da bevilgningene må gis innenfor hvert av kunstområdenes egne kapitler. Samme år kommer det inn en budsjettpost på billedkunstkapitlets del B: ”Galleri, kunstmusé, kunstutstellingar og andre tiltak som gjeld biletkunst”, som heter ”Ymse tilskot til biletkunst” (post 15). Denne posten er imidlertid en erstatning for bortfallet samme år av bevilgningen til og avkastningen av Statens Kunstfond (St.prp. Nr. 1. 1959:51), og skal anvendes etter de samme retningslinjene, dvs. til formål under BKS, særlig små stipendier.

Når det i 1965 vedtas å opprette et Norsk kulturfond, som skal forvaltes av et råd som i sine prioriteringer ikke er underlagt verken departement eller Storting, betyr det at Stortinget, mot sine tradisjoner og instinkter, gir fra seg meget store frie midler til å drive kunstpolitikk med. Det er også mot denne bakgrunn vi bør se det forhold at Stortinget ga seg selv retten til å oppnevne fire av Norsk kulturråds medlemmer.

1945-1955: Kunstpolitisk stabilitet

Kunstpolitikken i de ti første etterkrigsårene preges av tre utviklingstrekk: Det kunstpolitiske kunnskapsregime med BKS som omdreiningspunkt blir ytterligere befestet; det etableres, i stor grad med statlig støtte, et formidlingsapparat som bringer kunsten inn i viktige deler av befolkningens liv: arbeidsplassen, skolen, hjemmet, sykehusene, og andre steder i by og bygd, men i et mønster der de blir mottakere av kunst som sendes ut fra sentrale institusjoner i Oslo, og utvalgt gjennom BKS-regimet; den norske kunstoffentlighet utvides kraftig, og får et nærvær over hele landet og i mange sosiale sammenhenger. Det elitære kunstpolitiske akademiregime der BKS er den suverene, statsgodkjente sentralinstans synes å passe godt inn i mønsteret for den sosialdemokratiske velferdsstaten: den gode og godkjente kunsten skal ut til alle. Den politiske enigheten om kursen er stor – som et kunstpolitisk fellesprogram. Det er ingen kunstpolitisk opposisjon innenfor kunstfeltet. Alt virker bra.

4. 1956-1962: Fra stabilitet til uro

I kunstlivet er det oppbrudd. Nye kunstretninger bryter frem, unge nonfigurative kunstnerne allierer seg med yngre kunsthistorikere for å vinne fotfeste innenfor BKS-regimet. Men for den nye kunsten er det knapt et marked, og de statlige støtteordninger kommer den ikke til hjelp. Selv om politikerne ikke liker den, skjønner de at den nye kunsten må forankres på norsk grunn – på norsk skogbunn så å si. Vi får en slags reprise på kunstpolitikken etter 1850 – den norske kunsten må ta preg av det hjemlige, bli norsk. De eldre kunstnerne er norske nok – det er kanskje det norske ved dem som Stortinget har beæret dem for med dets kunstnerlønner.

Frem til 1962 ligger kunstpolitikken fast i det mønster som var etablert tidlig på 1950-tallet. Den bygger fortsatt på den antakelse at kulturpolitikken i vid forstand, med vekt på utdanning, kirke og folkeopplysning, vil skape økt interesse for kultur i smal forstand, og dermed sørge for bedre vilkår for kunstnerisk produksjon. På begynnelsen av 1960-tallet begynner forestillingen om en slik automatikk å svekkes, og det brer seg en kunstpolitisk uro. En portalfigur til uroen er forlagsdirektør Henrik Groth. Han hadde hatt lite hell med sin deltakelse i ”Kulturbrevet” i 1945, men nå får hans ord virkninger.

Henrik Groth

Forslagsdirektør i Cappelen, Henrik Groth, holdt et foredrag ved Østlandsk Lærer-stemne 15. oktober 1961, som trykkes i Aftenposten 16. og 17. oktober. Det har tittelen ”Skal norsk kultur avvikles?” (Groth 1982). Den senere kulturpolitiske debatten ble sterkt påvirket av synspunkter i dette foredraget. Knapt noe foredrag har hatt en så direkte innflytelse på den kulturpolitiske meningsdannelsen både i departement og på Storting. Det vekket det politiske miljøet opp til en sterkere kulturpolitisk bevissthet, på tvers av parti- og kulturskiller.

Hovedtesen i foredraget er at under de åpnere internasjonale forhold og med de nye medier er norsk språk og kunst i ferd med å bli avviklet under press fra kulturimport fra store kulturnasjoner, som i kraft av sin store folkemengde kan produsere kulturstoffet langt billigere. I foredraget skiller Groth mellom sivilisasjon og kultur. Sivilisasjon er fremskritt i erkjennelse, viden og teknikk, en dynamisk bevegelse. Kultur er den indre, verdiskapende prosess. Det er ikke norsk sivilisasjon Groth er bekymret for, det er norsk kultur, ”hver enkelt nordmanns fremtidige muligheter for å bli et fullverdig kulturmenneske, med samme chanser som mennesker i andre og større land” (Groth:925).

> Vårt lille folk står foran en veldig integrasjonsprosess. I virkeligheten har vi i alle år efter krigen sinnsmessig forberedt oss på å bli medlemmer av en verdensfederasjon. Først nå har disse utsikter antatt en mer konkret form. Efter en lang og nesten umerkelig innledning til kulturell og politisk integrasjon, kommer nå planene om det økonomiske fellesmarked. Det blir plutselig klarere for oss hva som kommer til å skje. (:924)

Norsk kultur kommer ikke til å overleve integrasjonsprosessen, mener Groth. Den likevekt som små lands innbyggere trenger mellom det "skapende" og det "kulturmottagende" vil ikke kunne opprettholdes i Norge, for "vårt kulturliv mangler en rekke av de stoffer som er nødvendig for å tre inn i verdenssammenhengen med fullverdig kulturutrustning".

> Om 30 år vil nordmennene derfor bli splittet mellom en overfladisk verdensdannelse med lånte, demimondene trekk, og en stedegen kultur som vil få et stadig mer provinsielt, småskårent og regionalt preg. Det at vi tilhører verden, vil ikke gi nordmenn samme muligheter til dannelse som befolkningen i de store land. Det at vi er norske vil ikke gi hver enkelt av oss den spesifikke vekt en selvforsynt nasjonal kultur kan gi.
>
> Vi vil antagelig bli en slags tilfredse halvmennesker, engelske pygméer som vandrer rundt i en lokal kulturverden som ikke lenger er produktiv og befruktende, og som mer og mer kommer til å ligne et nedstøvet bygdemuseum.
>
> En norsk litteratur som kan forme og høyne våre tanker på eget sprog og egen grunn, og samtidig gi bidra til verden, vil være en saga blott. En kunst som ernærer seg av våre indre spenninger og har egenart nok til å ta imot fremmed innflytelse, vil ikke lenger eksistere.
>
> Blant verdens kulturnasjoner vil vi bli en utpreget minusvariant. (...) Vi vil ikke lenger være noe sted fra. (...) Vi vil ha oppgitt oss selv som kulturnasjon. Vi blir hverken verdensborgere eller nordmenn, hverken fugl eller fisk. (:925-26)

Så presenterer han noen tall som skal sannsynliggjøre disse spådommene: "Kan et land med en spredt befolkning på 3,5 million mennesker, kløvd i to offisielle sprog, på lenger sikt regne med de samme kulturvilkår som sprogsamfunn på 100 til 300 millioner mennesker". Hvem har overhodet beskjeftiget seg med dette livsfarlige spørsmål, spør han, og gir selv svaret: "Som vi vet: ingen".

Den midtre delen av foredraget er en slagferdig kritikk av norsk kultur og norsk kulturpolitikk. Mot slutten retter han oppmerksomheten mot hva som bør gjøres. Nøkkelsynspunktet, det som får en stor kulturpolitisk gjennomslagskraft, gjelder litteraturen, men har anvendelse også på annen skapende kunst:

> Hvis vi ønsker å beholde den, hvis vi mener at vårt sprog fortsatt skal brukes av diktere, må vi ikke støtte diktningen med et beløp som svarer til hva den mangler av lesere i verdens minste sprogsamfunn? (:937)

Virkninger av Groths foredrag

Groths foredrag – han holdt også andre med tilsvarende innhold – var åpenbart en vekker for regjering og Storting. Groth hadde et optimistisk kultursyn, forankret i troen på enkeltmennesket som skapende, tenkende og kulturinteressert. Verdimessig var det ikke lang avstand fra Groth til Erling Fredriksfryd (H), fra Groth til Helge Sivertsen (AP), eller fra Groth til Kjell Bondevik (KrF). Symbolsk sett kan vi si at Groth bragte Stortingets større partier sammen om en felles kulturpolitikk i de neste ti årene.

Kanskje aller viktigst er det at Groth gir det politiske feltet et nytt og overbevisende argument for nødvendigheten av å subsidiere norsk kunstliv over statlige budsjetter. Statlige subsidier må kompensere for det handikap at vårt land har en liten befolkning – "beløp som svarer til hva diktningen mangler av lesere", et argument som det var lett å se hadde gyldighet for alle kunstarter.

Groth vekket alles oppmerksomhet om det forhold at Norge mer og mer åpnet seg for kulturimpulser utenfra – både verdifulle og verdiløse. Han er for kulturell åpenhet, og det svarer også til utbredte holdninger i de politiske miljøer. Men vi manglet noe å stå i mot med, mente han, noe å bearbeide impulsene med, og legge til grunn når vi selv skal sende impulser til andre. Det spredde seg en politisk uro om norsk kulturs fremtid, som vekket en ny bevissthet om det nasjonale, og om forholdet mellom det nasjonale og internasjonale. Men det var det truende ved den nye åpenheten som først festet seg, og ikke mulighetene for et samspill med det internasjonale.

Stortingets bekymringer

Da Groth holdt sitt foredrag var det allerede en økende bevissthet på Stortinget om at de samlede statlige bevilgninger til kunstformål var for små. I behandlingen av statsbudsjettet for 1957-58 uttalte Kirke- og undervisningskomitéen om økningen på hele kunstbudsjettet (inklusive teater, musikk og litteratur) på 7-8 % at den "dessverre på langt nær kan dekke behovet," og at " (…) en vesentlig del av en slik økning spises opp av økende priser og lønninger" (Budsjett-innst. S. nr. 25b – 1957).

Komitéens formann og saksordfører Herman Smitt Ingebretsen pekte på at statens bevilgning til kunstformål bare utgjorde en promille – en tusendel – av statsbudsjettet på 5,5 milliarder kroner. "Det er – synes jeg – uhyre beskjedent" (Forh. S. 1957:2046). Han trekker frem Nasjonalgalleriet og Kunstnernes Hus som særlig underfinansierte. Om det siste sier han at det "spiller en meget vesentlig rolle for kontakten mellom norske bildende kunstnere og det norske publikum". "Bryt den gamle tradisjonen med en tusendel til kunsten" sier han direkte henvendt til kirke

Formål	1955	1956	1957	1958	1959	1961[97]	1962
Nasjonalgalleriet	420	441	586	593	632	765	745
Riksgalleriet	170	200	227	250	278	312	358
Kunstf. utstill.	R	R		R	R		
Kunst.ind.mus.	303	282	320	331	358		
Tr. kunstfor. fast g.	2	2	2	2	2	2	2
Em. Vigeland.at.	2	4	9	9	9	9	9
Svormuseet	2	2	2	2	2	2	2
Statens Kunstak.	185	185	200	229	271	276	291
Studieatelieret i B.		5	8	8	8	10	
Kunstskolen i Tr.h.					4	5	
Høstutst. og BKS	12	14	16	16	20	20	25
Kunstnerlønner	376	384	400	468	486	504	486
Æreslønn							
Eldre fortjente kunstn.	64	71	112	112	120	90[98]	100
Annen støtte til kunstn.	18	29					
Arbeids- og reisestip.	100	100	108	108	108	138[99]	270
Brukskunstn.stip.	4	4	4	4	4	4	4
Kritikerstipend	8	8	8	8	8	8	8
BKH (3%-fondet)							
Statens Kunstfond	12,5	12,5	12,5	12,5			
Ymse til billedk.					20	20	20
Kunstnernes Hus	20	40	50	150	50	50	60
Vestlandsutstill.	R 5		R 5	R 6	R 7		8
Telemarksutstill.			R				
”Kunsten Idag”	7,5	10	10	10	12	15	15
Kunst på Arb.pl.	12,5	15	15	15	15	25	25
Kunst i Skolen	12,5	12,5	20	20	28	30	40
Til rådvelde dept.	35	40	35	35	35	35	37

Tabell 3 Oversikt over utviklingen i statlige bevilgninger til kunstformål 1955-1962, faste poster på statsbudsjettene. Beløp i 1000 kroner. R = bevilgning på rådveldeposten. Kilde: Budsjettproposisjoner det enkelte år.

[97] Fra 1961 ble budsjettåret sammenfallende med kalenderåret. Budsjettet for 2. halvår 1960 er ikke med på oversikten.
[98] Frem til 1960 kalt ”særlige arbeidsstipend”
[99] Frem til 1960 kalt ”kunstnerstipend”

ministeren (:2064). Alfred Nilsen beklager at kunstbudsjettet er blitt en salderingspost på statsbudsjettet, og vil se det "ut fra den stilling vi i dag står i som velferdsstat".

> Kunst hører med til kultur og opplysning. Følger ikke disse ting samlet med i den alminnelige økonomiske fremgangen, blir bildet noe skjevt, og helst bør bevilgningene til disse formål ligge et hestehode foran andre bevilgninger. Det gjør de også i alminnelighet når det gjelder opplysningsvesenet, men kunstformålene bør her ligge jamsides. Den offentlige støtte til kunst har i tidenes løp ikke møtt den bevåkenhet hos folkets representanter som den burde og skulle. (:2056)

De knappe bevilgningene holdt ikke tritt med kostnadsøkningene. Tilleggsbevilgninger og bidrag til gjeldssanering er blitt et "hyppigere og hyppigere tilbakevendende problem" uttalte Per Lønning (Forh. S. 1958:1928), ikke minst med sikte med de statsstøttede teatrene. På kunstfeltet er det særlig Kunstnernes Hus som er utsatt for dette, og det private, statsstøttede tidsskriftet "Kunsten Idag" som utgis av Per Rom. De statlige institusjoner synes å ha en større budsjettdisiplin, og unngår å komme i slike situasjoner.

Kulturdebatt på Stortinget

I Budsjett-innst. S. nr. 23 1962 behandles budsjettkapitlene 350-355, under tittelen "forskjellige kunstformål" (St. prp. nr. 1 1961-62). Erling Fredriksfryd har som komitéformann noen generelle betraktninger om disse kapitlene som peker fremover (Forh. S. 1962:1319):

> Jeg skulle ønske at det offentliges innsats til fremme av kulturlivet kunne sees under ett, slik at vi fikk et fullt og helt bilde av hva vi gjør nå og må gjøre på dette avgjørende livsområde. Som det nå er, behandler vi masse detaljer hver for seg, delvis løsrevet fra helheten. Men det er vel så at en slik behandlingsmåte ikke vil være så lett å få til. Stortingets arbeidsordning er kanskje en av de største hindringer. Den gjør det vel ikke mulig å få det til under budsjettbehandlingen. Men på en eller annen måte måtte det være mulig å få til en helhetsvurdering av kulturpolitikken, hvilke mål vi bør sette oss, hvor stor vår innsats til enhver tid må være, og hvorledes den bør fordeles på de enkelte oppgaver. Jeg kunne tenke meg at en slik kulturdebatt kunne fremmes på bakgrunn av en melding som lå til behandling i vårsesjonen. Da ville departementet ha holdepunkter å støtte seg til før det tok til med utarbeidelsen av neste års budsjettproposisjon. (:1320)

Det er kanskje første gang det på Stortinget uttrykkes et ønske om en helhetlig statlig politikk for kulturlivet, iallfall i forbindelse behandlingen av kunstbudsjettet. Fra sammenhengen er det klart at det er kultur i snever forstand Fredriksfryd tenker på, på kunst og kulturvern. Dette peker fremover mot etableringen av Norsk kulturråd i 1965 og kulturmeldingene på begynnelsen av 1970-tallet.

Fredriksfryd tar opp igjen et tema andre har tatt frem før, behovet for å bidra til "vår åndelige styrke" i et "høyt utviklet velferdssamfunn". Han peker også på at vi bygger ut våre kunnskapsinstitusjoner, men ikke følger godt nok opp på det kulturelle feltet. "Jeg sier ikke at vi mangler blikket for vår åndelige beredskap, men vår innsats her er kanskje noe tilfeldig preget". Han gjør her et skille mellom utdanning og kultur, som to separate samfunnsinstitusjoner, et skille som snart skal få kulturpolitiske konsekvenser. Helt fra 1814 har utdanning og kultur vært sett som to sider av samme sak. Nå ser det ut til at de kommer til å bli betraktet mer som separate sfærer, med bl.a. folkeopplysning, voksenopplæring og folkebibliotek som formidlende ledd mellom dem. Kulturpolitikk i smal forstand, med kunst og kulturvern som politikkens gjenstand, skilles nå klarere ut fra kulturpolitikk i vid forstand, som har kunst og kulturvern som sin gjenstand.

Fredriksfryd har i trontaledebatten nevnt at vi står i fare for "å miste vår egenart ved overgangen til et større fellesskap". Dette temaet er nytt i norsk kulturpolitisk debatt, og bør også sees i lys av mulig norsk medlemskap i Felles-markedet – forgjengeren først til EF og så til EU. Det bringer hensynet til det nasjonale tilbake i forgrunnen, slik det hadde vært på hele 1800-tallet. Her ser vi et av mange ekko av Groths synspunkter.

Det er som et bidrag til å bevare norsk egenart at Fredriksfryd ønsker at Stortinget må bidra til "å redde våre kunstskatter fra å gå ut av landet". Nasjonal-galleriet må derfor få anledning til å "gå ut over rammen for den faste bevilgning, hvis det var om å gjøre å sikre et særlig verdifullt kunstverk for landet". Bevilgning til innkjøp burde derfor gis som overslagsbevilgning. Med samme grunngiving mener Fredriksfryd det er viktig "ved forskjellige tiltak å få rettet andre lands øyne på vårt kulturliv".

Ikke alle kunstnere vil gi "de virkelige verdier". Men man kan ikke på forhånd vite hvem det blir. "Derfor må vi tilsynelatende sløse med støttemidler til mange som aldri vil nå frem. Men hva vil noen kroner fra eller til bety, hvis vi derved også har gitt den virkelig store kulturpersonlighet sjansen?". Det er komitéens begrunnelse for å øke tilskuddet til kunstnere med 100 000 kroner ut over regjeringens budsjettforslag. Han ønsker færre ærespensjoner og flere arbeidsstipendier til "kunstnere i gjennom-bruddsårene". Dette bør utredes grundig mener han. Håkon Johnsen, komitéens sekretær, tar også opp de internasjonale utfordringer, men i et annet perspektiv.

> Vi lever i en verden som mer og mer blir en. De store land og de mektige kulturer preger vårt land og vår virksomhet. Mer og mer kommer også vårt folk inn i det som populært kalles for "amerikanisering". Vi kan ikke motvirke denne påvirkning av vår kultur og vårt samfunn. Men vi kan ruste opp kulturelt slik at vi om mulig kan gi vårt vesle bidrag til det som man en gang i fremtiden

> kanskje vil kalle en felleskultur for den vestlige verden – om vi får leve i fred. (:1322-23)

Flere viser direkte til forlagssjef Groths foredrag på østlandske lærerstevne, også Per Lønning. Han sier med henvisning til debatten om norsk medlemskap i Fellesmarkedet: ”Hos enkelte gjør det seg gjeldende en sterk frykt for at vår nasjonale kultur skal komme i bakleksa ved at vi kommer inn i et større fellesskap”. Lønning mener at ”tiden snart må være inne for en radikal omlegging av statens støtte til kunstnere og kunstformål”. Det er riktig, sier han, at

> vi ikke bare fremhever denne angsten, men at vi også peker på mulighetene (...) for at norsk kultur og norsk åndsliv kan nå ut og virkelig bli et ferment under skapelsen av den vestlige felleskultur som vil måtte vokse frem i den nærmeste menneskealder. (:1324)

Guttorm Hansen uttaler i samme retning at

> dersom vi mener noe med at vi skal styrke vår kultur, gi kunsten bedre vilkår, må vi ta fatt i dette problem på den eneste måten vi her i Stortinget kan gjøre det, nemlig ved å legge forholdene bedre til rette økonomisk for de skapende og kanskje særlig de unge arbeidende og utviklingsdyktige kunstnere, som i dag blir hemmet på grunn av hverdagens ofte temmelig trivielle vansker. (:1327)

De fleste på Stortinget mente at det var et sterkt behov for å endre støtten til kunstnere, fra kunstnerlønner for eldre og til arbeidsstipendier for yngre kunstnere. Denne oppfatningen utløste en forståelse av at det må gjøres også andre endringer i kulturpolitikken. De blir imidlertid ikke nærmere spesifisert, men forståelsen av at de er nødvendige bidrar til å skape en politisk åpenhet for nye initiativ.

Statsråd Helge Sivertsen mener vi har to systemer for finansiering av kulturlivet. Mens vitenskap, skole og kirke finansieres helt over offentlige budsjetter og de ansatte er offentlige tjenestemenn, blir kunsten overlatt til å leve av publikums interesse og det publikum er villig til å betale.

> Kan hende kan vi ein gong gjennom auka realinntekt og vokster i kulturell interesse kome så langt at kunsten kan leve slik heilt i samspel med kunstelskande menneske. Eg trur ikkje den tid er fjern då kunstinteressa blir så sterk at det gjev ein ny situasjon for skapande kunstnarar. Det er her avgjerande, trur eg, kva som skjer i skolen og elles når det gjeld barn og ungdom. Dei nye undervisningsplanane (...) kjem i si tid til å gje grobotn for kunst i vårt samfunn. (:1329)

Sivertsen mener altså at kunsten i fremtiden kan klare seg økonomisk langt på vei med det publikum er villig til å betale, bare de som barn og unge får den rette undervisning i skolen og der blir interessert i kunst. Han trekker også frem at

kunstnere, særlig forfattere, i dag leverer åndsverk gratis til publikum, fordi "den kunstinteresse publikum har, ikkje kjem vedkomande kunstnarar til gode". De får f.eks. ikke kompensasjon for at deres bøker leses ved gratis utlån i bibliotekene. Han bringer altså inn spørsmålet om vederlagsordninger, som senere blir av stor viktighet for norske kunstnere.

Folkedannelse

I denne debatten ser vi tydelig at folkedannelse var viktig både som mål og middel i norsk kultur- og kunstpolitikk. Folkets kulturelle dannelse, dets innlemmelse, deltakelse og personlige engasjement i den høyere kultur og enkeltindividets personlige vekst var store mål i seg selv. Derfor var skole, kirke og folkeopplysning ansett som naturlige deler av kulturpolitikken. Når folkets kulturelle dannelse nådde et visst nivå, ville den gi grunnlag for en utvidet kulturøkonomisk sirkulasjon, der folket som publikum og kjøpere ville bidra til å finansiere kulturlivets kostnader og dekke kunstnernes inntektsbehov. Slik skulle folkets økte kulturelle dannelse overflødiggjøre eller redusere behovet for statlig støtte. Kulturpolitikk i vid forstand var det viktigste virkemiddel for kulturpolitikk i smal forstand.

Omkring 1960 begynte troen på at denne folkedannelsen ga tilstrekklig resultater på kunstområdet å svekkes. De kulturelle motkreftene viste seg å være sterkere enn man hadde tenkt seg. Kulturpolitikk måtte bli en motkulturpolitikk.

Økende politisk misnøye med kunstnerlønner

Som alltid tidligere er det Stortingets tildeling av kunstnerlønner som vekket størst debatt av alle saker på statsbudsjettet kapitler for kunst. Den sterke kritikken mot ordningen har bare i begrenset grad vært en kritikk av selve systemet med kunstnerlønner. På slutten av 1950-tallet får kritikken imidlertid en annen karakter. Det er selve instituttet kunstnerlønn som nå blir kritisert. I Stortingsdebatten om kunstnerlønnene i 1958 ga Per Lønning uttrykk for at han heller vil øke bevilgningene til arbeidsstipendier enn til kunstnerlønner, og flere delte hans oppfatning (Forh. S. 1958:3364). Den sterke økningen i mottakere av kunstnerlønn gjør at den taper i symbolsk betydning – det gir mindre ære å motta den, og følgelig mindre ære for Stortinget å tildele den.

Antallet mottakere steg fra 47 i 1955 – derav 9 billedkunstnere, til 56 i 1963 – derav 15 billedkunstnere. Tendensen til at det er eldre kunstnere som får den er fortsatt til stede. I debatten på Stortinget i 1961 trakk Per Lønning frem et forslag fra Norges Kunstnerråd om å gi kunstnerlønn til Bokken Lasson, som da er 90 år gammel (Forh. S. 1961:1174). Han ber departementet om å lage en utredning, "en systematisk gjennomarbeiding" av hele spørsmålet om kunstnerstøtten. Året etter

viser Tande til den kunstnerlønn som ble bevilget til Anne Grimdalen få år før hun døde: "Det var i siste øyeblikk, det var ikke så lang tid hun fikk glede av det" (Forh. S. 1962:1325). Stortinget beholdt altså æren, fordi det rakk å ære henne før hun døde.

Men troen på Stortinget som estetisk dommer var sterk, og de som delte troen ble de som holdt igjen i de endringer som måtte kommer. Storeides uttalelse om kunstnerlønnene var et utbredt syn, ikke bare på Stortinget.

> Når kunstnarane sjølve skal avgjere i hovudsaka kvem som skal få kunstnarløn, har vi lett for å kome bort i nokre ekstreme retningar som på sett og vis blir privilegerte. Eg trur det ville vere tenleg om det vanlege folkeskjønet i ei eller anna form kunne koplast sterkare inn enn det blir gjort i dag. (Forh. S. 1957:2058)

Det var Stortinget som representerte folkeskjønnet. Stortingets store problem ble om det kunne koble seg selv fra tildelingen av kunstnerlønn. Løsningen ble funnet i å koble ut kunstnerlønnen.

BKS-regimet svekkes, departementet styrkes

Det kunstpolitiske regime som hadde Bildende Kunstners Styre (BKS) som sitt maktsentrum fortsatte. Men det kom noen signaler om at departementet selv ville overta noen av de forvaltningsoppgaver det hittil har latt BKS utøve.

I historisk sammenheng er reorganiseringen av Statens Kunstakademi (SKA) det mest radikale. Den høyeste kunstnerutdanningen i Norge hadde, med unntak av kortere perioder, helt fra 1818 vært styrt av kunstnere. Da SKA ble etablert i 1909, ble det underlagt BKS, som også var dets styre.[100] I 1956 ble dette endret. Da ble Statens Kunstakademi (SKA) løsrevet fra BKS, og underlagt Kirke- og undervisningsdepartementet som en ordinær høyskole. "Akademiet står under Det kgl. Kirke- og undervisningsdepartementets administrasjon" heter det i § 8. Det fikk altså ikke en gang noe eget styre. BKS mistet også sin innstillingsrett til ledige professorater. Søkere til professoratene skulle nå bedømmes av en sakkyndig komité på fem medlemmer, med to oppnevnt av BKS, en fra akademiet og to oppnevnt av departementet, derav en kunsthistoriker ved Universitetet i Oslo.[101] Disse vedtektene ble stående nesten uendret til 1978.

Undervisningen ved akademiet ledes fortsatt av fire professorer, tre malere og en billedhugger, som skal korrigere studentene minst to ganger i uken. Det skal ha tre klasser: for tegning etter levende modell, for maling etter levende modell, og for modellering etter levende modell, støping og arbeid i ekte materiale. Dessuten skal

[100] Se Solhjell 2005a.
[101] Biblioteket, SKA, Plan for Statens akademi for malere og billedhoggere, 8.6.56.

det meddeles undervisning i anatomi, kunsthistorie, materiallære etc. Skolen blir gradvis tilført noen ekstra ressurser for å engasjere hjelpelærere. Fra 1959 får akademiet midler til å sette i gang en klasse for grafikk, ledet av en hjelpelærer. I 1960 får det sin første administrative stilling på heltid. Akademiet er fortsatt en kunstskole etter fransk ateliermodell fra 1800-tallet, men under gradvis forandring til en offentlig undervisningsinstitusjon.

Bildende Kunstneres Styre har i realiteten hatt disposisjonsrett til en fast post på statsbudsjettet, Statens Kunstfond.[102] Fra budsjettåret 1959/60 inndras fondet.[103] I stedet etableres en Ymsepost under kap. 233 B 15 "Ymse tilskott til billedkunst", som skal disponeres på samme måte – "dels til stipend, dels til andre bestemte tiltak som BKS driver". Stipendiene kalles nå "Statens 1-årige arbeidsstipend", mot tidligere "Statens Kunstfonds arbeidsstipend". Det er fortsatt stipendiekomitéen i BKS som innstiller på fordelingen, men den er brakt inn under sterkere departemental kontroll.

Kunstnernes Hus går med store underskudd, det samlede udekkede underskudd var i 1958 nådd opp til 204 000 kroner. Staten og Oslo kommune går sammen om å bevilge 100 000 kroner hver til sanering av denne gjelden (St. prp. nr. 1. 1959:49).

Departementets rådveldepost til utveksling av kunstutstillinger, som lå på 35-40 000 kroner, var departementets fripost. De fleste bevilgningene gikk til utstillinger som lå innenfor eller nær BKS-systemet. Fordelingen i 1956 er typisk for denne perioden (St. prp. nr. 1 1957-58).

UKS vandreutstilling	6 000 kroner
UKS jubileumsutstilling	3 000
Nordisk Kunstforbund, Gøteborg 1957	11 000
Norsk utstilling i Stockholm	4 900
Høstutstillingen i Christianssand Kunstfor.	1 500
Vestlandsutstillingen	5 000
Riksgalleriet, vandreutstilling i Sverige	3 600

Tendensen er at utstillingsarrangører utenfor kontroll av BKS i økende grad blir tilgodesett med bevilgninger.

[102] Om Statens Kunstfond, se Solhjell 2005a.
[103] Det samme skjer med Statens musikkfond, Statens filmfond, og Fond til støtte av folkeboksamlinger på landet.

Stipendier og støtteordninger for kunstnere

Mellom 1956 og 1961 fortsetter den samme tendensen som før – Stortinget utvider rammen for støtteordninger som kommer eldre, fortjente kunstnere til gode, mens de yngre neglisjeres.

	1956	1961
Kunstnerlønner - samlet bevilgning	384 000	504 000
- årlig tildeling	8 000	8 000
- antall mottakere	47	56
- antall billedkunstnere	9	15
Særlige arbeidsstipend	64 000	120 000
- 3-årige arbeidsstipend	30 000	30 000
- årlig tildeling	3 000	3 000
- antall mottakere	10	10
- antall billedkunstnere	4	4
- andre stipendier (eldre)	28 000	90 000
- årlig tildeling	2000 – 8930	3000 – 10 000
- antall mottakere	8	23
- antall billedkunstnere	2	3
- utdanningssstipend	6 000	6 000
Annen stønad (til eldre kunstnere)	29 000	(slått sammen ”andre stip.”)
- årlig tildeling	3000 - 4000	
- antall mottakere	8	
- antall billedkunstnere	1	
Kunstnerstipend - ettårige	100 000	108 000
- årlig tildeling	4 000	4 000
- antall mottakere	25	27
- antall billedkunstnere	8	8

Tabell 4 Stipendier for billedkunstnere 1956 og 1961. Kilde: Statsbudsjettene det enkelte år.

To kritikere får stipend hvert år, enkelte år får kunstkritikere et av dem. Antallet billedkunstnere med statlig stipend eller kunstnerlønn øker i perioden fra 24 til 30, der hele økningen er eldre kunstnere.

Denne tendensen søkes brutt for budsjettet i 1962, når regjeringen foreslår en forsiktig økning i arbeids- og reisestipendier, fra 138 000 til 170 000 kroner (St.prp. nr. 1. Kap. 350. 1962:142). Et flertall i kirke- og undervisningskomitéen ønsker imidlertid nedsatt et utvalg til å utrede de støtteordningene man har i dag, men foreslår inntil videre ingen endringer i systemet med kunstnerstøtte. En samlet komité

innstiller imidlertid på ytterligere 100 000 kroner til arbeids- og reisestipendier, og ser for seg ytterligere økninger til denne stipendieformen på neste års budsjett (Budsjett-innst. S. nr. 23. 1961-62). På Stortinget konstaterer Per Lønning at "en radikal omlegging av statens støtte til kunstnere og kunstformål (…) (er) en tanke som samtlige komitémedlemmer deler" (Forh. S. 1962:1324). Erling Fredriksfryd understreker at "økonomisk støtte til kunstnere i deres gjennombruddsår er så viktig. Ingen må mislykkes av økonomiske grunner" (:1320).

Samtidig med økningen på 100 000 kroner innføres en ny stipendieinndeling:

Ett-årige stipend a 5000 kroner	175 000 kroner	10 til billedkunstnere
Tre-årige stipend a 4000 kroner	65 000	6 til billedkunstnere
Til rådvelde for dept.	13 250	
Faste stipend til eldre fortjente	134 750	(som før)
Stipend til kritikere, brukskunstnere	34 000	(som før)

Dette er signaler om at Stortinget nå ønsker en kunstnerpolitikk som i sterkere grad stimulerer det nyskapende enn den belønner fordums prestasjoner. De neste årene skyter denne politikken fart. Frykten for at Norge skal miste sin kulturelle egenart har hatt sin virkning. Motkulturpolitikken er begynt.

Kunsten ut i distriktene

Riksgalleriet første år[104]

Billedkunstneren Per Rom ble Riksgalleriets første direktør og fungerte frem til 1973. Da overtok Jan Askeland, som var blitt ansatt som institusjonens sekretær i 1953.[105] Riksgalleriet konsentrerte sin virksomhet om vandreutstillinger og innkjøp av kunst til disse. Vandreutstillingene, stort sett malerier, ble transportert ferdig montert på skjermer, med fire i hver kasse. Med fastmonterte beslag på skjermer og medfølgende ben kunne utstillingene lett monteres og demonteres. Slik gjorde man seg uavhengig av egnede utstillingslokaler, og demonstrerte at de egentlig ikke var nødvendige. Innkjøpene ble foretatt av innkjøpskomitéer for maleri, skulptur og svart-

[104] De faktiske opplysninger bygger på Odland (2000) der hvor ikke annet oppgis.

[105] Rom hadde drevet Norges første moderne kunstgalleri – Galleri Per – fra 1940, først i Roald Amundsens gate i Oslo og senere i Chr. Augusts gate. Galleriet ble overdratt til andre da Rom ble Riksgalleriets leder. Da det ble nedlagt i 1961 ble lokalene overtatt av Galleri Haaken, magister Haaken Christensens galleri som fortsatt (i 2005) er i drift, men i andre lokaler. Rom startet i 1947 tidsskriftet for samtidskunst "Kunsten Idag", og det fortsatte han å utgi også etter ansettelsen ved Riksgalleriet, med Askeland som redaksjonssekretær. Han fikk etter hvert statsstøtte til utgivelsen, men hadde trolig store personlige utlegg for å holde det i drift. Askeland kom fra en stilling som sekretær i Landslaget Kunst i skolen.

hvitt, hver med to medlemmer utvalgt av BKS samt direktøren, som var medlem av BKS. Også i denne statsinstitusjonen hadde BKS-regimet kontroll over de kunstneriske avgjørelser. Med utstillingene fulgte en reiseleder som holdt omvisninger, gjerne 4-5 i løpet av dagen. Reiselederne var stort sett kunstnere, men det kunne også være en og annen kunsthistoriker. Administrasjonen var liten, i flere år var det bare Rom og Askeland. To heltidsengasjementer for reiseledere ble opprettet, ellers ble de engasjert for kortere tid.

De første årene var dominert av oversiktsutstillinger over eldre og nyere norsk kunst, med arbeider utlånt av kunstnere, museer og private eiere i tillegg til de få egne kjøp som galleriet da hadde kunnet gjøre. Kunstnere fikk en leie på 5 % av verkets verdi, men maksimalt 1000 kroner, dersom kunstverket ikke ble solgt. Typiske utstillingstitler var "Norsk kunst fra Edvard Munch til i dag" (i hele 9 varianter, slik at hele landet ble dekket i løpet av 4-5 år), "Fra I. C. Dahl til Kittelsen" (i to varianter vist 222 steder i 18 fylker gjennom tre år), "Norsk grafikk I og II", "Malerier som tilhører Riksgalleriet" (vist 274 steder gjennom fem år). I 1957 ble det endog sendt ut en Picasso-utstilling. Det enkelte år ble det turnert 4-5 forskjellige utstillinger som hver ble vist på 80-120 steder. Utstillingspolitikken kan betegnes som ganske forsiktig de første årene – "Hele Norge fikk en smakebit på de nasjonale kunstskatter" skriver Odland (:50) – for senere å tilby publikum mer krevende samtidskunst. Med hver utstilling fulgte en enkel katalog.

De kunstverkene som ble sendt ut var av høyeste kvalitet, med landets fremste kunstnere i fortid og nåtid representert. Utstillingene fikk vanligvis god og positiv presse.

Det var stort sett kommunene som var mottakere av utstillingene, i samarbeid med lokale kunstforeninger og kunstlag, eller andre frivillige organisasjoner. De måtte sørge for lokaler, hjelp til montering og demontering, vakthold og transport til neste utstillingssted. Skoleklasser hadde gratis adgang, voksne måtte gjerne betale 50 øre eller mer. Inntekter av inngangsbillett og katalogsalg gikk til den lokale arrangør. Det jevnt stigende antall nye kunstforeninger på denne tiden skyldes trolig i noen grad behovet for å etablere en lokal arrangør av Riksgalleriets utstillinger. Men selv gjorde galleriet lite for å stimulere verken til etablering av kunstforeninger eller bedre utstillingslokaler. I denne perioden ble det heller ikke lagt vekt på utarbeidelsen av pedagogisk materiale for skolene, eller laget utstillinger som særlig beregnet på skolene. Fra begynnelsen av 1960-tallet begynte Riksgalleriet også med separatutstillinger med samtidskunstnere

Fra 1953 til 1961 steg det årlige besøkstall fra ca 35 000 besøkende til om lag 80 000. Gjennomsnittsbesøket på hver utstilling lå på 100-200 (Odland, vedlegg 2). Det store antall visningssteder gjorde at de mest populære utstillingene kunne bli sett av over 100 000 mennesker før de var ferdig turnert. Skoleklasser utgjorde om lag

4/5 av publikum. For eksempel i 1957-58 hadde Riksgalleriet hatt utstillinger på 125 steder i 7 fylker, med i alt 60 469 besøkende, 812 omvisninger og 69 "kulturkvelder" – foredrag med lysbilder (St. prp. nr. 1. 1959. Kap. 233:52). Riksgalleriets egen kunstsamling var i 1962 steget til 312 arbeider (Odland:48). En del av arbeidene var av eldre etablerte kunstnere, senere dominerte den nære samtidens kunst.

I en stortingsdebatt trakk Håkon Johnsen frem at "Stortinget har gjennom sine vedtak startet både Riksteatret og den bevegelse som nå går ut over landet, og som tar sikte på å bygge gode forsamlingslokaler samfunnshus, i hver eneste kommune" (Forh. S. 1957:2050). De som bygger disse husene, tar kontakt med Riksteaterets konsulent, for å få vite hvordan sal og scene skal være, og "så lager de det akkurat slik som konsulenten for Riksteateret har sagt at det skal være". Dette er jo til forskjell fra forholdet mellom Riksgalleriet og de lokale arrangører – der anses det ikke nødvendig å legge forholdene til rette, og det er intet statlig engasjement for å få det til. En av årsakene til dette er kanskje at de miljøer som reiste samfunnshus sto Arbeiderpartiet nært, mens de som lokalt stelte med kunstutstillinger, som kunstforeningene, var mer borgerlig orientert.

Spredning av eldre kunst

Under stortingsdebatten i 1961 uttalte Erling Fredriksfryd i en generell kommentar til bevilgningene til kunstformål, at "det som kanskje har ligget mest etter, er spredningen av bildende kunst" (Forh. S. 1961:1164). Han viser til hva komitéen har sagt om dette, og sier at ikke alle kan reise til Oslo for å gå i Nasjonalgalleriet.

> Bring utsnitt av det ut til distriktene til det blir hele folkets eie! Det skulle være teknisk mulig. Alle er med på å betale hva det koster. Derfor har alle også krav på å få gleden av det. Vi gir da hele det norske folk del i våre kulturverdier, og vi hever vårt land som kulturland. En rekke av de etablerte utstillingsarrangører som vi har, vil være lykkelige over å kunne formidle dette. Jeg tenker på Vestlandsutstillingen, Trondhjems kunstforening og andre. Jeg er overbevist om at en form for en slik utveksling ville gi gledelige resultater. Jeg vil be om at slike planer blir utformet. Greier vi å bringe kulturutfoldelsen og kulturtradisjonen frem til døren til den norske kvinne og mann, vil vi i langt sterkere grad enn vi kan nå, bidra til at folk også beholder de gamle bosteder.

Fredriksfryds oppfatninger deles av de fleste på Stortinget. Dette er også gamle tanker, gjentatt gang etter gang på Stortinget fra helt tilbake på 1890-tallet – å spre den statseide eldre kunsten i Nasjonalgalleriet til andre deler av landet. Riksgalleriets korte besøk, også med eldre kunst, kan ikke erstatte langvarig deponering. Lite er imidlertid gjort, og de få begrensede tiltakene har hatt kort levetid.

Ingen ser det som en mulighet å støtte etablering og drift av andre kunstmuseer enn Nasjonalgalleriet, ut over den lille bevilgningen til Trondhjem Kunst-

forenings faste galleri. Det er påfallende, når de samme politikere bevilger penger til et stort og økende antall kulturhistoriske museer over hele landet, med noe av den samme grunngiving – å spre kulturen og kulturinteressen.

Fredriksfryd ser også det å spre kunsten ut til distriktene som et ledd i distriktspolitikken – bidra til at folk "beholder de gamle bosteder". Dette er et nytt trekk i Stortignets kunstpolitiske tenkning, som kommer til å få større styrke etter hvert, særlig i kulturmeldingene på første halvdel av 1970-tallet.

Utstillinger og kunstsamlinger

Kirke- og undervisningskomitéen uttalte i 1961 " at arbeidet med utveksling av kunstutstillinger må kunne aktiviseres noe", og mener at det "bør drøftes om det ikke ville være en fordel å la de mere permanente eller årlig tilbakevendende utvekslings-utstillinger komme inn under ordinært tilskudd" (Budsjett-innst. S. nr. 20. 1961).

Den årlige Vestlandsutstillingen, en vestlandsvariant av Høstutstillingen, og som vekselvis åpnet i Bergen, Ålesund, Stavanger og Haugesund, og dessuten vandret mellom disse byene, fikk de senere år støtte over departementets rådveldepost for kunstutstillinger. Den skal også vises i Odda, og også Voss og andre steder ønsker å få den på besøk. Bergesen opplyser på Stortinget at av 432 innsendte arbeider av 151 kunstnere ble det bare antatt omtrent 110 arbeider. "Dette viser hvorledes man bestreber seg på å holde nivået oppe; og nivået har kunstnerisk sett vært stigende hvert år" (Forh. S. 1961:1171). Den ble siste år sett av 7000 mennesker. Bergesen viser til komitéens uttalelse om vandreutstillinger, og ønsker både økt statlig støtte til Vestlandsutstillingen, og at den kommer inn som fast post på statsbudsjettet. Her kan han argumentere både med høy kvalitet og god spredning.

"Jeg har undersøkt", sier han, "og det er på den rene, at man med ordet "utvekslingsutstillinger" mener utstillinger som sendes omkring. Det er ingen forutsetning at det skal være to kunstforeninger som utveksler med hverandre". Han viser endog til at han har komitéformannens tillatelse til å si at det forholder seg slik. "Jeg tror vi er kommet så langt nå, at vi bør ta sikte på å bringe den bildende kunst ut til det bredest mulige lag".

Det skjer intet av større kunstpolitisk interesse med kunstmuseene i denne perioden. Bevilgningene til Nasjonalgalleriet og kunstindustrimuseene stiger jevnt og trutt, ikke særlig mer enn lønns- og prisstigningen. Emanuel Vigelands atelier ble fra 1959 til Emanuel Vigelands Museum, og fikk en økt statlig støtte, trolig etter avtale med Oslo kommune. Det er dannet en stiftelse, arvingene har satt av 220 000 kroner til museet, hvorav 70 000 kroner skal brukes til å sette eiendommen i full stand, resten går til et driftsfond (St.prp. nr. 1. 1958-59:55)

Stortinget samtykket i at Norge deltar i bygging av en paviljong i Venezia for Norges, Sveriges og Finnlands kunstnere (Innst. S. nr. 238, St.prp. Nr. 125. 1961-62, Forh. S. 1961-61:3216). Sverre Fehn har vunnet konkurransen om paviljongen. Byggekostnadene var beregnet til Sv. kr. 765 000, som skulle deles likt mellom de tre land. Hertil ville komme en årlig utgift på ca. 5000 norske kroner "gjennomsnittlig til norsk deltakelse på biennalene", samt en vedlikeholdskostnad på ca. 2000 kr. Det anses "meget ønskelig" at Norge deltar, fordi biennalen "anses for å være den viktigste internasjonale mønstring av bildende kunst".

Omsetningsavgift på kunst

På Stortinget reiste Kjell Bondevik i 1961 følgende spørsmål til finansministeren (Forh. S. 1961:986). "Kva er grunnen til at ikkje alle kunstgreiner står likt når det er spørsmål om omsetnadsavgift?" Han viser da til det faktum at vanlig billedkunst er fritatt for omsetningsavgift når det selges direkte fra kunstner eller via en mellommann kunstneren har valgt. Bygdekunstnere, derimot, som lager treskulpturer, må kreve inn omsetningsavgift, i motsetning til billedhuggere, selv om billedhuggeren lager skulpturer i tre. Bondevik viser til Rundskriv nr. 264 fra 4. mai 1953, punkt 2, som gir grunnlag for unntak av omsetningsavgift, bla. for "kunstnerisk utførte skulpturer, relieffer og andre rene prydgjenstander i keramikk. Unntaket gjelder ikke hvis gjenstanden har karakter av brukskunst". Unntaket gjelder ikke, heter det i samme rundskriv, for "treskurd og treskjærerarbeid selv om arbeidet har karakter av prydkunst".

Det Bondevik her tar opp, er at en "kunst-treskjærer" har en annen status enn en "bilethoggar". Kunst-treskjæreren bedriver fri kunst, ifølge Bondevik. Rett nok kan det være vanskelig å skille en virkelig kunstner og en flink håndverker fra hverandre, men det gjelder alle kunstarter, mener han. Prydkunst av tre må være unntatt fra omsetningsavgift, fordi "treskulptur er fri kunst, og må ikkje blandas saman med brukskunst".

Det er Trygve Bratteli som er finansminister, og han kan bare svare at et sted må grensen gå, mellom det som er avgiftsbelagt og det som er unntatt, og at "en iallfall hittil ikke har funnet noen naturlig avgrensning for en utvidelse av et slikt unntak" (:987). Det Bratteli ikke kan svare, og som han kanskje heller ikke er klar over, er at kunstområdet har sine egne kriterier for hva som er kunst og hva som ikke er det, og da faller alle bygdekunstnere utenfor kunstbegrepet, og dermed også utenfor avgiftsunntaket. Unntaksregelen er laget for å favorisere akademikunstnere, som har høy kulturell status, ikke bygdekunstnere, som har lav kulturell status. Det er på grunn av dette skillet at Stortinget bevilger penger for at Riksgalleriet skal føre god kunst ut på bygdene. Hvis bygdekunst var ansett som kunst, ville det ikke være

nødvendig med noe Riksgalleri for å oppøve bygdefolkets sans og interesse for god kunst.

Det utenrikskulturelle

Norges deltakelse i det internasjonale samfunn gjorde at kunst og kultur var bragt inn i Utenriksdepartementets arbeidsområde. Det skjedde gjennom Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet. Hvert femte år fremlegges en fyldig stortingsmelding om kontorets virksomhet. Det hadde i 1961 et samlet utgiftsbudsjett på 2,5 millioner kroner (St.prp. nr. 1. Kap. 117. 1961:5). Det avsatte da 352 700 kroner til Nordisk paviljong på Biennalen i Venezia, 15 000 kroner til kunstformål, og 100 000 til "utstillinger" – det kan romme så meget, og er trolig ikke kunstutstillinger.

I Stortingsmelding (St. meld. nr. 63 1961) om kontorets virksomhet for perioden 1. juli 1956 til 31. desember 1960 ble det anført tre grunner for en sterk utbygging av vårt kulturelle samkvem med utlandet (:2):

> 1. Norge har som en høytstående kulturnasjon forpliktelser i det mellomfolkelige kulturarbeid, og som lite land innbys det ikke til spekulasjoner over bakenforliggende motiver.
> 2. Det gir impulser til vårt eget kulturliv, og en sterkere erkjennelse av verdien av vår egen kultur.
> 3. Det skaper good-will og forståelse for vårt land på det politiske og økonomiske område.

Vedlagt meldingen er det et trykt bilag med en innstilling fra en komité ledet av Trygve Lie, som har vurdert norsk informasjonsvirksomhet.

> Komitéen anser det for innlysende at en effektiv generell informasjon om vårt land og vår kultur kan berede grunnen for eksport og reiseliv. På sin side kan eksport- og reiselivsinformasjon skape forståelse for vårt land og vår kultur.

Komitéen skiller mellom fire områder for opplysningsvirksomhet: alminnelig eller kulturell (Kulturkontoret), politisk og aktuell (Pressekontoret), eksport (Norges eksportråd), og reiselivsinformasjon (Landslaget for reiselivet i Norge).

Det opplyses at under 10% av Kulturkontorets budsjett går til "de skjønne kunsters område", dvs. litteratur, dans, teater, musikk og bildende kunst (:3). Disse utgjør "bare et begrenset område av det som i moderne forstand kalles kulturelt samkvem". Men "kombinasjonen av generell opplysningsvirksomhet og kulturell opplysningsvirksomhet i snevrere forstand (de skjønne kunster) (...) har fremdeles vist seg å være en effektiv og rasjonell ordning". Det effektive ved dette synes ikke å være vurdert fra kulturens side, men fra den generelle opplysningsvirksomhets side. Det er åpenbart ingen selvstendig kultur- eller kunstpolitisk vurdering som har funnet sted.

Helt siden Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet ble etablert i 1950 har det vært praktisert en arbeidsdeling på det utenrikskulturelle område mellom Kirke- og undervisningsdepartementet og Utenriksdepartementet. Det første har hatt Norden som sitt ansvarsområde, det siste har hatt både Norden og resten av verden. Dette har bidratt til å gi det norske utenrikskulturelle arbeidet preg av å være avledet av hensyn som ikke først og fremst har vært av kulturell eller kunstnerisk art, men av mer allmenne utenrikspolitiske behov, og av hensyn til eksport og reiseliv. Det har også begrenset norske kunstinstitusjoners evne og ressurser til å etablere internasjonale nettverk uavhengig av diplomatiske og utenrikspolitiske hensyn. Kunsten synes å ha vært utenrikspolitikkens tjenestepike. Denne arbeidsdelingen ble i det store og hele praktisert gjennom hele resten av 1900-tallet.

Fra stabilitet til uro

Den nye internasjonale kulturindustriens produkter fortsatte å flomme inn over landet, og fanget ungdommens interesse. Det brer seg en politisk uro for norsk kunsts og kulturs fremtid, ja – for norsk egenart i det hele tatt. Flommen av underlødige kulturprodukter fra de store kulturland må demmes opp, helst ved å bli møtt av en flom av verdifulle norske kulturprodukter. Før de nødvendige kunstpolitiske tiltak ble funnet steg uroen for kulturen til en kulturpanikk. Det råder snart en kulturpolitisk krigstilstand, der også kunstnerne mobiliseres til forsvar for norsk kunst og kultur. Kunstpolitikken blir del av en motkulturpolitikk, et kunstens hjemmevern. Politikerne vet mer om hva de er mot, enn hva de er for. Derfor kan de også lettere samle seg om mottiltakene. Hva de er for, trenger de ytterligere ti år på å finne ut av.

5. 1963 – 1966: Den første kulturpanikk

1962 er et brytningsår i norsk kunstpolitikk. Ikke bare økes bevilgningene fra 1963 til visse kunstformål betydelig, det skjer også radikale endringer i prioriteringer. Uroen synes å ha utløst en kulturpanikk, der Storting og regjering har fått hastverk med å iverksette tiltak for å verne en truet norsk kultur. Bevilgninger til kunstformål blir legitimert på nye måter, med henvisning til kulturelle utfordringer og mer nasjonale verdier. Både verdikonservative og mer kulturradikale krefter på Stortinget synes å oppdage at de har to felles fiender: Trusselen mot norsk kunst og kultur fra rimelige kulturprodukter fra de folkerike kulturnasjoner; og trusselen mot kulturell forflatning fra et ekspanderende og internasjonalisert marked for populærkulturens mindre-verdige produkter. ”Vi måtte styrke vårt eige kulturliv, som ei motvekt mot den framande kommersialiserte massekulturen, eller ukultur, som tok til å fløyme inn over landet, og mot kulturpresset utanfrå”, skrev tidligere stortingsrepresentant Einar Hovdhaugen i 1985 om bakgrunnen for opprettelsen av Norsk kulturråd (1985:32). Trusselen gjorde det lettere å enes om økte bevilgninger til kunstformål. I 1962 legger Stortinget grunnlaget for den kunstpolitikk som i løpet av et par år fører til opprettelsen av Norsk kulturråd. Signalene om dette har vært synlige noen få år, men det er fra 1963 at den for alvor manifesterer seg på statsbudsjettet.

En tydeligere kunstpolitikk

I statsbudsjettet for 1963 innføres en ny praksis, med en innledende kommentar fra departementet om kapitlene under avsnittet ”Kultur, kulturvern og opplysningsarbeid”, Kap. 350 – 377. Dette kan være en virkning av Stortingets ønske om å se kultur-politikken under ett.

Kommentaren innledes med en presisering av kulturbegrepet. Hele departementets budsjett omfatter kulturelle tiltak, heter det, men det forklares at begrepet kultur også anvendes i mer begrenset forstand, om kunst og kulturvern, og at ”også opplysningsarbeid i form av foredragsverksemnd, studiearbeid og biblioteks-arbeid er ofte omtala som kulturformål i denne mer spesielle tyding av ordet (St. prp. nr. 1. 1962-63:159). Denne doble forståelsen av begrepet ”kultur”, og dermed også hva som er området for kulturpolitikk, viser at det er problematisk å anvende en betegnelse som ’det utvidede kulturbegrep’ på den delen av kulturpolitikken som i tillegg til kunst og kulturvern også omfatter idrett, ungdomsarbeid og folkeopplysning.

Det anføres at det er tre finansieringsformer for virksomhet på dette området: Stats- og kommunebudsjettene, organisasjoner, og det publikum betaler. I tillegg

kommer donasjoner, og her nevnes Sonja Henie og Niels Onstads nylig offentliggjorte gave til et kunstsenter på Høvikodden utenfor Oslo – "eit sentrum for moderne biletkunst" – som eksempel. De statlige bevilgningene har økt fra 2,5 millioner i 1938 til 47 millioner i 1961 – medregnet 9 millioner fra tippemidlene til idrett og samfunnshus. I kommunene var det tilsvarende beløp i 1961 51 millioner. Om inntektene fra organisasjoner og publikum heter det: "Det er grunn til å tru at dei summane som privat blir nytta til slike formål, er sterkt stigande". Her ser vi igjen troen på at et stigende kulturnivå, i vid forstand, vil bidra til å heve interessen for, og dermed også publikumsinntektene fra kultur i smalere forstand. Det er et perspektiv som i dag synes å være ganske fraværende, både i kulturpolitikken og i forskningen på den.

Formål	1961[106]	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
Nasjonalgalleriet	765	745	843	878	980	979	1001		1485	1447
Riksgalleriet	312	358	433	464	486	619	679		730	823
Kunst.ind.mus.						568	665		817	860
Tr. kunstfor. fast g.	2	2	42	42	42					
Em. Vigeland.at.	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
Svormuseet	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Statens Kunstakademi	276	291	318	346	403	469	651		810	1118
Studieatelieret i Bergen	10									
Kunstskolen i Trondheim	5									
Til kunstskoler	(15)	17	25	25	25	25	25		50	67
Høstutstillingen og BKS	20	25	30	30	30	30	45		50	84
Kunstnerlønner	504	486	464	465	506	473	440		408	384
Æreslønn			25	25	25	25	25	25	25	25
Eldre fortjente kunstnere	90[107]	100	175	185	175	175	175			435
Annen støtte til kunstnere										
Arbeids- og reisestipendier	138[108]	270	825	1175	1450	1638	1788			1989
Brukskunstnerstipendier	4	4								
Kritikerstipendier	8	8								
BKH (3%-fondet)										
Ymse til billedkunstnere	20	20	20	20	7[109]	7	7	7	7	6
Kunstnernes Hus	50	60	65	65	65	70	70	70	80	100

[106] Fra 1961 ble budsjettåret sammenfallende med kalenderåret. Budsjettet for 2. halvår 1960 er ikke med på oversikten.
[107] Frem til 1960 kalt "særlige arbeidsstipend"
[108] Frem til 1960 kalt "kunstnerstipend"
[109] Fra 1965 kalt "Til atelier og juryarbeid". Dette representerer slutten på Statens Kunstfond, og på at BKS hadde en budsjettpost som det innstilte på bruken av.

Vestlandsutstillingen		8	10	10	10	13	13	13	13	14
Sørlandsutstillingen										12
Utsmykking. off. bygg			200	297	795	[110]				
"Kunsten Idag"	15	15	15	15	25					
Kunst på Arb.pl.	25	25	25	25	25	25	25	25	30	40
Kunst i Skolen	30	40	50	50	50	50	50	50	55	65
Til amatørvirksomhet						15	15	15	15	15
Til rådvelde dept.	35	37	50	50	80	80	75		85	110
Norsk kulturråd (millioner)					10[111]	15	18			
- derav til billedkunst					1	1,45	1,45	1,80	2,25	2,40

Tabell 5. Oversikt over utviklingen i statlige bevilgninger til kunstformål 1961-70, faste poster på statsbudsjettene. Beløp i 1000 kroner. R = bevilgning på rådveldeposten.

Stortingets syn

Budsjettfremlegget for 1963 innebærer både en økt satsing på, et skifte i, og en utvidelse av kunstpolitikken. Den økte satsingen viser seg i økningen i bevilgningene; skiftet viser seg i omleggingen av kunstnerstøtten bort fra kunstnerlønner til stipendier; og utvidelsen viser seg særlig i at kunstnerisk utsmykking blir et nytt område sammen med økte bevilgninger til utstillinger. Alle de tre endringene i kunstpolitikken har ligget latent i Stortinget, tildels i mange år. Kirke- og undervisningskomitéen er fornøyd med forslaget.

> Det vil styrke oss i den utvikling som verden er inne i gjennom nærmere tilknytning og stadig mer intimt samarbeide med andre nasjoner. At flest mulig får del i denne kulturarv, og at våre kulturinstitusjoner får de best mulige betingelser, vil hjelpe til både å bevare vår egenart innenfor det mellomfolkelige samarbeide og gjøre det mulig for oss å være med på å forme en harmonisk verdensutvikling. (Budsjett-innst. S. nr. 22. 1962-63)

Komitéen mener det er påkrevd å opparbeide den "kulturelle beredskap som er nødvendig i den utvikling vi står overfor", men understreker at "det bare er en begynnelse i utbyggingen av dette beredskap". Komitéen har merke seg departementets forsikring om at disse "styrkingstiltak" skal bygges videre ut, og mener det er "maktpåliggende at denne utbygging går så raskt om mulig".

Den uttrykker sin tilfredshet med utvidelsen av kunstnerstipendiene og "vil hilse med glede en videre styrkelse av budsjettet på dette felt". Inntil pensjons-

[110] Overført til Norsk kulturfond. Gjelder også støtten til "Kunsten I dag".
[111] Millioner kroner

spørsmålet for kunstnere er løst, bør imidlertid ordningen med støtte til eldre fortjente kunstnere opprettholdes.

Erling Fredriksfryd innleder Stortingsdebatten 2. desember 1962 med å si "Vi har all grunn til å glede oss over den enstemmighet som vil prege våre bestrebelser på dette viktige felt" (Forh. S. 1963:1025). Han leverer en begrunnelse for disse økte bestrebelsene som ser ut til å hvile på premisser alle er enige om:

> Menneskene i de små land vil i stadig større omfang strekke seg ut mot de kulturelle stormakter og suge kulturstoff derfra. Vi må se i øynene at de store språksamfunn på 100 millioner mennesker og mer kan produsere kulturstoff til en brøkdel av det vi gjør. Masseproduksjonen, muliggjort ved den tekniske revolusjon, gjør det klart. Stadig flere kan gjennom en forsterket undervisning dekke sitt litterære behov gjennom f.eks. engelske billigbøker. Hvis våre egne verker blir for dyre i forhold til de utenlandske, kan man lett regne seg til hva dette vil føre til både når det gjelder vårt språks skjebne og den nasjonale kulturelle produksjon og omsetning. Denne side av saken er så viktig at den må grundig overveies.

Også i år viser Fredriksfryd til Henrik Groth, denne gang fra et foredrag Groth holdt i Foreningen Norden 13. august 1962. Der sier han at målet må være å "kompensere vår tallmessige svakhet. Gi våre forfattere, kunstnere, lesere og kulturforbrukere samme vilkår som i nasjoner med 10-12 millioner innbyggere" (Groth:1026). Det er nesten som statsråd Helge Sivertsen svarer på dette, når han uttaler at

> Det at vårt nasjonale kultursamfunn er så mykje mindre enn dei fleste andre, gjer at vi må vera særleg merksom på dei arbeidsvilkår kunstnarane har. Kunstnarane har som andre krav på ei rimeleg lønn for sitt arbeid. (...) Det er eit sosialt rettferdskrav at kunstnarane kan få rimelege levevilkår, men det er òg spørsmål om kunstens kvalitet. (:1039)

Av hensyn til kunstens kvalitet må det offentlige, mener Sivertsen, for det første sørge for at kunstnere kan få "den best moglege utdanning", og for det andre ta hensyn til "den særlege situasjon kunstnarane står i i vårt samfunn når det gjeld arbeidsvederlag" (:1040). Selv om vi med dette budsjettforslaget er kommet videre på kulturområdet, "må vi likevel vere budde på at innsatsen på desse områda må kome til å auke i åra framover, dersom vi både skal gje kunsten dei utviklingsvilkår han bør ha og styrke vårt kulturvern slik som det er vår plikt" (:1041). Betegnelsen "kulturvern" har her en annen betydning enn som betegnelse på et fagområde innenfor kulturfeltet. Det er vernet av norsk kunst og kultur Sivertsen her sikter til, truet som den synes å være av krefter både uten- og innenfra. Men betegnelsen gir også ekstra politisk kraft til en sterkere statlig prioritering av kulturvernfeltet.

Håkon Johnsen, komitéens sekretær, viser bl.a. til at det er utløst et større kulturinitiativ fra kommuner og fylker, som følge av statens større engasjement i

distriktene. ”Det er ofte slik at det skal ikke store beløp til før det blir et resultat når stat, kommune, private og andre går sammen om å løse problemene” (:1029). Han peker også på at det er stor kunstinteresse over hele landet, men at det fremdeles synes å være ”en tendens i retning av å ville sentralisere i Oslo og omegn”. Man må ikke ødelegge mulighetene for ”å bygge opp et kulturliv ut fra de forutsetninger og muligheter de har i de enkelte kommuner og landsdeler”. Han mener videre at stipendiepolitikken også må ta hensyn til bredden i kunstlivet, ”småskogen”, ikke bare eliten – de ”kanoniserte”.

Bevilgninger til kunst og kulturvern er ”verdiskapende” sier statsråd Helge Sivertsen, og tenker ikke da på økonomisk verdiskaping, men på at ”kunsten (…) gjer vårt samfunn rikare og vår kvardag meir gledesfylte”. Vi må verge oss mot det som alltid vil ha oss til å ”kjøpe fleire nyttige ting enn vi treng, og meir imponerande ting enn det er grunn til”. Nei, sier Sivertsen, ”kjøp heller kunst eller gå i kunstgalleri, gjer teatergang til ei vane og les bøker, spel sjøl og lytt til det beste.” Vi må søke glede ved ”dei ting som varig kan byggja eit rikare sinn” (:1038). Et rikere sinn er Sivertsens kulturpolitiske hovedmål.

Sivertsen er kulturpietist, som så mange andre på Stortinget – med det menes at han har et instrumentelt kunstsyn, som mener at det er kunstens oppgave å tjene, ikke ytre verdier, men de indre. Kulturpietisten mener at kunsten ikke er til for sin egen skyld, for underholdning eller status, men til berikelse for menneskesinnet, til åndsberikende opplevelser. Det er som åndsverdier at kunsten er noe som alle bør få del i og som de derfor har rett til å komme i kontakt med. Behovet for kunst må stimuleres, sier han. Hele ”kontaktarbeidet” kunstinstitusjonene utfører, har ”som del av sitt formål å skape kontakt med publikum, kome eit behov i møte og å auke i sin tur etterspurnaden etter god kunst”. Kunstnerisk utsmykking av offentlige bygg vil derfor ”gjere kunst tilgjengeleg for mange”, og gi kunstnere bedre arbeidsvilkår.

Statsråden mener at det ikke bare staten, men også kommunene som bør være aktive i å legge vilkårene til rette på det kulturelle område, særlig for teater og orkester (:1040). ”Det gjer at interessa for kunst og arbeidet for kunst ikkje berre blir statssak, med den sentralisering av arbeid og ansvar som statens saker må ha, men ei sak som folket er med å bera fram rundt ikring i heile vårt land” (:1040). Dette synet fikk kulturpolitisk fotfeste et tiår senere.

Fra ære til stimulans

Mellom 1961 og 1965 økte bevilgningene til kunstnerstipendier og andre ordninger for direkte støtte til kunstnere fra 0,9 til 2,4 millioner. Nesten hele økningen var reise- og studiestipendier og arbeidsstipendier. Ikke bare ble antallet kunstnere som fikk

stipend økt fra om lag 50 til 115, men det årlige beløpet ble også økt fra 4-5000 til 10-15- og 20 000 kroner (samt 20 treårige stipend på 5000 kroner). Antallet billedkunstnere med store treårige arbeidsstipend ble tredoblet. Økningen i antallet arbeids- og reisestipendier fortsatte de følgende år, men i noe redusert tempo. Det sentrale i den nye kunstnerpolitikken er likevel at kunstnerlønnen avvikles som kunstpolitisk virkemiddel.

Kunstnerlønnen avvikles – æreslønn innføres

Det blir fra 1963 ikke tildelt flere kunstnerlønner. De som allerede har fått den, beholder den på livstid. I stedet innføres en enkelt æreslønn på 25 000 kroner året. Departementet foreslår en æreslønn til Johann Falkberget[112], og får full støtte for det i kirke- og undervisningskomitéen. Den understreker at "en æreslønn av denne type ikke inngår som ledd i systemet om støtte til våre kunstnere", og at den "skal være en ekstraordinær honnør til en kulturpersonlighet som det norske folk ved Stortinget til en hver tid vil hedre på denne måten" (B.-innst.S 1963). Statsråd Helge Sivertsen argumenterer for æreslønnen:

> Det er naturleg at nasjonen heidrar utvalde kunstnarar med ei æresløn. Det ligg i det ei vurdering av kunsten som ei av dei edle krefter i samfunnet og respekt for det åndsarbeid kunsten er. Kunst og vitskap er uttrykk for den høgste menneskelege skaperevne. Når Stortinget heidrar kunstens fremste representantar, er det samtidig uttrykk for vårt folks humanitet. (:1038)

Sivertsen bygger her på et underforstått premiss mange på Stortinget har bygget sin støtte til kunstnerlønnene på helt siden 1800-tallet: Det høye ved den store kunsten og det høye ved Stortinget finner sin gjensidige forening gjennom Stortingets tildeling av kunstner- og æreslønner. Stortinget kan gjøre noe som ingen andre, verken i det politiske felt eller kunstfeltet kan: garantere for kunstens nasjonaldemokratiske forankring. Derved legitimeres også annen statlig støtte til kunst, fordi den bidrar til å skape dette høye og edle, som også foredler nasjonen, og som gjennom Stortinget igjen foredlere kunsten

Æreslønnen trer inn som en symbolsk erstatning for kunstnerlønnene, som en formell markering av at foreningen mellom det høyeste i kunsten og det høyeste i nasjonen og demokratiet ikke er brutt. Johan Falkberget har dessuten vært stortingsrepresentant for Arbeiderpartiet.

Det nye stipendsystemet innebærer et radikalt skift i forholdet mellom kunstfeltet og det politiske felt. Stortinget skal ikke lenger ha noen oppfatning av kvaliteten på det som frembringes av landets fremste kunstnere. All statlig støtte skal heretter gis på rent kunstfaglige kriterier. Det politisk-etiske element, som Stortinget

[112] Falkberget har hatt kunstnerlønn fra 1930.

har representert, forsvinner bort fra evalueringen av hvem som skal støttes i den hittil viktigste støtteordningen for kunstnere. Etter om lag 100 år avsetter Stortinget seg selv som estetisk bedømmende og belønnende instans. Dermed forsvinner også et annet element, nemlig den gjensidige utveksling av ære mellom kunstfeltet og det politiske feltet som tildelingen av kunstnerlønn innebar. Stortinget beholder bare en æreslønn som en symbolsk markering av forbindelsen mellom kunst, nasjon og folkestyre. Når kunstnerlønnene ikke lenger skal diskuteres i Stortinget, åpner det rom for at mer instrumentelle og matnyttige hensyn kan tre inn i kunstnerpolitikken. "Kunstnerne og samfunnet" blir en mer aktuell problemstilling enn "Kunsten som utrykk for den høgste menneskelege skaperevne", en formulering som nærmest inneforstår at bare Gud har større skaperevne enn kunstnerne.

Men det gjennomføres også et annet og kunstpolitisk like viktig skift i kunstnerpolitikken: Den individuelle kunstnerstøtten går over fra å være en belønning til kunstnere for noe de har skapt, til å bli en stimulans for kunstnere for noe de skal skape. Denne endringen blir mer markert i årene fremover.

Kunstpolitikken har fått en ny kunstnerpolitikk, og den innevarsler den sterkere støtte til det nyskapende som et par år senere fikk sitt uttrykk i etableringen av Norsk kulturfond og Norsk kulturråd. "Kulturpanikken" på Stortinget ga seg konstruktive utslag.

Kunstnerisk utsmykking

Også på et annet kunstpolitisk område økes innsatsen. Kunstnerisk utsmykking har effekter to veier: Den gir oppdrag, utfordringer og inntekter til kunstnere, men det gir også kunstneriske opplevelser for publikum og andre som ferdes der utsmykkingen kommer. "Departementet legg stor vekt på at det i offentlege bygg, både kommunale og statlege, blir gjennomført kunstnarleg utsmykking. Særleg viktig er dette i skolar og andre bygg der mange menneske ferdast" (St. prp. nr. 1. 1963-64:163). Departementet vil rådføre seg med Statens bygge- og eiendomsdirektorat og med BKS om disponeringen av midlene. Kirke- og undervisningskomitéen er tilfreds med denne ordningen, og noterer at det er forutsetningen at den kunstneriske utsmykking skal tas med i planleggingsarbeidet i nye bygg, og at BKS også skal delta i denne planlegging så langt det angår det kunstneriske.

Med dette er kunstnerisk utsmykking for første gang blitt en offisiell del av den statlige kunstpolitikken. Før dette har staten gjort lite for kunstnerisk utsmykking, i mellomkrigstiden ble den stort sett ivaretatt av kommuner, bedrifter og gjennom private innsamlinger (Solhjell 2005b). Oslo Rådhus og Vigelandsparken står som monumenter over en storslått kommunal kunstpolitikk.

Norsk kulturråd

Kulturpanikkens varigste utslag var Stortingets vedtak om etablering av Norsk kulturråd i 1965. Ved siden av etableringen av Tegneskolen i 1818 og Statens Kunstutstilling i 1884/88, er etableringen av Norsk kulturråd og Norsk kulturfond trolig det statlige vedtak i kunstpolitikkens historie som har hatt de største virkninger på billedkunstfeltet. Bak vedtaket lå det ikke en lang utredningsprosess med tilhørende hørings- og beslutningsrunder. Det meste skjedde i løpet av noen få måneder i 1964 (Øye 1980, Gjerde 1985). Men den kulturpolitiske forberedelsen var påbegynt allerede i 1960, med den økende frykt for norsk kulturs utsatte stilling. Frykten kom også til uttrykk i Stortingets behandling av kulturbudsjettet for 1964.

Erling Fredriksfryd, fortsatt formann i komitéen og dens saksordfører i kunstsaker, innledet Stortingets debatt om Norsk kulturråd med en allmenn kulturpolitisk ytring:

> Efter som den unngåelige utvikling presser seg frem i stadig raskere tempo, trenges den kulturelle innsats mer og mer i forgrunnen. Det er ikke bare det at den materielle velstand krever at de som skal bære den, må ha en tilstrekkelig åndelig styrke for ikke å drukne i all velstanden. Men det gjør det også mulig i et land som vårt at nær sagt alle mennesker kan få del i og oppleve kulturgodene. Utviklingen henimot mer sameksistens blant nasjonene fra hele verden kaller kanskje særlig og med større tyngde på de små nasjoner til å styrke sitt kulturliv. Det blir stadig klarere at det kan bli et være eller ikke være for disse nasjoner hvordan vi gjør det. Vi må godta at vi må åpne oss for verden og se i øynene at påvirkningen både til godt og ondt med full tyngde er over oss. Derfor må vi ruste oss til å møte verden, ikke for å beskytte oss mot påvirkningene, men for å bli i stand til å absorbere det verdifulle, samtidig som vi har kulturell styrke nok til å gi fra oss og dermed delta i den kulturelle utvikling i verden. Tilstrekkelig godt rustet står vi først når hele folket blir kulturbrukere og kulturbærere. (Forh. S. 1964:921).

Fredriksfryd bar her frem en grunngiving for en ny kulturpolitikk, som synes å ha tilslutning fra alle partier på Stortinget. Men den peker også i retning av en større instrumentalisering av kunstpolitikken. Fredriksfryd omtaler kunst og kultur som ”goder”, og folket som brukere og bærere av kulturgoder.

Offentlig innsats for kultur får nå preg av en motkulturpolitikk, rettet mot både det forflatende og det internasjonaliserende, som ofte oppfattes som det samme. ”Selv en liten nasjon som Norge kan, hvis vi satser på det, få hevd som kulturnasjon”. ”Det har stor betydning også for vår sjanse til å bevare vår egenart at vi kan vise verden at vi (…) slett ikke er tilbakeliggende kulturelt sett.” Interessen for det nasjonale er tilbake i kulturpolitikken, nesten som før 1900. Både verdikonservative og kulturradikale kan enes om forsvaret av det nasjonale, slik de også kan enes om det kulturelles forrang fremfor det materielle.

Den kulturpolitiske optimismen er stor, i den forstand at man har tillitt til at statlige tiltak vil gi gode resultater. Fredriksfryd fra Høyre deler idealer og forhåpninger til en statlig kulturpolitikk med Helge Sivertsen fra Arbeiderpartiet, når han sier at

> vi faktisk er i ferd med å gli inn i en utvikling hvor vi kan få oppleve at et helt folk blir kulturminded, bare vi vet å stimulere den tilstrekkelig, og på best mulig måte. Det er tydelig at det er grobunn for at et hovedfremstøt på dette felt vil bære rike frukter, og jeg tror tiden nu er moden for det.

Norsk kulturråd som forsvarsverk[113]

Norsk kulturråds etablering skjer gjennom vedtak i fire viktige spørsmål: Om innføring av omsetningsavgift på ukeblader; om ikke å frita bøker for omsetningsavgift; om innkjøpsordning av ny norsk skjønnlitteratur; og om etableringen av Norsk kulturfond og avsetningen av 10 millioner kroner til fondet i 1965, finansiert av omsetnings-avgiften på ukeblader.

De tre første vedtakene skal det ikke dveles ved her, fordi de er så inngående behandlet bl.a. i Øye (1980) og Fjeldstad (2005), og fordi de har mindre betydning i en fremstilling av kunstpolitikkens historie. De var meget omstridte, og vakte store diskusjoner både i og ikke minst utenfor Stortinget. For å finansiere kulturrådets virksomhet vedtas det å innføre omsetningsavgift på ukebladlitteratur, slik det allerede lenge hadde vært på bøker. Den var anslått å innbringe 15 millioner kroner i 1965. Den ble foreslått i St. prp. nr. 1. 1964-65. Kap. 2521 på Finansdepartementets budsjett, under "Skatter og avgifter til statskassen". Forslaget vakte stor debatt og uenighet både i finans- og tollkomitéen (Budsjett-innst. S. nr. 222. Kap. 2521. 1964-65) og i Stortinget (Forh. S. 1964. 7. desember:1253 ff.). Med 70 mot 67 stemmer vedtok Stortinget å oppheve fritaket av omsetningsavgift på ukeblader, og berget dermed finansieringen av Norsk kulturfond. Bøker, derimot, ble ikke fritatt for omsetningsavgift, et forhold som også ble et stort debattema. Det ble også vedtatt å innføre en innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur, der 1000 eksemplarer av hver bok ble tilsendt landets folkebibliotek. Også innkjøpsordningen ble gjenstand for intense debatter. En klar konflikt var mellom de som ville at bibliotekene selv skulle bestemme hva de skulle få av bøker, og de som gikk inn for en automatisk ordning.

[113] Det etableres egentlig to instanser: Norsk kulturråd og Norsk kulturfond. Rådet er strengt tatt bare betegnelsen på det organ som, ved hjelp av et sekretariat og ulike underutvalg, bruker av fondets midler. Staten finansierer Norsk kulturråds forbruk direkte over statsbudsjettet, ikke gjennom avkastning av fondet. "Norsk kulturfond" er egentlig bare navnet på den konto Norsk kulturråd trekker sine midler fra. I den videre fremstilling vil bare navnet "Norsk kulturråd" bli brukt, selv om det teknisk sett ikke er helt riktig.

Det som skal behandles her, er etableringen av Norsk kulturråd. Det er vanlig å betrakte den som et primært litteraturpolitisk vedtak. Her skal den presenteres som et kulturpolitisk vedtak, med store konsekvenser for kunstpolitikken og for kunstfeltet.

Den kulturpolitiske situasjon i 1964 - kulturpanikken

Etter 1960 var det oppstått en høy grad av enighet på Stortinget om at kulturpolitikken i vid forstand krevde nye virkemidler for å nå sine mål, og om at noe måtte gjøres. Selv om bevilgninger til litteratur, som vanlig, var de politisk mest omstridte, og dermed fikk størst plass i debattene, betyr ikke det at det ikke var generelle kulturpolitiske forhold som lå til grunn for det radikale skritt som etableringen av Norsk kulturråd var. Norsk kulturråd ble etablert fordi det politiske feltet, som påvist foran, mente landet trengte et vern mot de krefter, i og utenfor Norge, som det mente truet landets kulturelle identitet som nasjon.

Trusselen ble ansett å komme fra to hold. For det første fra større nasjoners kultur, i en situasjon der Norge inngikk i stadig hyppigere kulturelt og økonomisk samkvem med utlandet. Det er rimelig å se dette i sammenheng med avviklingen av etterkrigsidens økonomiske reguleringer. En åpnere og friere økonomi generelt åpnet også for spredning av de kulturprodukter som følger økonomiske prinsipper for produksjon og markedsføring, altså de kommersielle kulturprodukter. Også høykulturens produkter fikk bedre vilkår for å krysse landegrensene.

For det andre ble trusselen fra kulturindustrien, med sine trivielle produkter beregnet for massekonsum, ansett som økende for en befolkning med mer og mer fritid, større og større kjøpekraft, med liten erfaring fra deltakelse i de mer høyverdige, og kunstpolitisk mer ønskverdige, urbane kulturinstitusjoner.

Politikere og kulturpersonligheter med vidt forskjellige kulturpolitisk ideologi, som Arbeiderpartiets Helge Sivertsen og den konservative forleggeren Henrik Groth, så at kulturpolitikken i vid forstand ikke alene klarte å demme opp for massekulturens forførende tilbud. Svaret på dette, som klarest og med størst virkning ble formulert av Henrik Groth, var å gi den skapende kunsten og dens formidlende institusjoner et økonomisk rammeverk som økte dens konkurranseevne.

Noe av statens oppgave burde være å subsidiere kulturproduksjonen og dermed illudere økonomisk en større etterspørsel enn den som egentlig var til stede. Dermed kunne det ikke bare kompenseres for landets begrensede størrelse, men også for den manglende interesse for høyere kulturformer som kulturpolitikken i vid forstand ikke hadde klart å gjøre noe med. Det var lett å bruke norsk skjønnlitterær bokproduksjon som eksempel på riktigheten av det argumentet, men det var like gyldig for alle kunstarter.

Et utbredt syn var også at det for et lite land var lettere (og kanskje også billigere) å vinne internasjonal respekt gjennom sine kunstnere enn på andre måter.

Dette synet var blitt fremmet gjennom mange år. I senere år syntes betydningen av en klar internasjonal profil for Norge på ny å ha vunnet i politisk viktighet, noe som etableringen i 1950 av Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet var et uttrykk for. Kunsten kunne da bli trukket inn i arbeidet for å profilere Norge, som et av virkemidlene. Det kunne også gi politikerne den anledning til en samlet diskusjon om norsk kulturpolitikk som de hadde etterlyst, slik Stortingsmeldingene fra UD-kontoret hadde gitt for å se norsk utenrikskulturell politikk under ett, og slik Stortingets diskusjoner om kunstnerlønnene ofte hadde gitt.

Forslaget og begrunnelsene

Høsten 1964 fremmet Kirke- og undervisningsdepartementet Tillegg nr. 1 til St. prp. nr. 1. for budsjettet for 1965. Tillegget på knappe 9 sider heter ”Om Norsk kulturfond”, og foreslår opprettelse av et statlig råd, Norsk kulturråd, som finansieres gjennom årlige avsetninger til et statlig fond, Norsk kulturfond. Det er skrevet i løpet av et par måneder av en korttidsengasjert person, Tønnes Andenes i Universitets-forlaget. Forslaget innebar den mest omfattende endring som er foretatt i hvordan kunstpolitikk utøves i Norge, og i forholdet mellom staten og kunstlivet. Det er to smale områder av kulturpolitikken som omfattes av forslaget – kunstområdet og kulturvernet – altså området for kulturpolitikk i snever forstand.

Innledningsvis trekker proposisjonen frem positive trekk i kunstutviklingen: nye medier som film, radio og fjernsyn er kommet til, de tradisjonelle kunstformer opera og ballett er etablert for første gang i Norge, og velstandsutviklingen har gjort at ”kunst som tidligere bare var en liten privilegert gruppes eie, er økonomisk nå kommet innenfor rekkevidde for mange” (:1). Dette nye er positivt, for ”en sterk kulturell bevissthet og aktivitet vil nettopp gi seg utslag i en søkning etter nye former”, og det er ikke noe uventet at ”de nye former kan stille de eldre i skyggen”.

Allikevel, ”den økonomiske og sosiale utvikling vi er inne i, skaper store problemer”. Selv om kultur er nyskaping og trenger nye påvirkninger, forutsetter den ”en høg grad av sammenheng og tradisjon; med andre ord harmonisk vekst.” Flyttingen fra land til by skaper kulturelle brudd og problemer med å få kontakt med det tradisjonelle kulturlivet i byene. De nye i byene fanges lett opp av massemedia. Dermed kommer de kulturinstitusjoner som er avhengig av publikumstilslutning, i en vanskelig stilling, som forsterkes av sterk utgiftsøkning.

Vårt lave befolkningstall og spredte bosettingsmønster gis skylden for dette. Dermed blir ”nedslagsdistriktet” for våre kulturinstitusjoner for lavt. Sivertsen slår fast at stat og kommune ”har et hovedansvar når det gjelder å verne om norsk kulturtradisjon og skape gode arbeidsvilkår for nasjonale og lokale kulturinstitusjoner og kulturliv i sin alminnelighet” (:2). Men det er ”klart at vår innsats på disse felter i

dag ikke står i forhold til behovene og kravene. Det trengs større midler enn vi i dag rår over til dette kulturarbeidet":

> Hvor viktig det enn i seg selv er med vern av kulturtradisjoner og støtte av kulturliv og kulturinstitusjoner, full mening får slike tiltak først når de kombineres med aktivt arbeid for å gjøre kulturgodene tilgjengelige for så mange som mulig og i hele landet. Det kulturelle demokrati er ikke den minst viktige siden av den utvidelse av begrepet demokrati som er karakteristisk for vår politiske tenkning i dag.

Proposisjonen legger stor vekt på kulturarbeid som folkeopplysning, et opplysningsarbeid som skal føre til større interesse for kulturelle verdier. Et kulturelt demokrati er også nødvendig for kunsten, fordi "skapende eller tolkende virksomhet kan ikke foregå i et tomrom. Kunsten forutsetter et publikum". Et "tilstrekkelig stort og tilstrekkelig interessert" publikum er nødvendig for at kunstneren kan tilbys "skikkelig betaling for hans ytelser". Denne forutsetning svikter ofte i praksis. Derfor vil det

> alltid være nødvendig å supplere det ved offentlige tiltak som stipend, produksjonsstøtte og subsidier. Men det er ikke noe mål å gjøre kunstneren uavhengig av publikum og publikums vurderinger. Tvert om kan mange av våre støttetiltak i prinsippet betraktes som midlertidige, idet de vil kunne unnværes eller iallfall reduseres hvis de støttede institusjoner fikk sine publikumsinntekter økt.

Det antas fortsatt at kulturpolitikk i vid forstand er en støtte til kulturen i snever forstand, og at den vide kulturpolitikken kan gjøre statlig støtte mindre nødvendig for den smale kulturen. Det krever bare større innsats enn det man trodde før for å gjøre kulturen tilgjengelig og gi den et større publikum og derved få "sine publikumsinntekter økt".

Arbeidet for kulturelt demokrati har to sider, heter det: Gjøre kulturgodene lettere tilgjengelig for alle uavhengig av bosted, og å øke sansen for kvalitet og dermed for verdifull kunst. Subsidiering av kulturinstitusjoner er aktuelt også for å gjøre dem konkurransedyktige overfor "kanskje mindre verdifulle former for fritidsbeskjeftigelse". Her trekkes frem betydning av gode og hensiktsmessige lokaler, og av den innsats skolen, kringkastingen og opplysningsorganisasjonene gjør (:3). Deres virksomhet må føres videre og underbygges av "institusjoner som driver aktivt opplysningsarbeid om kunst og verving av publikum." I dette arbeidet må en være oppmerksom på at "det publikum hvis sans for kvalitet en bevisst kulturpolitikk tar sikte på å vekke", er under "et stadig bombardement" fra en internasjonal underholdningsindustri "med profitt som viktigste mål og målestokk". Skal kulturinstitusjonene stå i mot dette, må de også kunne "gjøre bruk av de samme moderne hjelpemidler som konkurrentene bruker".

Alt dette taler for en "betydelig styrking av statens innsats". Dette er det nå kommet en mulighet for å finansiere. Situasjonen er nemlig den, forklarer proposisjonen, at det nå er foreslått å legge omsetningsavgift også på ukeblader og andre periodiske publikasjoner, og ikke bare på bøker. Denne avgiften, da på 12%, er antatt å innbringe omlag 15 millioner kroner (:3). Det er altså innføring av en avgift på det som leses av de mange, som skal finansiere de tiltak som vanligvis blir nytt av noen få. Det er lange tradisjoner i norsk kulturpolitikk å la det høyverdige finansieres gjennom avgifter på det mindreverdige.[114] Det paradoksale er at departementet ikke vil fjerne omsetningsavgiften på bøker, altså det som skal støttes fordi det er for dyrt.

Områder som skulle prioriteres

Det område som fikk størst plass i tilleggsproposisjonen var *Tiltak til fremme av norsk litteratur*. Her hadde den offentlige oppmerksomhet vært størst, dokumentasjonen mest fyldig, og debatten livligst. Denne siden av saken er utmerket fremstilt av Øye (1980) og Fjeldstad (2005). Det forelå også konkrete forslag om innkjøpsordninger til bibliotekene (Gjerde 1980).

De andre satsingsområdene for det nye kulturfondet skulle være Kulturbygg, Vern av kulturminner, Kulturarbeid i distriktene, Musikk, særlig til komponister og innspillinger, Støtte til innkjøp av billedkunst i kunstmuseer og -samlinger, Produksjon av opplysningsfilm.

Området Kulturarbeid i distriktene peker fremover mot senere omfattende reformer, men ble også en ledetråd for rådets bevilgninger da det kom i arbeid.
Så måtte det opprettes et styringsorgan. "Til hjelp for Kirke- og undervisningsdepartementet i dette arbeidet bør det opprettes et råd, Norsk kulturråd, oppnevnt av Kongen". Rådet bør ikke ha mindre enn 7 medlemmer, for det skal "representere den nødvendige innsikt i de mangeartede problemer det her gjelder".

Inntektene fra omsetningsavgiften på ukeblader måtte stilles til disposisjon for rådet, og "departementet mener det vil være hensiktsmessig å opprette et eget fond for de spesielle oppgaver som er nevnt ovenfor og for andre tiltak som kan bli aktuelle når det gjelder å stimulere vårt kulturliv" (:8). "Ved å tilføre fondet en årlig sum som svarer til den utvidede omsetningsavgift på periodiske publikasjoner, vil fondet kunne bli meget slagkraftig". Fondets midler forutsettes forvaltet av Finans-departementet og disponeres ved kongelig resolusjon etter tilråding fra Kirke- og undervisningsdepartementet i samsvar med regler fastsatt av Stortinget. Det var forutsetningen at midlene fra Norsk kulturfond skulle komme i tillegg til bevilgninger på statsbudsjettet.

[114] Mangset 1992, Helseth 2005, Solhjell 2005a.

Tilleggsproposisjonen tok også opp ansvarsdelingen mellom departementets budsjett og fondet, og ser for seg en viss overføring av oppgaver fra departementet til fondet, uten å spesifisere det nærmere (:9). Det antas at det blir behov for å legge opp noe kapital i fondet, for å klare større, langsiktige oppgaver.

Stortingsdebatten

Selv om det var full enighet om å etablere Norsk kulturråd, ble Stortingets behandling allikevel grundig, omfattende – og for noen få punkters vedkommende også konfliktfylt. Det var ikke i Kirke- og undervisningskomitéen debatten var ivrigst, for den sluttet seg lett til forslaget om etablering av Norsk kulturråd (Budsjett-innst. S. nr. 235. 1964-65:381-2). Den uttalte at mye avhenger av reglene for fondet, og av at dets midler kommer i tillegg til de ordinære bevilgninger på kulturbudsjettet. Det er "et ufravikelig krav" at de ordinære bevilgninger på budsjettet "fortsatt vokser i takt med den økonomiske evne og de krav vi står overfor" (:382). Den vil ikke at fondets midler disponeres før det er vedtatt "utførlige regler for fondet, og disse er vedtatt av Stortinget". Stortinget ønsket ikke å miste kontrollen over kulturbudsjettet, ved at økningen skjer på kulturfondet, på en god armlengdes avstand fra Løvebakken.

Den slutter seg også til forslaget om å opprette et Norsk kulturråd som "rådgivende organ for departementet", men ønsker at det får 11 medlemmer, og at Stortinget velger fire av dem. Her ser vi trolig nedslag av Stortingets lange tradisjoner for å oppfatte seg selv som representant for den folkelige oppfatning av hva som er god kunst, og dets behov for å overvåke bruken av statens midler. Men det skaper også et sterkere spenningsfelt mellom Storting og regjering. Den politiske representasjon i rådet ble de første årene også en skole for politikere som senere får regjeringsansvar for kulturpolitikken og for Norsk kulturråd.[115]

Hva fondets oppgave skal være, vil det etter komitéens oppfatning være naturlig å komme tilbake til når forslaget til regler forelegges Stortinget. Den stiller imidlertid som krav "at det kommer kulturlivet både i bygd og by i de ulike distrikter til gode på en rettferdig måte". Et par medlemmer, Grav og Ommedal, mener at forslag til reglene for fondet burde ha vært fremmet allerede i proposisjonen.

"Noe farlig ligger i luften"

Innstillingen ble behandlet i Stortinget allerede 11. desember (Forh. S. 1964.:1490-1514). Komitéformann og saksordfører Erling Fredriksfryd innleder. Allerede etter et par setninger gir han uttrykk for den politisk utbredte kulturpanikk som ligger under mye av de endringer i kunstpolitikken som ble gjennomført i 1963 og 1964. Han spør: "Hvordan er det gått til at man tross alt er blitt enig?", og gir selv svaret:

[115] Jfr. sammensetningen av det første rådet.

> Alle føler vi innerst inne at behovet for å gjøre noe helt utslagsgivende for å bygge opp et kulturelt beredskap i vårt land, er ytterst påtrengende. Det er en dyp følelse i oss alle av at noe farlig ligger i luften eller tiden, om man vil, og at dette farlige stråler inn til selv kjernen av vår særnorske kultureksistens. (…) Spørsmålet er om vi skal forsvinne i et større verdenshele, eller fremdeles få utøve et eget kulturliv, og sist – men ikke minst – om vårt kulturpreg blir av en slik styrke og beskaffenhet at vi blir respektert av de store kultursamfunn og blir akseptert som givere av kulturstoff i samlivet med andre. (:1490)

Fredriksfryd peker på at utviklingen mot større og større fellesskap i vår tid har "skutt virkelig fart", og at det er en utvikling ingen kan stoppe, "og godt er det". Han mener vi løper

> den risiko at vi kan forsvinne i slike store fellesskap, at vi mister vår egenart, og at vi mister vårt språk som nettopp er et av uttrykkene for denne egenart, for vår særpregede kultur. Men et fellesskap vil uvegerlig bli fattigere hvis ikke disse elementene får leve og gi næring til fellesskapenes åndelige vekst. Menneskene i de små kulturland vil i stadig større omfang strekke seg mot de kulturelle stormakter og suge kulturstoff derfra. (…) de (…) kan produsere kulturstoff til en brøkdel av hva vi kan gjøre. (:1491)

For å møte denne situasjonen må vi "gjøre noe drastisk" ved "med full kraft å gå inn for å bygge opp vårt lands åndelige, vårt kulturelle beredskap til å bli en livskraftig faktor i det videre samliv mellom nasjonene".

Dette er ingen selvgod, nasjonalistisk eller isolasjonistisk kulturpolitikk. Tvert i mot, den er selvkritisk, internasjonalistisk og åpen. Det er også en kulturpolitikk som tilfredsstiller både Høyres verdikonservative og byborgerlige, Venstres liberale og seminaristiske, Senterpartiets nasjonalistiske og distriktsvennlige, Arbeiderpartiets opplysningsorienterte og internasjonalistiske, og Kristelig Folkepartis konservative og kristne kultursyn. Den kulturelle beredskap må bygges ut, mener Fredriksfryd, ved å

> bringe vår kunst ut til alle deler av vårt land. Vi kan gjøre det ved å sette i stand de rike kulturverdier vi har, og det er slett ikke så få. Vi må kunne reise dem slik at andre land skjønner at det er givende å suge kulturstoff fra Norge. Vi kan gjør det ved å sørge for at vår fineste kunst ikke forfaller, hva meget er i ferd med å gjøre.

I løpet av disse få linjene har Fredriksfryd, som talsmann for en samlet stortings-komite, trukket frem sentrale oppgaver som et kulturfond er ment å skulle ivareta: styrke norsk kunst og kulturvern og spredningen av kunst over hele landet. De fremmes imidlertid ikke i kraft av den verdi de har i seg selv, men som et ledd i "åndelig og kulturell beredskap" overfor uheldig innflytelse både uten- og innenfra. Forslaget om kulturfondet føyer seg inn som ledd både i en folkeopplysningsideologi og en fornyet interesse for nasjonsbygging. Det selvkritiske ligger i en erkjennelse av

at den allmenne kultur- og velferdspolitikken ikke har strukket til for å heve interessen for kunsten og kulturminnene.

Mye er ennå uavklart, mener Fredriksfryd, men ”det viktige er at vi nå kan sette fart i oppbyggingen av det kulturelle beredskap”. Han ser for seg tre hovedsiktemål med fondet:

- sette fondets midler inn der hvor det ikke er mulig å skaffe dem over statsbudsjettet
- ikke trekke opp for snevre rammer for bruken av midlene, ikke klatte dem bort i småbeløp eller låse fondets midler fast i støtteordninger og vedlikehold, men ”sette ting i gang og redde dem fra undergang”
- fondet bør styres og administreres mest mulig uavhengig – da kan man unngå at storting og departement skyver statsbudsjettutgifter over på rådet

Av mer konkrete oppgaver for fondet nevner Fredriksfryd støtten til litteratur. Debatten om den hadde pågått en stund, og han ønsker ikke ”å ta for faste standpunkter her før kulturrådet er trådt i virksomhet og har hatt inngående konferanser med de interesserte grupper og organisasjoner” (:1492). Men han nevner behovet for støtte til visse typer populær faglitteratur, og til lagerhold for eldre titler.

Han trekker også frem støtte til større kulturverntiltak, og opprettelse av et ”disposisjonsfond som kan stampe frem” midler på kort varsel til innkjøp av kunst vi ser som ”sentrale ledd i vår nasjonale kultur” – med 1 million kroner til hvert av disse formål. ”Våre gallerier må av og til få så solide innsprøytninger til enkeltkjøp at de kan delta på det internasjonale markedet og sikre oss del i verdenskunsten”.

”Når det gjelder kulturarbeid i distriktene må fondet virkelig kunne gi en fornyelse”, mener Fredriksfryd. Kultursentra i bygdene forsvinner, gammel bygdekunst svinner inn, og bygdekunstnerne blir færre og færre. ”Kulturfondet kan være med på å bringe nytt liv i bygdekulturen”. Han trekker også frem behovene i de lokale museer.

Riksmuseene burde skaffes midler til å bli ”virkelige riksmuseer som drar på turné”. Her tar han også med gjengangeren om ”gallerienes magasinerte kunst” – som bør sendes ”på turné rundt om i landet i stedet for å støve ned i kjellerne”. Her fremme på ny en kritikk av at Riksgalleriet forsømmer den eldre kunsten, og av at Nasjonalgalleriet ikke vil låne den ut.

”Det er nok av oppgaver å løse”, sier Fredriksfryd i det han avslutter sitt innlegg. I det fikk han mer rett enn han kunne ane.

Det har vært en omfattende offentlig debatt om saken før den kommer til Stortinget, som også har sine nedslag i Stortingets egen debatt. Det er liten uenighet om behovet for etablering av et kulturfond, slik Fredriksfryd har fremstilt dem, særlig det å ”sikre en kulturell vekst under det fremmede kulturpress vi er utsatt for” (:1508). I realiteten er det også liten uenighet om de løsninger som foreslås. Noen markerer også særinteresser, for eksempel for bibliotekene som sentral for ”hele den kulturelle

virksomhet i sitt distrikt", bl.a. også for "formidling av bildende kunst". Diskusjonen kommer til å dreie seg om følgende hovedpunkter:

- om proposisjonen er godt nok utarbeidet ("det foreliggende dokument gir en ganske heseblesende fremstilling" (:1501))
- finansieringen av kulturfondet gjennom avgiften på ukeblader ("flertallet har vedtatt at et departement skal sortere periodiske skrifter i to grupper efter innhold, og fordyre den ene i forhold til den andre" (:1511))
- innkjøp av skjønnlitteratur og bibliotekenes frihet til å velge hva de vil ha (en verdikonservativ frykt for at bibliotekene ikke selv kan velge, en frykt mange på bibliotekshold delte)
- om det også bør etableres en innkjøpsordning for verdifull faglitteratur
- kulturrådets frihet ("kunsten hverken vil eller kan følge demokratiets spilleregler") (:1510)
- frykten for at det ordinære kulturbudsjettet vil bli forsøkt avlastet ("at kulturbevilgningene ikke må svekkes over de vanlige statsbudsjetter.") (:1510))
- spredningen på for mange oppgaver
- når fondets retningslinjer bør vedtas
- overprioritering av den positive kulturen og neglisjering av den "skadelige kulturen"
- ("me skal ta vare på alt som er norsk, og det som er verdfullt – men berre det som er verdfullt" (:1497))
- forholdet mellom bygd og by, og det særlige behovet for støtte til bygdekulturen og lokalkulturen og de "lokale krefter" (:1503)
- frykten for at elitekulturen skal favoriseres på bekostning av folkekulturen ("men dette gjer vi ikkje berre for (…) kultureliten si eiga skuld (…). Føresetnaden må vera at kunstnarane får betre kontakt med ein større del av det breie lag i folket") (:1497).
- kulturrådets sammensetning (ikke representere yrkesgrupper eller partier)

Det punkt som ble tatt opp av flest debattanter, var ønsket om at det lokale kulturarbeidet ikke måtte neglisjeres, men tvert i mot styrkes. Det var ingen som tok ordet mot dette. Mange advarte også mot kulturell forflatning. Aarvik brukte uttrykket "kulturell fellesbespisning" om det forhold at et helt folk hver kveld sitter samtidig og ser på de samme TV-program.

Diskusjonen gir inntrykk av en overveldende enighet om opprettelsen av et separat kulturfond og et uavhengig kulturråd. Det var også full enighet om at kunst og kulturvern var et statlig ansvar: "Det er derfor slik i denne sektoren at tiltakene må komme fra toppen, fra den politiske ledelsen i landet" sa Guttorm Hansen (:1510).
Statsråd Helge Sivertsen trenger ikke imøtegå noen av debattantene, ingen har egentlig vist uenighet på noe vesentlig punkt når det gjelder selve ideen med Norsk kulturråd. Han nøyer seg med å forsterke og presisere det som står i proposisjonen, at den i første rekke dreier seg om kunst og kulturvern. "Framlegget om Norsk kulturfond er ledd i ein kulturpolitikk som tek sikte på å gje alle del i kulturgode, og å stimulere skapande åndsliv i dikting og kunst" (:1505).

Denne dobbeltheten, med vekt både på det skapende og det kulturbrukende, gjør at Sivertsen også retter søkelyset mot de instanser som formidler mellom skaperne og deres publikum – skole, bibliotek, opplysningsvirksomhet, frivillige organisasjoner, kringkasting, kulturbygg og endog "religion". Han ser, som han også har gjort tidligere, sammenhengen mellom den vide kulturpolitikken, som hele kirke- og undervisningsdepartementet forvalter, og den smale kulturpolitikken, for kunst og kulturvern. Det er ikke nok med statlige subsidier til kunst og kulturvern, det må gjennom den allmenne kulturpolitikkens vekkes til kunstinteresse hos de brede lag av folket, alle steder i landet. Mens Groth var optimisten på kunstens vegne, var Sivertsen optimisten på kulturopplysningens vegne.

Sivertsen setter intensjonene bak opprettelsen av kulturfondet i sammenheng med proposisjonen i 1949 om støtte til organisert ungdomsarbeid og tiltak for fritidskultur, bl.a. med støtte til bygging av samfunnshus, som for eksempel skulle kunne ta imot Riksteateret. Også på andre måter ser han kunst og i sammenheng med den allmenne kulturpolitikken, i skole og i NRK. "Det er tid for kulturell opprusting" sier Sivertsen (:1505). Kulturfondet er en del av dette, til fordel for kunst og kulturvern. Han understreker at kommunene også må komme "sterkt med", og sier at "arbeidet med kulturspursmål er i seg sjølv ei viktig side av kulturmiljøet". Hans oppfatning av statens oppgave er uforandret – den er å "medverke til å leggje vilkår til rettes". Sivertsen er også kritisk – " når kunsten enno spelar så lita rolle, har nok det og samanheng med skolen" (:1506). Det er en oppgave både i skole- og kulturpolitikken

> å overvinne det handicap nordmenn må kjempe med på dette område.
>
> Det er ei utfordring til skolen å skape sans for diktning, (...) bildande kunst, for teater, for alt som er godt og verdfullt frå kunstens store rike. Den største innsatsen for dei kulturverdiar kunsten representerer, er det kanskje skolen som kan gjere i dag.

"I kontaktarbeidet for kunst og for kunstens verdiar er det avgjerande at vi kan styrke slike kunstinstitusjoner som teatre, orkestre og kunstgalleri". Men "først og fremst" er det den "utforming" NRK får, "den veg den tek når det gjeld å formidle kunst, avgjerande for kva vi her kjem til å nå". Han er den eneste som i debatten trekker frem NRKs betydning, et "uavhengig kulturorgan, fritt for press også frå kommersielle krefter. "Det er eit av dei verkeleg spanande trekk i situasjonen hva denne institusjonen vil kunne utrette i vårt kulturliv" (:1507).

Sivertsen trekker også frem uløste oppgaver når det gjelder kunstnerutdanning, et "viktig felt for kulturpolitikken". Han peker på det tredje store feltet for "samfunnets innsats når det gjeld kunsten". Det er

> dei arbeidsvilkår kunstnarane har. Kunstnarane må få eit vederlag for sitt arbeid, han som andre. Det gjeld her åndsarbeid av same art som vitskapsmenn yter, og samfunnet har eit ansvar for at kunstnarane skal få høve til å konsentrere seg om sin kunst. Det er ikkje ledd i sosialpolitikken eller i sosialomsorg, det er spørsmål om ein skipnad som kan sikre for samfunnet den skapande åndsinnsats som kunstnarane gjør. Det er for vår eiga skuld, og for den ungdom som veks til, at vi må skape skikkelege arbeidsvilkår for kunstnarane.

Den "skipnaden" han sikter til, er de nye stipendieformene som ble vedtatt med virkning fra 1963. Han ønsker at Norsk kulturfond skal finansiere "grundige utgreiingsarbeid på dette feltet. Vi treng å få sikrare kunnskap enn vi har nå". Her fødes grunnlaget for norsk forskning om kulturpolitikk.

Løbak spør helt på slutten av debatten statsråden "om han mener det vil være praktisk at det blir opprettet kommunale utvalg som har til oppgave å samordne tiltakene og den støtte som både kommunen og private i vedkommende kommune idag yter til dette formål" (:1513).

I en svarreplikk uttaler Sivertsen at "eg trur det ville vere ein nyttig ting om ein i kommunane fekk kommunale kulturutval" (:1514). Dette peker også fremover, mot fremveksten av en lokal politisk og administrativ struktur av utvalg, kulturkontorer og kultursjefer i kommuner og fylkeskommuner. Det er skapt en logikk som gjør at en kulturpolitisk struktur på statlig nivå blir gjentatt på kommunalt – men uten noe organ som kan formidle mellom kultur og politikk, slik Norsk kulturråds oppgave var på statlig nivå.

Helge Sivertsen representerer i denne debatten et vidt kultursyn og en helhetlig politikk for kunst og kultur. Han hadde hele Stortingets støtte på nesten alle punkter.

Rådet oppnevnes[116]

Det første Norsk kulturråd ble oppnevnt i 1965.[117] Ekspedisjonssjef Leif J. Wilhelmsen ble rådets formann, og byråsjefer Ingeborg Lyche ble ansatt som den første direktør i rådets administrasjon. [118] Som kontorsjef ansettes etter hvert Hans

[116] Fremstillingen av de neste punktene er hentet fra St. meld. Nr. 91. 1966 Norsk kulturfond – Årsmelding 1965, altså fra rådets første årsmelding.

[117] Departementet oppnevnte pianisten Kjell Bækkelund, forfatteren Thorbjørn Egner, teatersjef Hans Heiberg, arkitekt Torbjørn Rodahl, malerinnen Inger Sitter, forfatterinnen Halldis Moren Vesaas og ekspedisjonssjef Leif J. Wilhelmsen i kirke- og undervisningsdepartementet. Fra Stortinget ble oppnevnt dosent Kjell Bondevik (senere kirke- og undervisningsminister) med varamann lektor Olaf Kortner (senere kirke- og undervisningsminister), professor Edvard Bull med varamann Kjølv Egeland (senere kirke- og undervisningsminister), sjefsekretær Bjartmar Gjerde (senere kirke- og undervisningsminister), og maleren Håkon Stenstadvold. Bondevik ble kirke- og undervisningsminister 1. oktober 1965, og ble erstattet av Kortner.

[118] Wilhelmsen hadde vært ekspedisjonssjef for kulturavdelingen siden 1957, og Lyche hadde vært byråsjef for kontoret for kunst- og kulturarbeid fra 1950.

Stokland, som også kom fra departementets kulturkontor. Det gir et tydelig signal om at rådet knyttes nært til departementet. Det er kanskje ikke så overraskende, idet det er i departementet ideen om et kulturråd har vært utviklet, og et tegn på at kulturrådet fra departementets side var tenkt som et alternativ til etablering av tilsvarende funksjoner innenfor departementet selv.

Rådet hadde sitt konstituerende møte 3.-4. mars 1965. Wilhelmsen holdt et innledningsforedrag, der han "foreleser" om hvilket "mandat" som gjelder for rådets virksomhet. Det springer først og fremst ut fra behandlingen i Stortinget, og Wilhelmsen søker åpenbart å sørge for at rådets virksomhet står på en slik grunn at den ikke kan anfektes hverken av Regjeringen eller Stortinget. "(...) utarbeidelsen av de retningslinjer for rådets virksomhet som Stortinget har bedt om, består (bare) i en systematiserende redaksjon av det materiale som alt foreligger" (:11). Her taler den korrekte byråkrat.

Fondets virksomhet styres av tre regelverk: Vedtekter for Norsk kulturfond, retningslinjer for bruken av midlene, og reglement for rådet. Det er det nyoppnevnte rådet som foreslår vedtekter for Norsk kulturfond, gjennom en proposisjon fra departementet (St. prp. nr. 130. 1964-65). Proposisjonen behandles av kirke- og undervisningskomitéen i Innst. S. nr. 294 (1964-65) 10. juni og av Stortinget 19. juni. Vedtektene for fondet fikk bare fem paragrafer. Fire av dem gjengis her, dels i utdrag.

> §1 Nkf (...) har som sitt formål fremme av kunst og kulturvern. Midlene til fondet bevilges årlig av Stortinget og forutsettes minst å svare til inntektene av omsetningsavgiften på periodiske publikasjoner.
> §2 Nkf har som formål å stimulere skapende åndsliv i litteratur og kunst, verne vår norske kulturarv og virke for at flest mulig skal få del i kulturgodene.
> §4 Norsk kulturråd gir tilråding om fordeling av fondets midler ... .
> §5 Kirke- og undervisningsdepartementet skal hvert år gi melding til Stortinget om Nkf's virksomhet i foregående budsjettår.

Stortinget satte inn ordet "minst" i § 1, og åpnet derved for bevilgninger ut over inntekten fra omsetningsavgiften. Den meldingen som omtales i § 5 blir den mest omfattende orientering Stortinget hvert år får om norsk kulturliv og statens kulturpolitikk, og gir i nesten ti år grunnlag for de mest omfattende kulturpolitiske diskusjoner Stortinget fører.

Hvorfor et kulturråd?

I 1964 var det full enighet på Stortinget om at staten måtte sette inn betydelig større ressurser på kunstområdet. Hvorfor valgte det å kanalisere dette gjennom et kulturråd, og ikke gjennom den vanlige kanalen med direkte bevilgninger foreslått av departementet og vedtatt av Stortinget? Andre alternativer ble ikke drøftet. Det må på

den tiden ha eksistert noen underliggende premisser som det var stå stor enighet om, at de ikke ble funnet nødvendig å vurdere.

Essensen i en rådsinstans på kulturområdet ligger i den status dens vedtak har. Forvaltningsvedtak bygger på likebehandling i henhold til lover, forordninger og reglementer. Vedtak må begrunnes, og de kan påklages. Et sakkyndig råd på kulturområdet gjør vedtak etter skjønn og uten begrunnelse, og dets vedtak kan ikke påklages. Øye skiller mellom tre typer kulturpolitiske virkemidler: Lovregulerte forpliktelser, generelle tilskuddsregler, og selektive tilskudd (:4). Bevilgninger til skapende kunst må nødvendigvis gis på selektivt grunnlag, og egner seg dårlig for avgjørelser av en forvaltning. Det er for å fatte slike selektive vedtak etter skjønn at staten trenger uavhengige, sakkyndige rådsinstanser mellom seg og de kunstområder det skal rette virkemidler mot. Ved å etablere Norsk kulturråd fikk staten en blandet rådsinstans som ikke var dominert av partsinteresser, og som kulturlivet hadde tiltro til.

På billedkunstområdet går historien om slike rådsinstanser helt tilbake til Tegneskolen i 1818. Alle kunstpolitiske kunnskapsregimer siden den gang har hatt en slik funksjon for staten, unntatt førerregimet 1940-45, som oppløste skillet mellom forvaltningsvedtak og sakkyndige vedtak. På hvert større kunstområde staten engasjerte seg med selektive bevilgninger, ble det før eller senere etablert en formell, statsregulert rådgivende instans utenfor departementet, hovedsaklig sammensatt av representanter for vedkommende kunstart, hvis oppgave var å fordele det som staten bevilget. Opprettelsen av Norsk kulturråd svekket Bildende Kunstneres Styre som kunstpolitisk rådsinstans – en posisjon det hittil hadde vært alene om på billedkunstfeltet.

En annen forklaring kan være at departementet ikke så seg kompetent til, hverken kulturfaglig eller administrativt, å håndtere den mye større mengde kultursaker som måtte saksbehandles og avgjøres dersom man skulle ha en rådsinstans på hvert kunstområde. Det lå nærmere til rette for et slags direktorat, et forvaltningsorgan som staten allerede hadde erfaring med. Det kan også ha vært et ønske fra statsrådens side å frigjøre departementet fra en stor mengde ren saksbehandling til fordel for et mer politisk rettet arbeid – noe som på 1970-tallet ga seg utslag i de første kulturmeldinger.

Stortingets egne erfaringer med behandling av saker knyttet til kunstområdet kan også ha vært medvirkende, særlig med tildelingen av kunstnerlønner og stipendier. Hverken Storting eller regjering så seg tjent med å ta politisk ansvar for avgjørelse som av kunstlivet ville bli ansett å inneholde elementer av kunstnerisk skjønn. Mange konflikter med kunstlivet kunne unngås ved å sette slike avgjørelser ut til et selvstendig statsunderlagt råd, som ikke representerte partsinteresser, men allmenn kulturfaglig og kulturpolitisk kompetanse.

Det virker også sannsynlig, som Per Mangset og andre har påpekt, at det er hentet inspirasjon fra andre land som allerede hadde etablert kulturråd, som i England og Frankrike. Men også i disse landene har den underliggende motivasjon trolig vært noe av den samme som i Norge – behovet for å håndtere et stadig stigende statlige engasjement på kulturområdet gjennom en politisk nøytral og kulturelt sakkyndig rådsinstans utenfor forvaltningen.

Høykultur og lavkultur – eller finnes det noen annen kultur?

I jubileumsskriftet for Norsk kulturråd fra 1985 skrev Helge Sivertsen, som var statsråd da rådet ble vedtatt etablert i 1964, at

> kulturpolitikk er ei side av allmennpolitikken, den er ikkje eit tårn for seg. (…) Det er nå likevel blitt slik i vår europeiske tradisjon at vitskap og utdaning, språk og religion, kunst og kroppskultur er gjort til eit avgrensa felt i politikken. (…) I heile etterkrigsperioden har kulturomgrepet vore relativt vidt i vårt lands politikk. (Sivertsen 1985:19)

Sivertsen har altså fortsatt et kulturbegrep som favner langt videre enn arbeidsområdet for Norsk kulturråd, til hele Kirke- og Undervisningsdepartementets saksområde. Endog det anså han som et avgrenset felt, fordi kulturpolitikkens vide mål er "utvikling av det rike sinn".

I første halvdel av 1960-tallet ble det smale kulturfeltet – kunst og kulturvern – utdifferensiert som et særskilt område i kulturpolitikken. Utdifferensieringen fant sitt særlige uttrykk i etableringen av Norsk kulturråd. Det fikk til sin rådighet en historisk sett uhørt stor statlig 'rådveldepost' for å støtte utprøvende virksomhet på kunst- og kulturvernområdet over hele landet. Dette førte til en omfattende fremvekst av nye kulturinitiativ, som måtte mobilisere og dokumentere lokalpolitisk støtte for å nå frem i Kulturrådet. Rådets virksomhet, og den årlige melding det sendte om dette, ga Stortinget et punkt å fokusere sitt kulturpolitiske blikk mot. De lokale prosjekter skapte større lokalpolitisk oppmerksomhet om kunst og kulturvern.

For kunstområdets vedkommende var den positive effekten stor. Det var imidlertid ikke før på begynnelsen av 1970-tallet at Norsk kulturråd fikk en klar institusjonsbyggende funksjon for kunstfeltet.[119]

Kulturpanikkens andre vesentlige resultat var omleggingen av kunstnerpolitikken, både fordi den direkte støtten til kunstnere ble kraftig økt, og fordi støtten i større grad kom de yngre kunstnerne til gode. Allikevel så det ikke ut til at billedkunstnernes yrkesøkonomi ble vesentlig bedre[120], blant annet fordi antallet billedkunstnere nå var blitt så stort at bare få av dem fikk nyte godt av de nye og

[119] Se kap. 8.
[120] Se for eksempel Øien 1980.

større stipendiene. På 1970-tallet måtte det derfor andre virkemidler til i kunstnerpolitikken. Også der kom Norsk kulturråd til å spille en viktig rolle.

Kunstfeltets manglende engasjement

Både forfatterforeningen, foreleggerforeningen og bibliotekarenes foreninger engasjerte seg sterkt i debatten om Norsk kulturråd. Det gjorde ikke de øvrige skapende kunstarters organisasjoner, heller ikke Bildende Kunstneres Styre. "Uformingen av proposisjonen foregikk ved konsultasjoner mellom interesseorganisasjonene og forvaltningen", skriver Øye (:110). "Forfatterforeningen visste hva den ville og fikk det som den ville. De andre pressgruppene forholdt seg passive, og måtte nøye seg med generelle målformuleringer" (:195). Forskjellen mellom det litterære feltet og kunstfeltet var at i det første var alle viktige aktører organisert i sterke interesseorganisasjoner, mens det i kunstfeltet bare var kunstnerne som hadde en interesseorganisasjon. Når heller ikke den meldte inn sine interesser i etableringen av Norsk kulturråd, fikk hele kunstfeltet en svak profil i rådets oppgaver. Allikevel, selv med relativt små midler avsatt til billedkunst kom rådet til å bety mye for norsk kunstliv, men på måter som neppe var påtenkt den gang det ble etablert.

Akademiregimet i BKS-regi var fortsatt det hegemoniske kunnskapsregime i norsk kunstpolitikk. Det var svekket på noen punkter da 1960-tallet tok slutt, men BKS hadde ingen forestillinger om at det ikke var den mest naturlig representant både for kunstnerne og det øvrige kunstlivet. Allikevel var det krefter i sving som i løpet av 1970-tallet skulle kaste det på historiens skraphaug.

6. 1970-75: Den annen kulturpanikk

I 1970 uttalte Einar Førde på Stortinget: "Den tradisjonelle kulturen er ikkje blitt folkekultur, den er framleis eliteorientert. (…) Alle erkjenner at dette er eit problem" (Forh. S. 1970:3396). Erkjennelsen kom omtrent samtidig med at problemet ble dokumentert i norske kultursosiologiske undersøkelser.[121] Kristian Halse sier i Stortingsdebatten om Norsk kulturråds virksomhet i 1972: "Det kan sjå ut som innvigde små samfunn lever med kunsten. Uhyggelig sant har det vorte at vi har ein popkultur og ein finkultur" (Forh. S. 1972:1399). Mindre enn ti år etter at den første kulturpanikk hadde roet seg på Stortinget, med det nye stipendiesystemet fra 1963 og etableringen av Norsk kulturråd i 1965, bredte det seg en ny omkring 1970.

Hvor skulle de panikkslagene politikere finne beroligende kulturpolitiske midler, og hvordan virket de på kunstpolitikken? En del av de budsjettmessige utslag dette fikk på 1970-tallet kan leses av tabell 6.

Tre samvirkende kunstpolitiske krefter

Omkring 1970 starter en nesten femten år lang radikal endringslinje i kunstpolitikken. Tre samvirkende krefter fremtrer som særlig tydelige pådrivere i endringsprosessen: 1) Departement og Storting, gjennom stortingsmeldinger og utredninger om kulturpolitikk, kunstnerpolitikk og formidlingspolitikk, og tilhørende bevilgninger; 2) Norsk kulturråd, gjennom et bevisst bevilgningsmønster; og 3) en opposisjon blant billedkunstnerne, gjennom opprør mot BKS-regimet. Kunstpolitikk kunne nå fremmes gjennom tre kanaler – en politisk, en kulturfaglig og en kunstfaglig. Om det finnes en nasjonal kunstpolitisk strateg i denne prosessen må han eller hun ha vært virksom i alle tre kanalene, fra et ståsted utenfor dem.

En ny kunstnergruppe ble trukket med i denne endringslinjen: Kunsthåndverkerne ble kunstpolitisk likestilt med billedkunstnerne. Senere ble også fotografer og samiske kunstnere kunstpolitisk anerkjent på linje med billedkunstnere og kunsthåndverkere.

Før Norsk kulturråd ble etablert i 1965, fremtrådte de statlige kunstpolitiske overveielser stort sett gjennom statsbudsjettene, der særlig forslagene om kunstnerlønner løftet frem en kulturpolitisk debatt. Kunst- og kulturpolitikken var på et generelt nivå vesentlig en sak mellom regjering og Storting. Nå ble det Norsk kulturråds årsberetninger, fremlagt som stortingsmeldinger, som forårsaket ganske omfattende generelle debatter om kulturpolitikk i Stortinget. De skapte en større bevissthet i

[121] Egeland (1969) og (1970), Tagseth (1969)

regjering og Storting om kunst- og kulturvernområdet som et eget politisk felt, og derved et behov for en eksplisitt formulert samlet statlig politikk for feltet.

Formål	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Nasjonalgalleriet	1447	1656	1811	2145	2365	3438	4336	4405	6100	6036	6200
Riksgalleriet	823	1017	1090	1227	1315	1710	2098	2568	3071	3477	4012
Kunst.ind.mus.	860	1033	1127	1232	1352	1615	1800	550[122]	597	643	
Em. Vigeland.at.	9	10	10	10	10	[123]					
Svormuseet	2	3	3	3	3	[124]					
Statens Kunstak.	1118	1406	1571	1851	1881	2385	2656	3207	3761	4170	4310
Studieatelieret i B.				46						775	864
Kunstskolen i Tr.h.										740	755
Studieatelieret i Stav.				17	30	30	33	58	80	88	92
Asker Malerskole				12	35	35	38	42	42	46	48
Atelier Nord					10	10	14	35	53	60	63
Til kunstskoler	50	67	67	75	75	75	85	135	175	194	203
Høstutst. og BKS	84	95	101	108	113	295	350	615	720	800	1123
Kunstnerlønner[125]	384	364	364	365	364	375	375	414	410	371	357
Æreslønn				40	40	40	40	50	53	56	56
Eldre fortjente kunstn.	435	511	561	591	867	1000	1200	1500	1700	1900	2000
Garantiinnt. (mill)								6,6	11,2	16,7	17,3
Arbeids- og reisestip.	1989	1989	2239	2286	2284	3561	4743	6535	7596	7986	8732
Atelier og juryarbeid	6	6	6	6	6						
Kunstnernes Hus	100	110	146	155	170	225	325	800[126]	1348	1536	1933
Vestlandsutstill.	14	16	16	19	19	22	30	90	92	104	177
Sørlandsdutstillinga	12	14	14	16	19	22	30	58	65	74	132
Den Nordnorske utst.					19	22	30	72	92	104	135
Trøndelagsutstillinga								58	65	74	88
Østlandsutstillingen											242
Grafikernes utst.service									185	206	322
Grafikkbiennalen[127]									189	50	259
Billedh. skulpturkontor									195	218	397
Kunsth.v. årsutstilling									150	150	214
Kunsth.v. form.sentral											213
Brukskunstn. årsutst.									75	80	100
Utstill.vederlag, omlag							1400		787	782[128]	

[122] Fra 1977 er kunstindustrimuseene i Oslo og Bergen overført til den generelle ordningen med statlig støtte til halvoffentlige museer. Bare Nordenfjeldske får nå støtte over denne posten.
[123] Fra 1975 har Oslo kommune overtatt ansvaret.
[124] Fra 1975 med i ordningen med statlig støtte til halvoffentlige museer.
[125] Tallene for kunstnerlønn og stipendier omfatter alle kunstnergrupper, ikke bare billedkunstnere.
[126] Fra 1977 mister Kunstnernes Hus støtte fra Oslo kommune, og Staten må fullfinansiere.
[127] 45 % fra stat, 55 % fra regionen.

Andre kunstutstillinger				200	220	320	440	750	467	699	799
Utsmykking statsbygg								4800	5000	5250	6921
Kunst på Arb.pl.	40	50	55	60	65	75	100	120	260[129]	289	300
Kunst i Skolen	65	75	80	88	90	100	145			289	300
Forming i Skolen									100	200	187
Til amatørvirksomhet	15	15	15	15	18	Ut					
Ymse		10	10	44	47	131	500				
Til rådvelde ellers								435	665	1000	500
Norsk kulturråd, kunst									5200	6000	

Tabell 6 Oversikt over utviklingen i statlige bevilgninger til kunstformål 1955-1962, faste poster på statsbudsjettene. Beløp i 1000 kroner. R = bevilgning på rådveldeposten.

Det behovet ble imøtekommet midt på 1970-tallet. Da begynte den politiske kanalen å løfte frem kulturpolitikken i offentligheten gjennom et stigende antall kulturspesifikke offentlige utredninger (NOU-er) og meldinger til Stortinget. Behandlingen av Norsk kulturråds årsmeldinger mistet da mye av sin kulturpolitiske betydning. Utredninger og meldinger ble tematisk avgrenset, der de mer generelle kulturmeldinger ble betraktet som overordnet og retningsgivende for utredninger og meldinger for mer avgrensede områder på kunst- og kulturfeltet. Slik kunne også Norsk kulturråds kulturfaglige virksomhet behandles i et større kulturpolitisk perspektiv, som bare ett av flere statlige virkemidler. Politikken for billedkunstområdet ble del av en mer allmenn kulturpolitikk. Fremdriften i den politiske behandling av kunstpolitiske spørsmål ble avhengig av fremdriften i behandlingen av den allmenne kulturpolitikken, gjerne med offentlige utredninger i forkant av etterfølgende stortingsmeldinger.

Om de ville ha innflytelse på kunstpolitikken, måtte kunstlivets aktører endre sin representasjonsform, og tilpasse seg de ny kunstpolitiske arbeidsvilkår. Det gjorde billedkunstnerne og kunsthåndverkerne.

Den politiske kanalen – regjering og Storting

Kunstpolitikkens utvikling gjennom den politiske kanalen kan derfor følges gjennom et økende antall utredninger og meldinger fra begynnelsen av 1970-tallet, til midt på 1980-tallet. Hovedmønsteret i utviklingen går fra generelle meldinger om kulturpolitikk, som legger grunnlag for utredning og melding om kunstnerpolitikk, som igjen legger grunnlag for utredning og melding om politikken for hele kunstfeltet (den siste riktignok integrert i neste generasjon av kulturmeldinger). Først midt på 1980-tallet kan vi derfor si at staten har bygget en nasjonal kunstpolitikk over det nye

[128] Fra 1979 er utstillingsvederlag innberegnet i de fleste arrangørers budsjetter, fra 1980 alle.
[129] Etter avtale med Oslo kommune overtar staten ansvaret for tilskudd.

kulturpolitiske fundament lagt tidlig på 1970-tallet. Da er også et nytt kunstpolitisk kunnskapsregime fast etablert.

St. meld. nr. 93 (1971-72) Om Museumssaken. Meldingen foreslo en statlig støtteordning til halvoffentlige museer. I 1976 var 218 museer med på ordningen, som gjorde statlig støtte avhengig av kommunal støtte. Kunstmuseer ble holdt utenfor, og fikk fortsatt ikke statlig støtte, og derved stimuleres det heller ikke til kommunale bidrag.

NOU 1973:2 Kunstnerstipend. En kunstnerstipendkomité ble nedsatt av departementet i 1971. Den foreslår flere og større stipendier til skapende kunstnere, og en ordning med garantiinntekter. Forslagene kommer særlig billedkunstnere og kunsthåndverkere til gode.

St. meld. nr. 8 (1973-74) Om organisering og finansiering av kulturarbeid. Meldingen setter opp desentralisering, demokratisering og egenaktivitet som nye nasjonale kulturpolitiske hovedmål. Den foreslår en ordning med statlig overføringer til kommuner og fylkeskommuner øremerket til kulturformål, som ledet kommuner og fylker til å etablere egne kulturpolitiske organer og en kulturforvaltning. Meldingen vektlegger også utbygging av regionale kulturinstitusjoner, som bl.a. skal overta noe av arbeidet fra statlige riksinstitusjoner som Riksgalleriet. *St.meld. nr. 52 (1973-74) Ny kulturpolitikk* er Arbeiderpartiregjeringens tilleggsmelding til Korvald-regjeringens St.meld. nr. 8, som i all hovedsak bekrefter både dens hovedmål og virkemidler.

NOU 1974:11 Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Vurdering av organisasjonsplaner m.v. og samarbeid. Departementet oppnevnte sent i 1972 et utvalg til vurdering av organisasjonsplaner m.v. vedrørende Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Utvalget foreslår at Nasjonalgalleriet får et ordinært styre, uavhengig av dets innkjøpskomitéer, og en forsiktig desentralisering av Riksgalleriets virksomhet, og har mange synspunkter på kunstformidling generelt.

Innst. S. nr. 23 (1974-75). Kirke- og undervisningskomitéen behandlet kulturmeldingene nr. 8 og 52, og avgir en nesten enstemmig innstilling i oktober 1974. Den er redigert på samme måte som meldingene, er uvanlig lang og fyldig, og griper an kulturpolitikkens utfordringer på en selvstendig måte. Den er som en kulturmelding i seg selv, og Stortinget slutter seg til den på alle sentrale punkter.

St.meld. nr. 41 (1975-76) Kunstnerne og samfunnet (Kunstnermeldingen). Den ble fremlagt 9. januar 1976. Meldingen behandler forslagene både fra *NOU 1973:2* og *NOU 1974:11*. Den bygger på den mellomliggende behandling av kulturmeldingene, og er påvirket av de omfattende organisasjonsendringer som har skjedd hos billedkunstnerne. Meldingen utvider perspektivet fra *NOU 1973:2* til å gjelde kunstnernes oppgaver og vilkår i samfunnet, men innskrenker perspektivet fra *NOU 1974:11* ved ikke å ta opp spørsmål som gjelder kunstformidling, som den forslår nedsatt et eget utvalg for å utrede.

Innst. S. nr. 40 (1976-77). Komitéen avga sin innstilling om Kunstnermeldingen 26. oktober 1976. Det er stor uenighet om sentrale forslag i meldingen, bl.a. om innføring av garantiinntekter, men meldingens forslag blir i hovedsak vedtatt.

NOU 1981:45 Formidling av billedkunst og kunsthåndverk. I 1978 blir det nedsatt et utvalg for å utrede den statlige politikken for kunstformidling, dvs. alt som ikke er behandlet i kunstnermeldingen (denne forfatter var medlem av utvalget). [130] Den avga sin innstilling i 1981. Utredningen ble ikke behandlet i en egen stortingsmelding, men innenfor det neste sett med kulturmeldinger, *St.meld. nr. 23 (1982-83)* og dens tilleggsmelding *St. meld. nr. 27 (1983-84)*.

Den kulturfaglige kanalen – Norsk kulturråd

Norsk kulturråd trådte etter 1965 inn som en ny type mellomledd mellom staten og kunstlivet, ved siden av BKS. Det ble en ny kunstpolitisk maktfaktor, og fikk tre særlig vidtrekkende konsekvenser for norsk kunstliv: Det stimulerte til en rask vekst og differensiering av kunstfeltet; det bidro til en sterk desentralisering; og det ble motoren bak fremveksten av en helt ny gren av norsk kunstliv – landsomfattende og regionalisert kunstnerstyrt formidling i regi av demokratiserte kunstnerorganisasjoner. Alle tre bidro til avløsningen av BKS-regimet til fordel for et fagforeningsregime. Norsk kulturråd foregriper både kulturmeldinger og kunstnermelding ved den politikk det initierer for kunstfeltet på begynnelsen av 1970-tallet.

Den kunstfaglige kanalen - kunstnerorganisasjonene

I løpet av 1970-tallet, med 1974 som et avgjørende år, avløses det elitære Bildende Kunstneres Styre som billedkunstnernes representative kontaktflate med staten, av et demokratisk fagforbund av et stort antall sentrale og regionale kunstnerorganisasjoner. Endringene drives frem av to grupper kunstnere – de unge og de distriktsboende. Både forbundet, Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO) og dets om lag 20 medlemsorganisasjoner, er organisert på demokratisk grunnlag. NBFO trer inn i alle kunstnerpolitiske oppgaver som BKS hadde.

Den mest radikale endring for norsk kunstliv er at det ikke lenger er flere gangers deltakelse på Høstutstillingen, som gir kunstnere organisatoriske rettigheter og status som gode kunstnere. Denne myndigheten desentraliseres til hver og en et tyvetalls medlemsorganisasjoner i NBFO. Men stipendiefordelingen skjer fortsatt sentralt.

---

[130] "Formidlingsutvalget", også kalt Gjørvutvalget etter lederen, Inger Lise Gjørv. I utvalget satt billedkunstnerne Else Hagen, Rune Brynestad og Inger Sitter, kunsthåndverkeren Konrad Mehus, fylkeskultursjef i Møre og Romsdal Eiliv Birkeland, kunsthistoriker og direktør ved Vestlandske kunstindustrimuseum Peter Anker, Riksgalleriets direktør Jan Askeland, og Dag Solhjell – i egenskap av formann i Tromsø Kunstforening. Utvalget avga også en delinnstilling med en utredning om loven om 3 %-avgiften på offentlig omsetning av billedkunst.

Med støtte fra Norsk kulturråd fikk hver av disse kunstnerorganisasjonene (noen ganger i fellesskap) med tiden hvert sitt formidlingsapparat. De fikk fast kontor, formidlingssentral eller kunstnersenter, utstillingssted, vandreutstillinger, åpen juryert utstilling. De regionalt baserte organisasjonene fikk også rådgivningsmyndighet overfor regionale kulturpolitiske myndigheter, medansvar for kunstnerisk utsmykking, representasjon i innkjøpskomitéer og kunstneriske råd hos andre utstillingsarrangører, rett til å innstille på fordeling av stipendier. Ikke alle fikk alt, men det meste. De ble som små BKS-er, men bare innenfor hvert sitt område. Denne utviklingen fullføres midt på 1980-tallet.

En tilsvarende utvikling skjedde for kunsthåndverkerne, da de hadde fått sin egen godkjente organisasjon. De delte imidlertid kunstnersentrene med billedkunstnernes distriktsorganisasjoner.

En nasjonal strateg

En person opptrer i disse årene med innflytelse i alle de tre kunstpolitiske kanalene, grafikeren Anne Breivik, med base i grafikkverkstedet Atelier Nord. Hun er kanskje det tydeligste eksempel på en nasjonal kunstpolitisk strateg på 2. halvdel av 1900-tallet.

Signaler om en ny kulturpolitikk

I St. prp. nr. 1 (1969-70) kan det vises til at utgiftene til ”kulturformål” på stats- og kommunebudsjettene er steget til over 5,1 milliarder, eller 7 % av ”samla tilgang på varer og tjenester til rådvelde”. Her viser betegnelsen ”kulturformål” til kulturpolitikk i vid forstand.

Kap. 350 til 379 på statsbudsjettet har overskriften ”Kunst-, kulturvern-, ungdoms- og idrettsformål” (:145). Disse budsjettkapitlene demonstrerer statens kulturpolitikk i smal forstand.[131] Det vokser nå frem en erkjennelse av at staten må ta samme ansvar for kultur i smal forstand som i vid forstand, og at den smale kulturens institusjoner må vise større aktivitet for å øke sitt publikum.

Under behandlingen høsten 1969 av statsbudsjettet for 1970 ble det på Stortinget tatt to initiativ som kom til å få langsiktige følger for norsk kulturpolitikk, og dermed også for kunstpolitikken: Det fremsettes ønsker om en kulturpolitisk landsplan, og om en komité for å utrede de statlige stipendie- og støtteordningene for kunstnere. Det første initiativet peker fremover mot de to kulturmeldingene som

[131] Ikke alle kunstformål er med under disse kapitlene, som for eksempel kunstnerutdanningen.

kommer i løpet av 1973-74. Det andre peker fremover mot kunstnermeldingen som kom i 1975-76.

Regjeringen foreslo å øke bevilgningene under dette avsnittet fra 89,8 til 93,1 millioner. På Stortinget vekket den lave veksten kraftig kritikk, og Norsk kulturråd uttrykker sin misnøye.

I Budsjett-innst. S. nr. 12 – 1969-70 har kirke- og undervisningskomitéen en rekke merknader. Den fastslår at bevilgningene her "viser en betydelig svakere økning enn statsbudsjettet generelt", og at dette er i strid med fjorårets innstilling (:22). Den viser også til at langtidsbudsjettet viser en for lav stigningstakt, og til forventede utgiftsøkninger på grunn av ny biblioteklov, høyere musikkundervisning og "andre former for kunstnerutdanning", omlegging av teaterstøtten, nye retningslinjer for museumsvesenet, omorganisering av stipendiesystemet, utvidelse av kulturfondet osv. Den nevner også byggearbeider for Riksarkivet, Statens kunst- og håndverksskole og Nasjonalgalleriet ("som bør ha høg prioritert", som kirke- og undervisningsministeren skal ha uttalt i Stortinget 3. desember 1968!).

På Stortinget foreslår Lars Roar Langslet at regjeringen "anmodes om å la utarbeide en kulturpolitisk landsplan", for å stimulere den kulturelle virksomhet og gi et bredere "tilbud av kulturgoder i distriktene" (Forh. S.1969:229 Trontaledebatten, 21. oktober). Tønnes Andenæs foreslår at Regjeringen bør utarbeide "en perspektivanalyse for vår kulturpolitikk" (:1115). Begge forslagene ble oversendt Regjeringen uten debatt.

Stortinget behandler også Innst. S. nr. 67 om St. meld. nr. 61 (1969-70) Utvalget for Statens kunstnerstipend (Forh. S.1969:3388). I årsmeldingen har utvalget bedt om at det snart blir gjennomført et utredningsarbeid om en ny stipendie- og støtteordning for kunstnere, og Lars Roar Langslet ber departementet få dette i gangsatt. Statsråd Kjell Bondevik lover å nedsette en komité "til å greie ut spørsmålet så snøgt som mogleg, og initiativ vil verte teke frå departementet i denne saka".

Norsk kulturråds årsberetninger som Stortingets kulturpolitisk verksted

Stortinget går grundig inn i behandlingen av årsberetningene fra Norsk kulturråd, som fremlegges som egne stortingsmeldinger. Kirke- og undervisningskomitéen har en aktiv holdning til dem, og anfører en rekke kommentarer, mens den som regel har få kommentarer til det ordinære kulturbudsjettet. Det er rundt behandlingen av Norsk kulturråds virksomhet at det skapes bevegelse i kulturpolitikken. Det er der initiativene tas, og der det er politiske gevinster å hente ved å markere seg. Rådets årsberetninger er et kulturpolitisk forråd som politikerne henter eksempler, forbilder og ideer fra, som de så omformer til prinsipper, altså til kulturpolitikk. Forholdet mellom Norsk kulturråds karakter av rådveldepost for initierende og utprøvende

satsinger, og departementets mer stabile og mindre fleksible budsjetter, virket stimulerende på Stortingets kulturpolitisk tenkning.

Kirke- og undervisningskomitéen behandlet 26. mai 1970 beretningene fra Norsk kulturfond for årene 1968 og 1969 samtidig (Innst. S. nr. 268. 1969-70:432). Den er fornøyd med at flere fondsfinansierte tiltak går over til statsbudsjettet, og venter at det samme snart kan skje med Rikskonsertene, som er startet som en treårig prøveordning i regi av Norsk kulturråd. Den støtter rådets syn på at utsmykkingen av nye statsbygg bør finansieres over byggebudsjettene, slik at Norsk kulturfonds midler kan komme andre offentlige bygg til gode. Her ligger det også en distriktspolitisk vurdering bak – det vil frigjøre midler til utsmykking av flere offentlige bygg i distriktene, og trolig også gi flere oppgaver til distriktenes egne kunstnere. Langslet ytrer endog ønske om at innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur skal overføres til departementet (Forh. S. 1969:3393). Komitéen ber også om at departementet og Kulturrådet "nå bør gi ei samla vurdering av tilhøvet mellom løyvingane til Kulturfondet og til kulturføremål over statsbudsjettet, med sikte på ei praktisk arbeidsdeling og ein reell auke i løyvingane" (:435). Stortinget ønsker en raskere overføring av faste støtteordninger fra Norsk kulturråd til statsbudsjettet, for å frigjøre midler for nye tiltak.

Et flertall i kirke- og undervisningskomitéen foreslo å øke bevilgningen til Norsk kulturfond i 1971 til 21 millioner kroner, mens et mindretall (AP og SF), ønsket en økning til 30 millioner. Det siste forslaget falt med 72 mot 70 stemmer (Forh. S. 1970:111). Det er siste året at forslag om sterk økning i bevilgning til Norsk kulturråd har verdi som kulturpolitisk markering for partiene.

Det har nesten ikke vært uenighet i komitéen, og saksordfører Ola O. Røssum kan tale på hele komitéens vegne når han innleder Stortingets diskusjon om meldingene (Forh. S. 1970:3388 ff.). Han trekker for eksempel frem verdien av samarbeidet mellom Rikskonsertene – som finansieres av Norsk kulturfond i en prøveperiode – og lokale musikklag og andre lokale organisasjoner.

> Eg ser i dette ei line som eg meiner vi bør byggja på i all kulturpolitikk. Formidling av kulturgode må gjerast på ein slik måte at ein med det same stimulerar til kulturell eigenaktivitet. Vi treng dei kulturelle "distribusjonsapparat", men dei må ikke få gjera oss til passive kulturforbrukarar. (…)
>
> Med tanke på musikklivet har vi i dei mange kor og orkestre kring i landet, mest i kvart einaste lite lokalsamfunn, eit ypparleg grunnlag for kulturell distriktsutbygging av det rette slaget. Og gjennom samarbeid med desse lokale utøvarane kan ein unngå at kulturformidlinga får karakter av hjelpeforsyningar frå sentra ut til periferien. (:3389)

Røssum snakker om Rikskonsertene og dets forhold til det lokale musikklivet, men mener at "dei kan vera like gyldige på så mange andre felt". Dette perspektivet

representerer en viktig del av det som senere er blitt kalt en utvidelse av kulturbegrepet.

En annen effekt av Norsk kulturråds virksomhet er ønsket om landsplaner for enkelte områder, som for kulturbygg. Planene blir et kontrollinstrument for Stortinget, som har mindre innflytelse på bevilgningene til enkeltformål fra Norsk kulturråd enn det har over enkeltposter på det ordinære statsbudsjettet. Det politiske feltets ønske om større kontroll er også et element å ta med i betraktning når en vurderer bakgrunnen for det stigende ønske om en egen stortingsmelding om kulturpolitikken, og om utredninger fra komitéer, råd og utvalg som er nedsatt.

Stortinget har begynt å nyttiggjøre seg sin innsikt i at Norsk kulturråd er en aktør som lettere enn departementet kan introdusere, finansiere og utprøve nye kulturpolitiske tiltak. Dessuten sitter det jo fire representanter for Stortinget i rådet, med direkte tilgang på høy kulturell kompetanse både fra rådets øvrige medlemmer og fra administrasjonen. Så nær kulturlivets kommandopost har Stortinget aldri sittet. Regjeringene virker disse årene tilbakeholden med å øke ressurstilgangen til Norsk kulturfond, mens Stortinget, og særlig opposisjonen, gjerne vil øke den radikalt.

Thorbjørn Kultorp går rett inn i forholdet mellom råd og departement. Det betinger et nært samarbeid, mener han, om ”staten skal kunne stå for et samlet kulturpolitisk syn og et balansert engasjement innen de ulike sektorer”.

> Et råd som på grunn av manglende midler ikke blir i stand til å ta nye initiativ, og en administrasjon som ikke får tid til nytenking, kan fra å være initiativrik og banebrytende i verste fall endres til å bli en ekspedisjon under Kirke- og undervisningsdepartementet. Dette vil i så fall bli til ubotelig skade.

Her er skepsisen til departementets kulturansvar betydelig. Det kan ha følt behov for å hindre at Norsk kulturråd med støtte fra Stortinget – den bevilgende myndighet – blir den dominerende instans i norsk kulturpolitikk. Det kan ha vært en av bevegrunnene til at regjeringen så raskt fulgte opp Stortingets ønsker om en samlet kulturplan.

Lars Roar Langslet er i nesten ett og alt enig med Kultorp og Røssum. Han tar dessuten opp forholdet til et annet departement, nemlig Utenriksdepartementet når det gjelder ”formidlingsarbeide i utlandet for norsk kulturliv og ganske særlig for bildende kunst og musikk”. Hovedproblemet, mener Langslet, er at ”denne virksomhet er altfor svakt utbygget” (:3393).

Olav Marås støtter også Kulturrådets virksomhet, som skal være med og ”bera kulturen ut til folket”. Dette innebærer, sier han, at

> kunst i vid meining må ut til arbeidsplassane, til skulane, til institusjonane, i det heile ut der folk er å finna. Kunstopplevinga må få ein brei plass i kvardagen og verta ein del av denne for den einskilde, og må koma alle landsdelar og lag

av folket i møte. På denne måten kan ein så korn av interesse i det einskilde menneske sitt sinn som kan veksa fram til kunstoppleving og kunstglede.

Olav Kortner, i likhet med Langslet en fremtidig minister for kultursaker, minner om at "det har mange ganger vært pekt på her i Stortinget at vi trenger en landsplan for kulturell utbygging." Men denne landsplanen må ikke lages av Norsk kulturråd, det skal ikke være "en sentral plan som skal påbys fra oven" (:3395).

En tredje fremtidig statsråd for kultursaker har også et innlegg i debatten – Einar Førde. Han har "lite godt å seia" om Regjeringens prioritering av Kulturfondet, og peker på at Arbeiderpartiet har foreslått langt høyere bevilgninger. Førde viser til at han i høstens debatt om statsbudsjettet pekte på at bevilgningene i sterk grad er "fin-kulturorienterte" og i sterk grad "sentraliserte" – at en uforholdsmessig stor del går til "det tradisjonelle kulturlivet, og då særleg i hovedstaden" (:3396). Det er her han i Norsk kulturråds virksomhet ser "dei beste forsøk på å få integrert kulturen i samfunnet og gi det lokale kulturlivet den prestisje og dei vekstvilkår det har krav på". Men hva er så løsningen på problemet? Førde har ikke noe endelig svar. "Ikkje minst politikarane er på jakt etter ein ny kulturpolitikk" konstaterer han. "All kulturdebatt, anten den blir ført av politikarar eller kunstnarar, går ut på å finne ein ny vri på kulturpolitikken", men hva denne nye vrien er "veit vi svært lite om". Førde ønsker at Kulturfondet og Kulturrådet finner frem til "nye områder som har krav på å bli kalla kultur, og som treng statlig støtte. Ei slik målsetting frå Kulturfondets side vil føre til ei utviding av kulturbegrepet"

Det er trolig første gang noen i Stortinget bruker betegnelsen "utvidelse av kulturbegrepet" i en ganske presis, kulturpolitisk sammenheng. Når Førde her "utvider" kulturbegrepet, er det Norsk kulturråds begrensede ansvarsområde som er utgangspunktet. Det tradisjonelle synet, at en aktiv kulturpolitikk i vid forstand også var en god politikk for kultur i smal forstand, har vært formulert av det segment av befolkningen som selv har satt kulturell kapital over den økonomiske, kulturkonsum over varekonsum, og åndelige verdier over underholdning – kjennetegn ved det dannede menneske. Det er denne sammenheng som samfunnets dannede segment – som Stortinget selv tilhører – nå erkjenner ikke fungerer. Det innser at mer utdannelse for flere ikke av seg selv fører til høyere dannelse, økt levestandard ikke til økt kulturstandard, eller økt fritid til mer tid til kulturkonsum. Kultur er ikke noe velferdsmennesket higer etter – det bydes ikke til kunstens verden av noen indre stemme, det må tilbys adgang og ledes dit.

Det nye synet er at de som representerer kunsten og kulturvernets interesser, selv må gjøre det rekrutterende arbeidet. Ikke minst har den forsøksordningen med Rikskonsertene som Norsk kulturråd finansierte, med sin vektlegging av å integrere de lokale musikkmiljøene i sine produksjoner, gitt politikerne et sterkt forbilde. Riks-

galleriet, derimot, med sin ensidige vektlegging av å sende ut sentralt sanksjonert kunst presentert av kunstneromvisere som dosenter for dette hegemoniske kunstsynet, synes i liten grad å ha inspirerte politikerne til nyskapinger. Utstillingslokaler blir neglisjert i landsplanen for kulturbygg, mens lokaler for teater og musikk står sentralt. Det nye som skjer på billedkunstfeltet, er at man fra sentralt hold deponerer eksempler på det hegemoniske kunstsynet rundt om i enkelte kunstsvake tettsteder – såkalte "punktgallerier". De får da også en kort levetid, helt utilstrekkelige som de er som erstatning for aktive regionale kunstsamlinger med kunst de selv har valgt ut.

Den sittende statsråd, Kjell Bondevik, ønsker at meldingen fra Kulturfondet skal legges frem hvert år, og så tidlig at departementet og Kulturrådet "for kvart år får dei merknadene og retningslinene som Stortinget skulle ønskje å gje" (:3397). Sjelden får vi et så klart uttrykk for at Stortinget oppfattes som kulturpolitikkens sentrale aktør.

Bondevik vil ha vurdert om dagens offentlige støtteordninger "berre styrkjer dei tradisjonelle kultursektorar i staden for å auke den samla kulturaktivitet". Det er et viktig mål at "heile landet kjem meir direkte og aktivt med i kulturarbeidet", og derfor må man "søkje etter arbeidsmønster som kan trekkja til seg og aktivisere eit større publikum". For å nå et større publikum bør det "sentrale produksjonsapparat supplerast med oppbygging av nye institusjonstypar". Riksinstitusjonene må bidra til etablering og drift av "kulturinstitusjonar i dei lokale samfunna" – og her åpner Bondevik for en politikk som i 1970- og 80-årene fører til etablering bl.a. av statsstøttede regionteatre, musikerstillinger i distrikter og regioner, faste orkestre, kunstnersentra o.a. På billedkunstfeltet blir imidlertid både kunstsamlinger, kunstforeninger og private gallerier holdt utenfor denne nye politikken.

"På lengre sikte er det von om at det arbeidet ein her har teke fatt på, vil føre til ein landsplan for kulturarbeide, slik som fleira av talarane alt har vore inne på".

I debatten om Norsk kulturråds virksomhet helt på slutten av 1960-tallet finner vi den kulturpolitiske ideologien som skal danne utgangspunktet for den nye kulturpolitikken på 1970-tallet. Det nye som tilføres, er svar på spørsmålene om finansiering og organisering.

6. januar 1972 diskuterer Stortinget Kulturrådets årsberetning for 1970. Lars Roar Langslet uttaler at "utvidelsen av kulturbegrepet har ikke gjort fondets mer avgrensede ansvarsområde mindre viktig – snarere tvert imot" (:1776). Også Langslet bruker Norsk kulturråd som målestokk for hvor bredt et kulturbegrep er. Dets virksomhet har for en tid fått rettet den kulturpolitiske oppmerksomheten mot kunst og kulturvern. Nå er det kommet en politisk reaksjon mot dette.

Langslets kunstvennlige syn møtte også indirekte motbør. Sverre Juvik uttalte at "Riktignok dyrkes ennå enkelte av kulturens mer kunstneriske produkter som fritidshobbier av en del utvalgte med for store overskudd av gullkantede papirer". Vi

må ikke "påvirkes for sterkt til å rubrisere verdien av visse kulturretninger ut fra en foreldet finkulturs snippkjolemiljø" (:1779). Og videre: "Derfor synes jeg at Kulturrådet med sine materialiserte retningslinjer kanskje burde legge noe mer vekt på skolering til større forståelse for en slik samfunnsbyggende tolkning av ekte kulturprodukters budskap". "Når skal vi til fulle oppleve at den alminnelige manns verdinormering av forskjellige slags kulturprodukter også blir en del av vår hverdag" (:1780). I denne siste setningen ligger nedlagt viktige holdninger som senere kom til uttrykk gjennom kulturmeldingene.

Juviks innlegg kaster også lys over hvorfor forestillingen om en utvidelse av kulturbegrepet festet seg – den nye kulturpolitikken skal utvide kretsen av mennesker hvis kulturverdier den nye kulturpolitikken skal støtte opp under. I samme retning ytrer Thorbjørn Kultorp seg i Stortingsdebatten om St.meld. nr. 92 (1972-73), når han kommenterer de mange fagutvalgene med sakkyndige som rådet benytter: "(…) det jeg synes som vesentlig, er at de mer allmenne synspunkter kommer med i utredningene. Kunst- og kulturoppgavene må ikke markeres som noe for skjønnere alene", og "utredninger, råd og innstillinger vil i mange tilfelle gjelde så vel målsetting som prioritering og finansiering", peker han på, og "jeg kan derfor ikke se at det bare er kunnskaper om kunst eller kulturområder som bør være begrunnelse for å delta i arbeidet med slike utredninger og innstillinger" (Forh. S. 1972:1394).

Kultorps innlegg var helt relevant for billedkunstfeltet både da og siden, der billedkunstnere som representerte den hegemoniske kunstnerorganisasjonen, dominerte i utvalg som behandlet søknader fra andre deler av billedkunstfeltet enn den de selv representerte. Habilitet var imidlertid noe som ikke ble diskutert.

Tønnes Andenæs mente at Norsk kulturråd burde overveie å "opprette en Kulturrådets utredningsavdeling". Det tok imidlertid omtrent 20 år før så skjedde, noe som svekket Norsk kulturråds posisjon vis a vis departementet.

Det var enighet på Stortinget om at UD skulle finansiere faste tiltak for norsk kunst i utlandet, mens kulturrådet kunne komme inn ved større engangstiltak. Dette hadde bl.a. hatt som konsekvens at verken de store norske kunstinstitusjonene eller Norsk kulturråd opparbeidet et internasjonalt nettverk av faste kontakter – det skjedde i UD. Men nå hadde det etablert seg noen helt nye innslag i norsk kunstliv, som utmerket seg nettopp ved sine internasjonale nettverk.

Kunstlivet utvikles gjennom privat initiativ

1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet så fremveksten en ny type kunstinstitusjoner, som kom til å bli meget viktige for norsk kunstliv og dets internasjonale kontaktflate. De hadde noen fellestrekk: Det sto sterke private eller personlige initiativ bak dem; deres suksess bygget i stor grad på personlige og internasjonale nettverk; og de sto utenfor BKS-regimets styrende sfære. I 1965 etablert grafikerne Anne

Breivik og Reidar Rudjord det internasjonalt orienterte grafikkverkstedet Atelier Nord, som ble en viktig kontaktflate mellom norske og internasjonale grafikere. I 1966 åpnet Galleri F15 i Moss, som senere flyttet til Alby gård på Jeløya. Stiftere var danske Lars Brandstrup, hans bror og deres koner. Galleriet ble det fremste i Norge på nordisk samtidskunst. I 1972 ble den første Internasjonale Grafikkbiennale i Fredrikstad åpnet. Initiativtaker og leder i mange år var grafikeren Herman Hebler og hans kone Ulla.

Den nyskapningen som hadde størst betydning for norsk kunstliv var nok Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden i Bærum, rett utenfor Sandvika, som åpnet i 1968 etter 6-7 års planlegging. Denne privat initierte og finansierte moderne kunstkatedralen representerte kanskje den mest virkningsfulle fornyelse i norsk kunstliv siden Kunstnernes Hus ble etablert i 1930. Det revolusjonerte utstillings-arkitekturen; bragte en fremragende samling kunst av modernismens klassikere til Norge; representerte både symbolsk og praktisk den nonfigurative kunstens absolutte seier i Norge; fornyet presentasjonsformene for kunst gjennom grense-overskridende kombinasjoner av billedkunst, musikk og dans; var en internasjonal pioner med elektronisk basert kunst; skapte nye kontaktflater mellom norsk og internasjonal kunst; og erobret et stort, nytt publikum for samtidskunsten. Og, kanskje viktigst for bredden og fornyelsen av norsk kunstliv, det ga for første gang et sterkt ståsted for en internasjonalt forankret kunstnerisk posisjon som var uavhengig av BKS-systemets hegemoni.

De to donatorene var kunstløpsstjernen og forretningskvinnen Sonja Henie og hennes mann, skipsreder Niels Onstad.[132] Donasjonen besto opprinnelig av tre verdier: Kunstsamlingen, et byggefond på 10 millioner kroner, og et driftsfond på 10 millioner. Bygningen kom etter hvert til å koste 32 millioner kroner. Salgsinntektene av Sonja Henies eiendommer i California på 11 millioner kroner ble i 1971 til driftsfondet. Driftsfondet ble senere forøket med ytterligere salg av eiendommer og smykker. Bærum kommunes bidrag var tomten på Høvikodden. Sonja Henie døde i 1969. Niels Onstad fikk reist Arnold Haukelands "Solskulptur" ved innkjøringen til kunstnersenteret til hennes minne. Onstad selv døde i 1978. I senterets formåls-paragraf het det bl.a. at

> Museet skal ha sin forankring i den bildende kunst (den permanente malerisamling), men skal gjennom skiftende utstillinger og andre arrange-menter også kunne belyse strømninger og ideer i samtidens litteratur, teater, film, dans, musikk, arkitektur og kunsthåndverk. (:12)

For å styrke det tverrkunstneriske, ble en av utstillingssalene skreddersydd for multimediabruk, som et av de første stedene i verden. Den tverrkunstneriske profilen

[132] Kilde: Moe, Hellandsjø og Hovednak 1978.

ble positivt mottatt, og den kom senere inn som et av de sentrale kulturpolitiske målene i kulturmeldingene på 1970-tallet – forøvrig uten å få stor gjennomslagskraft i praksis.

Kunsthistorikeren og pianisten Ole Henrik Moes var senterets første direktør. Hans etterfølger var Per Hovdenak, som ble ansatt allerede i 1969. Den opprinnelige samlingen på 110 verk, da donasjonen ble gjort i 1961, ble etterfulgt av senere donasjoner, med ytterligere 169 verk. Sammen med innkjøp og gaver utgjorde samlingen ved Onstads død i alt 931 verk, et antall som er økt betydelig siden.

Kulturpanikkens motkulturer

Den første kulturpanikk gjaldt frykten for at store kulturlands kulturprodukter skulle oversvømme Norge og svekke norsk identitet og kulturproduksjon. Tiltakene som ble vedtatt – særlig arbeidsstipendier for kunstnere og Norsk kulturråd – skulle stimulere høyverdig norsk kulturproduksjon av kunst, som hos det store publikum kunne konkurrere med de fremmede. Den andre kulturpanikken oppsto da det viste seg at tiltakene ikke fikk de ønskede resultater. Den økte norske produksjonen av høyverdige kulturprodukter, sammen med bedre tilgjengelighet til kulturtilbudene, mer fritid, bedre utdanning og økt levestandard førte allikevel ikke til at interessen for den spredte seg til videre sosiale kretser. De fleste økte sitt kulturkonsum, men av den importerte massekulturens mindreverdige produkter – slik Stortinget så det. De så dette i sammenheng med visse trekk ved velferdssamfunnet: rotløshet, materialisme, egoisme, ungdomskriminalitet, økende innslag av vold og sex i de masseproduserte og høykonsumerte kulturprodukter, kommersialisering av deler av kulturlivet etc.

Tiltakene mot den annen kulturpanikk fikk en helt annen karakter enn mot den første. Nå ble hovedinteressen rettet mot de kulturaktiviteter som sto mellom høykulturens institusjoner og den kommersielle lavkulturen – de mangeartede folkelige kulturformer utøvet under et mangfold av omstendigheter og i alle lokalsamfunn. Den nye kulturpolitikken tok opp kampen om hverdagskulturen og kulturhverdagen.

Det ble nok også bemerket i politiske kretser at BKS-regimet ikke hadde evne til å gi norsk kunstliv de fornyelser det trengte. Initiativene til de nye typene møtesteder mellom kunsten og publikum var kommet fra privatpersoner – både kunstnere og andre. BKS tilbød ikke lenger det politiske felt de etterspurte kunstpolitiske løsninger. Det var ikke lenger den nyttige kontaktflate mellom kunst og politikk, fordi politikken stilte nye krav.

7. 1970-tallet: Den politiske kanalen.

Første halvdel av 1970-tallet var tiden for statlige utredninger og stortingsmeldinger av stor betydning for kunstpolitikken. Noen fremmet utviklingen av kunstfeltet, andre, som museumsmeldingen, gjorde det ikke.

Museumspolitikk uten kunstmuseer

I 1972 ble det fremlagt en museumsmelding – St. meld. nr. 93 (1971-72) Om museumssaken, som tar opp resultatene av en komitéutredning. Det var da registrert 260 museer i Norge. Museumskomitéens forslag har tre hovedpunkter:

1. Desentralisering av ansvar og myndighet til fylkeskommunene.
2. Innføring av faste forholdet mellom lokale og statlige bevilgninger, med en fast fordelingsnøkkel som for de videregående skoler.
3. En felles lov og samlet organisering for kulturvernområdet, for fornminner, fredning og bevaring, og for museer.

I sin vekt på desentralisering og regional organisering er den et varsel om de nye linjene i kulturpolitikken. Komitéen foreslo følgende retningslinjer for utvikling av museumsvirksomheten i Norge:

1. Hovedformålet skulle være å få frem et mest mulig rikt og nyansert bilde av kulturutviklingen i distriktet.
2. Aktiviteten i distriktet skulle ta sikte på en balanse mellom vern, formidling og granskning.
3. Et museum må ha et "materiale som er stort nok til å gi en kulturhistorisk sammenheng på et ikke for snevert felt for å bli en tilskottsberettiget, selvstendig institusjon" (:4).
4. Spesialmuseer med begrenset materiale og emnefelt bør inkorporeres i større og bredere anlagte museer.
5. Fra ikke bærekraftige museer bør materialet overføres til et livsdyktig museum.

For å finansiere dette, foreslo komitéen en automatisk virkende statlig tilskuddsordning til museer, som en ny fylkeskommunal kulturvernnemd skulle prioritere fordelingen av. Alle løpende driftsutgifter skulle være med i tilskuddsgrunnlaget.

Men en del museumstyper passet ikke inn i den lokal- og regionhistoriske modellen med kulturvern og tradisjonsbevaring som hovedoppgave, deriblant alle typer kunstsamlinger – kommunale samlinger (som med de store kommunale kunstsamlingene i Lillehammer, Bergen, Haugesund og Oslo), kunstforeningssamlinger (de største i Trondheim, Stavanger, Kristiansand, Skien og Drammen), de tre kunst-

industrimuseene, og de såkalte enmannsmuseer (for bl.a. Henrik Sørensen, Anders Svor, Anne Grimdalen og Ingebrigt Vik). En fellesuttalelse fra en rekke kunstmuseer og andre spesialmuseer konstaterte at komitéinnstillingen ikke sa "et ord om hvorledes den vil virke når det gjelder sentralmuseer og spesialmuseer, heriblant kunstmuseene". De ble heller ikke trukket inn i departementets behandling. Dermed gikk nok en anledning til å etablere en statlig støtteordning for kommunale og halvoffentlige kunstsamlinger og -museer tapt.

Statens eget kunstmuseum, Nasjonalgalleriet, uttalte i sin kommentar til museumskomitéens innstilling at "en noenlunde omfattende kunstsamling er i seg selv en så stor verdi for samfunnet at den ikke bør overskygges av aktiviteter" (:21 – slik den trolig mente det ble gjort på Henie-Onstad Kunstsenter.

> Et sted i vårt kulturliv må tidligere tiders kunstfrembringelser poengteres og deres verdier for kulturlivet holdes frem. (...) Meget av dagens aktivitet har det drawback at den vil skyve unna disse konstante kulturverdier for ensidig å gi plass for dagens frembringelser. Det er også en risiko for at billedkunstens iboende verdier skal forkludres ved en ubetenkt "integrering" og ved aktiviteter, som mer avleder enn fører frem til billedkunsten. – Nettopp her er det de sentrale – og fremtidige også mere lokale – kunstsamlinger må spille sin rolle som kunstbevarende (…).

Statens fremste ekspertise fremholdt altså kunstsamlinger som uegnet for innlemmelse i den nye kultur- og museumspolitikk, som enheter som burde stå på siden med sine egne verdier. Det kan ha sammenheng med det Kirke- og undervisningskomitéen påpekte i budsjettinnstillingen i 1972, at "Nasjonalgalleriets sentrale ansvar i formidlingen av billedkunst ikke kan skjøttes tilfredsstillende med bevilgningsøkninger som fra år til annet knapt dekker løpende lønns-og prisstigninger" (Budsjett-innst. S. nr 12. 1971-72:19). Det fryktet, kanskje med god grunn, at statlige bevilgninger til andre kunstmuseer ville gå ut over deres egne.

Nasjonalgalleriets holdning kan nok også ha bidratt til at kunstmuseer heller ikke ble trukket med i den utvikling som de senere kulturmeldingene la opp til. For departementet konkluderer: "Alle forhold tatt i betraktning finner departementet etter dette ikke nå å ville tilrå at forslagene i innstillingen gjøres gjeldende for andre museer enn de museer som er nevnt ovenfor" – og blandt de "andre" var også kunst- og kunstindustrimuseene (:42).

Da departementet fremla Stortingsmeldingen om museene, var allerede arbeidet med kulturmeldingen kommet i gang. Museumsmeldingen var derfor noe tilbakeholden med å foreslå bestemte løsninger. Det den imidlertid slo fast, med sterk støtte fra Norsk kulturråd, var at kulturvernet og museenes virksomhet ikke måtte betraktes som en fagsektor for seg, men som en del av den allmenne kulturpolitiske feltet. Dermed ble fylkenes kulturvernnemnder og fylkeskonservatorene satt inn i et

større kulturpolitisk mønster med fylkeskommunale kulturstyrer og kultursjefer, men uten at bl.a. ikke-statlige kunstmuseer og -samlinger ble satt inn i denne sammenhengen heller. Det ble, også med anbefaling fra Norsk kulturråd, opprettet et Statens museumsråd – "et sentralt kraftsentrum, som kan trekke opp linjene for en kulturpolitikk på museumsområdet (:24).

Kirke- og undervisningskomitéen behandlet meldingen inngående i Innst. S. Nr. 175 (1972-73). Den viser bl.a. til at kunstmuseene ikke er behandlet i den utredningen som ligger til grunn for meldingen. Komitéen mener at "formidlingen overfor publikum (…) vil (…) bli museenes viktigste oppgave i årene fremover" (:460), og at det er der ekspansjonen bør skje. De krever at de blir "integrerende ledd i et samlet kulturtilbud", og må dele kulturpolitikkens generelle målsetting om "å utvide menneskenes opplevelsesevne og kvalitetssans, og stimulere skapende virksomhet hos den enkelte og egenaktivitet i lokalsamfunnet". Komitéen var enig i at kunst- og kunstindustrimuseene sto i en særstilling, "som gjør det rimelig å underkaste dem en spesiell vurdering. (…) Disse spørsmål bør tas opp av de organer som får ansvaret for museumsvirksomheten på det nasjonale plan." Den sluttet seg til departementets oppfatning om at "muséer som ikke naturlig kan innpasses i den nye organisasjonsform på fylkesplan, fortsatt gjøres til gjenstand for vanlig vurdering på vanlig måte i budsjettbehandlingen" (:470). De må riktignok ikke "få sine vilkår forringet av denne grunn", men vilkårene for kunstmuseene var jo på den tiden at det ikke ble gitt noen statlig støtte i det hele tatt, så verre vilkår kunne de jo ikke få.

På Stortinget er Lars Roar Langslet ordfører for saken (Forh. S. 1973:2183 ff.), som angikk "kulturlivets glemte institusjoner".

> Det viktigste som skjer, er at et hovedfelt i vårt kulturliv blir trukket ut av den tornerosesøvn som myndighetene har latt museene falle i, og løftet opp til en mer sentral plassering i helhetsbildet av de kulturpolitiske oppgaver, med alle de spennende muligheter som det åpner for.

Denne uttalelsen demonstrerer den skade som skjedde ved at kunstsamlingene ble holdt utenfor. Det var ingen vilje til å bruke kunstsamlingene "planmessig som kjernepunkter i den lokale og regionale kulturutvikling" (:2185). De ble holdt utenfor prinsippet om at "staten bidrar til støtteordningen etter automatiske kriterier" (:2186). De kunne ikke, i motsetning til det Einar Førde mente museene hadde særlig gode forutsetninger for, "gjere seg von om å bli så godt integrert i ein samlande kulturpolitikk" (:2198).

De ikke-statlige kunstsamlingene, både de i hovedstaden og i andre deler av landet, ble liggende i et kulturpolitisk ingenmannsland – ble ikke inkludert verken i den nye kulturpolitikken, den nye museumspolitikken eller den nye kunstnerpolitikken – og når 1980-tallet kommer, heller ikke i den nye kunstpolitikken. I de fleste fylker

var det kunstsamlinger under utvikling, som med en statlig støtteordning tilsvarende den de kulturhistoriske museene fikk, hadde kunnet utvikle seg til faglig funderte kunstmuseer. Det lå latent her en mulighet for utvikling av en landsomfattende struktur av kunstsamlinger med museal og kunsthistorisk tyngde. Den ble ikke brukt. Statens eget kunstmuseum var denne mulighetens fremste hindring. Myndighetene lot dem fortsatt sove sin tornerosesøvn. Noen kulturpolitisk prins var ikke i sikte som kunne gi dem det livgivende kyss. Langslet selv ble heller ikke den prinsen da han senere fikk muligheten som kulturminister.

Kunstnerpolitikk

Departementet nedsatte i januar 1971 en komité på seks medlemmer til å utrede spørsmålet om statens stipend- og støtteordninger for kunstnere.[133] Innstilling ble avgitt 5. november 1972 og publisert som NOU 1973:2 Kunstnerstipend.

Den skilte mellom skapende og utøvende kunstnere. De siste, mente den, hadde stort sett faste stillinger og sikre inntekter. Derimot utgjorde de skapende kunstnerne en utpreget lavlønnsgruppe, noe komitéen mente ville medføre "varige skadevirkninger for vår nasjonale kultur" (:8). Komitéen mente at æreslønner til et lite antall særlig fortjente kunstnere ikke var veien å gå. Det er nødvendig med "offentlig støtte for å holde liv i og gi arbeidsmuligheter for store deler av den kunstner-befolkning som skal skape en viktig del av grunnlaget for vårt nasjonale kulturliv". Dagens støttenivå må økes kraftig, helst mangedobles. Den foreslo endringer i stipend- og støttesystemet "med sikte på å gjøre systemet mer nyansert og bedre avpasset etter behovene, og med sikte på at den offentlige støtte skal nå det størst mulige antall kunstnere".

Komitéen kom med konkrete forslag bare innenfor sitt mandat, som var stipend- og støtteordninger. Den pekte imidlertid på at det ikke var nok. Forslagene måtte følges av "andre tiltak som kan virke med til å rette opp kunstens og kunstnernes kår her i landet". Noen slike tiltak blir nevnt i innstillingen, men ikke foreslått. Her foregriper komitéen tildels ideer som et par år senere skulle fremmes med stor styrke av kunstnerorganisasjonene, særlig i regi av det som er blitt kalt "Kunstneraksjonen –74".

Garantiinntekt

Komitéens hovedgrep var forslaget om et nytt "hovedsystem" for støtte, der

[133] Komitéens medlemmer var Birger Stuevold Lassen, formann (jurist ved UiO9, Finn Alexander (direktør for Rikstrygdeverket), grafikeren Anne Breivik, skuespiller og sceneinstruktør Knut M. Hansson, forfatteren Bjørn Nilsen, underdirektør Edvin Saastad (KUD). Komitéens sekretær var Jon Bing, jurist og vit.ass ved UiO.

> et gitt bevilgningsbeløp vil skape en rimelig grad av økonomisk trygghet for to eller tre ganger så mange kunstnere som hvis beløpet ble delt ut i form av arbeidsstipend av den type som er i bruk i dag.

Dette hovedsystemet var *garantiinntekt*, den form som "hovedtyngden av statens direkte støtte til kunstnere" burde ytes i. Prinsippet er at alle kunstnere som var kvalifisert for ordningen, var garantert en viss minsteinntekt. Egeninntekter ville redusere det beløp garantinntekten ble utbetalt med, slik at reduksjonen ble større jo større egeninntektene var. Over et visst nivå for egeninntekt, ville det ikke bli utbetalt noen garantinntekt. På denne måten kunne man tenke seg at en "full" garantinntekt kunne rekke til for å støtte flere kunstnere, avhengig av nivået på deres egeninntekter. Konkret skulle garantinntektens maksimumsbeløp beløpe seg til 2,5 ganger folketrygdens grunnbeløp, og bli gradvis redusert inntil kunstnerens egeninntekter nådde et nivå på 5 ganger folketrygdens grunnbeløp.

Til garantiinntekter foreslo komitéen avsatt 5,2 millioner kroner i 1978, noe den mente ville rekke til 520-540 kunstnere.

Stipendier

Komitéen foreslo at de *treårige arbeidsstipendiene* skulle beholdes, med et noe høyere beløp enn tidligere, nemlig 3,25 ganger folketrygdens grunnbeløp. Arbeidsstipendiene skulle fungere som en "forgård" til garantiinntekt – en hjelp til å kvalifisere seg for å komme inn under den ordningen. Siden ordningen med garantiinntekt ble antatt å gi en "langt mer effektiv utnyttelse av de disponible midler", foreslo komitéen at antall arbeidsstipendier etter hvert kunne reduseres noe. Arbeidsstipend til 80 kunstnere var anslått å koste to millioner.

Komitéen foreslo også en økning i antallet *reise- og studiestipend*, og med større variasjon med hensyn på beløp. Økningen skulle særlig gjelde de mindre reisestipendiene. Komitéen ønsket muligheter for friere benyttelse av disse stipendiene. Til disse stipendiene skulle det avsettes ca 1 million kroner, for 5 stipend á 30 000 kroner, 10 á 20 000, 50 á 10 000 og 35 á 3000, samt 100 000 til innenlandske reisestipend av vekslende størrelse.

Med *vikarstipend* kunne kunstnere i faste stillinger ta permisjon noen måneder for å vie seg helt til kunstnerisk virksomhet. *Materialstipend* skulle tildels i form av materialanvisninger, som bare skulle brukes gjennom innkjøpslag for kunstnere som kunne administrere ordningen. Dette førte til etablering av det som i dag heter Kunstnernes Eget Materialutsalg – KEM. *Etableringsstipend* ble foreslått for anskaffelse av verktøy, grafiske presser, keramikkovner, atelierinnskudd o.l. Til 50 materialstipend og 20 etableringsstipend á 5000 kroner ble foreslått avsatt totalt 200 000 kroner.

Komitéen foreslo også en ordning med *pensjonssupplement* til avløsning av det gjeldende systemet med livsvarige stipend til eldre fortjente kunstnere, men uten å ta stipendiene fra de som hadde dem. Ordningen var tenkt å dekke 40-50 flere kunstnere enn de 74 som i 1972 hadde stipend. Forøvrig mente komitéen at utbyggingen av de ordinære trygdeordninger i noen grad ville avhjelpe behovet for slike supplement, slik at kostnadene ikke ville øke særlig ut over dagens nivå på ca. 1 million kroner.

Dagens stipend- og støtteordninger var beregnet å koste noe over 3,4 millioner og nå 261 kunstnere av i alt anslagsvis 3000 kunstnere. Den foreslåtte ordningen ville i 1978 koste 10 millioner kroner og nå mellom 900 og 1200 kunstnere (:11).

Områder utenfor komitéens mandat

Komitéen ønsket primært at kunstnerne skulle kunne leve av sine arbeidsinntekter, og ikke av "ytelser med preg av sosialstønad". Den pekte derfor i et eget kapittel på måter å tilrettelegge for slike økte arbeidsinntekter:

Bedre markedsføring gjennom effektivisering av kunstomsetningen, bl.a. med finansieringsbistand og avbetalingsordninger. *Mer effektiv arbeidsformidling* av kunstnere, helst i regi av kunstnernes organisasjoner. *Distriktstiltak*, bl.a. ved å gjøre distriktsutbyggingsmidler tilgjengelig for kunstnere, engasjement av kunstnere i undervisning både av barn og voksne, og i aktivisering av amatørgrupper, opprettelse av landsdelsgrupper av profesjonelle musikere, etablering av et "sentral-depot" for kunstnermateriell, fraktutjevningsordning, økt formidling i distriktene, etablering av "kulturarbeidersentra" osv.

Oppdrag fra det offentlige, bl.a. i form av innkjøp til faste kunstsamlinger og opprettelse av nye samlinger, og utsmykkingsoppgaver. Det siste skulle sikres ved avsetning av 2 % av byggesummen for offentlige bygg. *Vederlag for bruk*, bl.a. ved utstillinger i offentlig regi. *Omskoleringstiltak og omlegging av kunstnerutdannelsene,* slik at de "også blir en normal vei til andre yrker" (:87).

Støtte til kunstnernes organisasjoner, for å utvide og effektivisere deres arbeid for kunstnernes kår. Utredningen ble fremlagt før kulturmeldingene, men behandlet etter.

Kulturmeldinger

Det er vanlig å peke på de to kulturmeldingene tidlig på 1970-tallet som uttrykk for den vedtatte statlige kulturpolitikken.[134] Da overser man den betydelige dreining som innstillingen fra Kirke- og undervisningskomitéen førte til, og som i ettertid gir det beste inntrykk av den kulturpolitikk som i praksis ble statens. Dette var i tråd med de lange tradisjoner for at stortingskomitéen hadde klare synspunkter på hva den statlige kunstpolitikken burde være.

Særtrekk ved den nye kulturpolitikken

De to meldingene bygger på det kulturpolitiske grunnlag som hadde vunnet frem på Stortinget i årene før meldingene kom.

Kultur forstås ikke lenger som en kvalitet ved mennesket, samfunnet og nasjonen, som noe som oppnås gjennom utdanning, studier, forskning, ivaretakelse og tilegning av kulturarven, religionsutøvelse, og interesse for og utøvelse av ulike kunstarter. Kultur forstås nå som et gode som kan "tilbys", som blir tilbudt mennesker i form av muligheter for egen aktiv deltakelse eller som publikum. Det blir et politisk ansvar å bidra til at flest mulig får slike tilbud og benytter dem. Det er velferdsstatens idealer og politiske løsninger som nå skal gjøres gjeldende på kulturområdet.

Kulturell kvalitet skal i politisk sammenheng ikke lenger være bundet til bestemte standarder eller målestokker knyttet til kvalifiserte miljøers bedømmelse (slik de fortsatt vil være det i Norsk kulturråd). Kulturell kvalitet blir sett i forhold til enkeltmenneskers og miljøers forutsetninger, og mister sin absolutte status forankret i en kulturelites kultursyn. Verdien av forbilder, både enkeltpersoner og kulturelle foreteelser, blir mindre. Kulturbegrepet (foreløpig i motsetning til kunstbegrepet) mister noe av det normative innhold det har hatt, og blir mer subjektivt, lokalt, sosialt, lokalt og til slutt også kulturelt betinget. Det lokale fremmes som en egen kvalitet, likestilt med det nasjonale.

Det skilles ut en egen offentlig kultursektor, med sine egne politiske og administrative organer og med sin eget planleggings- og styringsapparat, og sin egen utdanning.[135] Her samles kunst, kulturvern, ungdomsarbeid og idrett – på alle nivåer. Nesten hver del har hvert sitt statlige råd som bindeledd mellom det politiske og det kulturelle felt. Et unntak er billedkunst og kunsthåndverk (som ennå kan kalles

[134] St. meld. nr. 8 (1973-74) Om organisering og finansiering av kulturarbeid, St.meld. nr. 52 (1973-74) Ny kulturpolitikk. Disse meldingene behandler også to andre saksområder: idretts politikk og ungdomspolitikk. Det forelå en offentlig utredning om hver av disse områdene, men disse områdene ble ikke behandlet – som opprinnelig antatt – i hver sin stortingsmelding. Dette berodde, mener Wilhelm Karlsen, noe på tilfeldigheter (1999). Karlsen mener at forestillingen om "det utvidede kulturbegrep" er forfeilet, og at det heller er snakk om et "begrenset kulturbegrep".

[135] Kulturlinjen ved Høgskolen i Telemark, Bø (som da var "distriktshøgskole"), som ble opprettet i 1975.

brukskunst), hvor det fortsatt er kunstnernes organisasjoner som er de hegemoniske kunstpolitisk sett, men under et endret kunnskapsregime.

Det overføres statlige midler øremerket til kulturformål, både til kommuner og fylker.

Kultursektoren gis en kommunalisert struktur både på den politiske og den kulturelle siden. På fylkesnivå etableres på den ene siden både en politisk og en administrativ struktur med fylkeskulturstyre og fylkeskultursjef, på den andre siden stimuleres det til etablering av regionale institusjoner og organisasjoner for alle kunstarter, og kombinerte kulturhus for idrett, bibliotek og de utøvende kunstarter. Det samme skjer på kommunenivå, men med større vekt på amatørvirksomhet og frivillige organisasjoner.

Det etableres et prinsipp om horisontal finansiering – staten har ansvar for nasjonale institusjoner og tiltak, fylkeskommunene de regionale, og kommunene de lokale.

Departementet gjennvinner gjennom meldingene det kulturpolitiske initiativ som det etter 1965 hadde mistet til Norsk kulturråd og til Stortinget, og får sterkere styringsmidler.

Meldingene skiller seg noe fra hverandre når det gjelder kulturpolitiske mål, men det hindrer ikke at de i nesten ett og alt har sammenfallende synspunkter på hvilke områder den statlige kulturpolitikken skal dekke, og hvordan kulturarbeid bør organiseres og finansieres innenfor dette området. Ulikhetene i mål er mindre interessante når det er enighet om virkemidlene og resultatene. De er redigert etter samme lest, og det synes ikke å være stor forskjell verken mellom deres kulturbegrep eller deres syn på hvordan kulturarbeid skulle organiseres og finansieres. Som ideologi, som kulturpolitikk, synes de å være helt like, og begge bygger på det Stortinget har signalisert etter 1969.

Kirke- og undervisniningskomitéens innstillling om kulturmeldingen (Innst. S. nr. 23 (1974-75) ble avgitt 17. oktober 1974. Innstillingen er nesten enstemmig og har bare få særmerknader, som markerer partiideologiske forskjeller på noen områder som ikke får konsekvenser for de praktiske løsninger. Den er meget omfattende, balanserer ulike motsetninger, og det hersker politisk enighet på alle hovedområder, med en viss politisk forskjellsmarkering bare når det gjelder forholdet mellom kultur og politikk. Innstillingen legger større vekt på betydningen av de tradisjonelle kulturinstitusjoner, både sentralt og regionalt, enn meldingene. Stortinget drøfter og vedtar innstillingen enstemmig 9. januar 1975. Nedenfor kalles den ”Innstillingen”.

Kulturpolitikkens hovedoppgave

Hovedoppgaven for kulturpolitikken fremgår av navnet på melding 8: "Om organisering og finansiering av kulturarbeid".

> Hovudoppgåva for offentleg kulturpolitikk er å gi økonomisk grunnlag for kulturaktivitetar som ikkje kan utøvast på forsvarleg måte ved marknadsøkonomi eller eiga finansiering, og samtidig leggje til rette for eit organisasjonsapparat for dette kulturarbeidet. (8:47)

Tydeligere kan det ikke sies at de kulturaktiviteter som kan finansieres over markedet eller kan finansiere seg selv, ikke omfattes av kulturpolitikken. Det er kort vei til å si at de heller ikke er kulturarbeid eller kultur. Kulturpolitikkens hovedoppgaver er blitt "å gi økonomisk grunnlag for" kulturaktiviteter gjennom bruk av offentlige midler, og å tilrettelegge et "organisasjonsapparat" for slike aktiviteter. Formuleringen er avgrensende og innskrenkende i forhold til den tidligere kulturpolitikk som blant annet hadde nasjonal kultur og enkeltmenneskets dannelse eller kulturelle utvikling som sin gjenstand. Allikevel skal ikke kulturpolitikken bare være et passivt subsidieinstrument, men et samfunnspolitisk virkemiddel:

> Den offentlige kulturpolitikken kan i seg sjølv vere ein reiskap til å forme samfunnet og til å fremme den utvikling vi ser som ønskeleg. (...) Det synest derfor rimeleg å bruke kulturpolitikken som politisk verkemiddel i samfunnsplanlegginga i sterkare grad enn det hittil har vore gjort. (8:13)

I Innstillingen finner vi under dette temaet partipolitiske markeringer, idet hvert parti ønsker at kulturpolitikken skal være et redskap til å forme samfunnet i henhold til det som "vi ser som ønskelig". Det konstateres imidlertid at alle partier ønsker å gi kulturoppgavene høyere prioritet, og at de to meldingene stort sett har sammenfallende syn.

Innstillingen innfører et skille mellom *nasjonalkulturen* og det mangfold av *kulturformer* den består av. Det nye i kulturpolitikken er en sterkere vekt på kulturformene, men uten derfor å kaste vrak på nasjonalkulturen, som derimot anses å bli beriket av de ulike kulturformer. Med dette både-og-grepet oppløser Innstillingen mange av de kulturelle motsetninger som ellers ville ha kommet til uttrykk som politiske motsetninger i Stortingsdebatten. Dette er kanskje Innstillingens viktigste bidrag. Følgende setning er typografisk fremhevet:

> Kulturpolitikken vil på denne bakgrunn ha ansvar for å verne og gi utviklingsmuligheter til de verdier som rommes både i nasjonalkulturen og i dens mange kulturformer, og for å stimulere alle mennesker til utfoldelse av skapende evner og menneskelig vekst. (Innstillingen:6)

Slik uttrykker Innstillingen det den kaller *samfunnsperspektivet* i kulturpolitikken. Den definerer også et *individuelt perspektiv*:

> Det som til syvende og sist må være målet for all kulturpolitikk, er å stimulere det enkelte menneske til utfoldelse av egne anlegg og muligheter, utvidet erkjennelse, rikere opplevelser, oppøving av følelsesliv og tenke-evne, modenhet i vurdering og smak – kort sagt, til menneskelig vekst i ordets fulle mening.

Kulturpolitikk formuleres her som en dannelsesoppgave – det enkelte menneske skal stimuleres til egen kulturell utfoldelse. Skillet mellom kunstner og publikum "blir i dette perspektiv av underordnet betydning, (...) i videre forstand er alle medskapende".

Som element i en kulturpolitikk er imidlertid vektleggingen av enkeltmennesket ikke nytt. Enkeltmennesket og dets rike sinn har stått i sentrum for kulturpolitikken helt siden 1814. Kirkeliv, utdanning, forskning, kunst og åndsliv i vid forstand – alle var de ledd i det som datiden anså som kulturpolitikk. Hvordan kan det ha seg at politikerne, med den idéhistorisk velskolerte Langslet i spissen, midt på 1970-tallet kunne la vekten på individet fremstå som noe nytt i kulturpolitikken?

Den kulturpolitikk som har vært ført tidligere, kan oppsummeres i tre perspektiver mener Innstillingen: kulturvern, kunstnerisk utfoldelse, og kulturformidling (forstått som tilgjengeliggjøring for flest mulig av kulturarven og kunstens produkter). Alle disse tre hovedoppgavene skal fortsatt stå sentralt i norsk kulturpolitikk. Men det nye ligger i en oppvurdering av den tredje hovedoppgaven, kulturformidlingen (:10). Slik holder Innstilllingen fast på mye av den gamle politikken, og kombinerer den med nye trekk som signaliseres i meldingene.

Kulturpolitikk som fordelingspolitikk

Begge meldingene vektlegger fordelingspolitikk. I melding 8 heter det at "få samfunnsgoder er i dag så ujamt fordelt i samfunnet som dei kulturtilbod det offentlege finansierer eller gir tilskott til", og målet blir derfor "å spreia kulturtilboda til alle", noe som hittil har gitt "avgrensa resultat" (8:47). Melding 52 mener at "kulturpolitikken mykje meir enn før (må) formast ut frå synspunkt som gjeld distrikts-, jamstellings-, bumiljø- og sosialpolitikk" (52:5). Det fordelingspolitiske bringer også med seg en sterkere instrumentalisering av kulturpolitikken.

Men meldingene nøyer seg ikke med å ville fordele kulturtilbudene bedre, de vil også fordele makten til å definere kulturens innhold og kvalitet. I melding 8 sies det at staten ikke bør bestemme innholdet i kulturen.

> Staten bør derimot interessere seg for kven det er i vårt samfunn som reelt har det privilegium å definere kulturinnhaldet for seg sjølv og for andre. (…) Berre

> ved å sikre ei breiast mogleg deltaking i kulturlivet kan folket sine eigne verdinormer setje merke på kulturaktivitetane. (8:46)

Melding 52 sier det samme når det står at "virksomheten må organiseres slik at menneskene ikke utsettes for dirigering fra sentrale eller lokale autoriteter" (52:22).

Det å flytte interessen bort fra kulturens innhold og kvalitet, og å rette den mot kulturens maktforhold, er det som representerer det klareste brudd med tidligere kulturpolitisk tenkning. I stedet for å spørre hva kultur er, spørres det nå om hvem som har makten over den, og dermed også over kulturpolitikken. Det er kulturmakten som skal fordeles og demokratiseres. Det er denne endringen i det kulturpolitiske perspektiv, bort fra kulturbegrepet og mot hvem som har makten over det, som er det sentrale og radikalt nye i kulturpolitikken. Melding 52 viser kritisk innsikt i sosiologisk metode når den skriver at "dei resultat som den kultursosiologiske forskinga til no har gitt, har ofte samanheng med det kulturomgrepet som er lagt til grunn" (52:23).

Det virker som en innrømmelse når melding 8 konstaterer at "visse former for kunstnarleg skaping og kulturell aktivitet krev oppbygging av institusjonar" (8:57). Men, "kulturinstitusjonane våre når berre frem til eit lite mindretal av folket". Det vises til statistikk over kulturkonsum utarbeidet for 1971 av SSB, som viser hvor stor av befolkningen over 15 år som IKKE besøkte en del kulturinstitusjoner (8:Tabell 4.1). Den gir uttrykk for hvor skjev fordelingen var:[136]

	Kino	Teater/opera	Konsert	Kunstutstill.	Museum
Folkeskole	68	91	93	94	91
Ungd.skole	42	80	87	86	82
Realskole	37	67	84	85	76
Vg/Univ.	24	49	71	62	64
Spredt bos.	60	87	91	90	89
Tettbygd	42	75	84	85	79
Oslo	35	61	87	84	74

Denne situasjonen har vært godt kjent, registrerer meldingen. Hittil har politikken vært å bygge ut riksinstitusjoner, og det er fortsatt "ønskeleg å styrkje riksinstitusjonene". "Men først og fremst må ein bygge ut fleire regionale og lokale institusjonar. På noko sikt kan dei avlaste riksinstitusjonane for ein del av oppgaven" (8:58).

Dette er en klar prioritering – lokale og regionale kulturinstitusjoner skal prioriteres fremfor sentrale. Det skulle ha konsekvenser for riksinstitusjonene: "Det er samtidig føresetnaden at ein del av verksemda til dei kunstnarlege riksinstitusjonane

[136] Her vises bare utdrag av tabellen.

gradvis skal overførast til regionale institusjonar". Dette presiseres nærmere i kap. 6.3.1. i meldingen. Hvert fylke skulle få hvert sitt "sett" av kulturinstitusjoner: "På noko sikt" mener departementet med at det vil være mulig "å gi eitt eller fleire større tilbod i alle fylke eller regionar i landet, t.d. regionteater, faste orkester og musikkgrupper, galleri og musé, opera- og ballettgrupper m.m." (8:75). I tråd med dette gis riksinstitusjonene tre hovedoppgaver i fremtiden 8(:74-75):

- egen produksjon, særlig større produksjoner eller spesielle produksjoner som distriktene ikke kan klare selv
- formidling og distribusjon av produksjonar "frå andre kulturinstitusjonar i inn og utland", både fra de større sentrale institusjonene, "regionale og lokale institusjonar og frå frie grupper"
- servicetjenester, som rådgiving og faglige ekspertise

Her legges det opp til en nettverksbasert arbeidsdeling og samarbeid mellom lokale og regionale institusjoner på den ene siden og riksinstitusjonene på den andre.

Dette samvirke kom aldri i stand på kunstfeltet. Riksgalleriet fortsatte sin sentraliserte produksjon, utnyttet ikke de lokale og regionale institusjoner som produsenter, bidro ikke til å formidle og distribuere andres produksjoner, og ytte få servicetjenester. Det kom heller ikke i stand noe fast samarbeid om vandreutstillinger mellom Riksgalleriet og de sentrale institusjonene, som Nasjonalgalleriet og kunstindustrimuseene. Til tross for senere politiske signaler i samme retning fortsatte Riksgalleriet, som senere fikk navnet Riksutstillinger, på samme måten.

Norsk kulturråd og andre råd

På kulturområdet var det i 1973 i funksjon 13 forskjellige sakkyndige råd i tillegg til Norsk kulturråd. Departementet mener at "det er ønskjeleg å ha offentlige sakkyndige råd på dei fleste kulturområde. Dette har verdi både for kulturpolitisk planlegging, økonomisk prioritering og i meir faglege spørsmål" (8:86). "Ulike syn og interesser bør være godt representert".

Billedkunstområdet har ikke hatt noe råd med hele kunstområdet som arbeidsfelt. Her fungerte Norske Kunst- og Kulturhistoriske Museer (NKKM) og Bildende Kunstneres Styre som rådgivende organer for staten for hver sine interesser. I NKKM var det en egen Seksjon for kunst- og kunstindustrimuseer, som ikke synes å ha stor gjennomslagskraft. Mønsteret viser en svak sektorbevissthet innenfor billedkunstfeltet, og at den organiserte kontaktflaten mellom staten og kunstfeltet begrenset seg til visse interesser innenfor kunstfeltet, særlig kunstnernes. BKS hadde hatt en privilegert posisjon, med nærmere 90 års tradisjoner for å representere hele kunstfeltet, og med representanter i de styrende og evaluerende organer i de to statlige kunstinstitusjonene – Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Den gruppering som

sto for største delen av den lokalt og regionalt organiserte og finansierte kunstformidlingen – kunstforeningene – fikk sin sentrale organisasjon fast etablert først etter 1983. Fraværet av et felles kunstråd kan forklares med fraværet av en statlig støtteordning til en større struktur innenfor kunstfeltet – f.eks. til kunstsamlinger, kunstforeninger, kunstkritikerlag e.l.

Slike støtteordninger er organisasjonsbyggende på flere måter. Staten kan bare støtte landsomfattende grupper av aktører på kunstfeltet når de har etablert en sentral organisasjon, og da er det gjerne sentralleddet og dets aktiviteter som støttes. Om støtte skal gis til enkeltaktører, må de være organisert i en felles organisasjon, som kan innstille på fordelingen.[137] Riksgalleriet var statens distriktsrettede kunstinstans, og dermed kunne staten anse regionenes og distriktenes interesser ivaretatt – ved at Riksgalleriet var den statlige støtteordning.

Departementet må ha savnet et slikt råd på billedkunstfeltet, for det sier at det vil "vurdere om det kan vere grunn til å oppnemne nye råd i tillegg til dei som det er gjort framlegg om, t.d. for biletkunst" (:87). Det ble aldri gjort. Billedkunstfeltet tok heller aldri selv initiativet til å etablere et felles organ som kunne artikulere feltets interesser overfor staten. Det er grunn til å tro at fraværet av et slikt råd kan bidra til å forklare skjevhetene i de offentlige støtteordningene til billedkunstfeltet.

De frivillige organisasjonene

Foreninger og andre private organisasjonsformer hadde helt fra 1800-tallet preget fremveksten av store deler av norsk kunstliv, og nesten hele kunstlivet utenfor hovedstaden, slik det var for kulturlivet for øvrig. Begge meldingene, med sin vekt på demokratisering, egenaktivitet og desentralisering, la derfor stor vekt på de såkalt frivillige organisasjonene, som selve grunnplanet i det norske kulturlivet. Da meldingene ble lagt frem, sto de for nesten alt lokalt kulturarbeid i Norge, kanskje bortsett fra i de største byene.

"Dei frivillige organisasjonane speler ei avgjerande rolle i norsk kulturliv og har etter kvart teke på seg oppgåver på alle tradisjonelle og nye kulturområder", heter det

[137] Et interessant eksempel på samspillet mellom organisering og statlig støtte finnes i Nord-Norge. Her fikk Nordnorsk Kulturråd, startet i 1964, statlige midler til fordeling blant landsdelsomfattende kulturorganisasjoner. Ordningen bidro til en tidlig dannelse (1971) av en regional kunstnerorganisasjon – Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK). Den bidro også til at det startes en landsdelsomfattende interesseorganisasjon for kunstforeninger, før det ble startet en tilsvarende landsomfattende organisasjon, Samorganisasjonen for Kunstformidling i Nord-Norge (SKINN). Den ble etablert i 1976 nettopp i den hensikt å kunne kvalifisere for å motta midler fra Nordnorsk kulturråd – med vedtekter, et årsmøte, et årsmøtevalgt styre, med årsberetning, regnskap og revisjon – altså som en ansvarlig, demokratisk styrt frivillig organisasjon.
Norske Kunstforeningers Landsforbund, som ble gjenetablert i 1977, ventet helt til 1983 med å opprette sitt faste sekretariat. Først etter det fikk det en fast post på statsbudsjettet, og en økning i bevilgningene.

(8:40). ”(…) dei utgjør i den samanhengen i vesentlig grad føresetnaden for store deler av denne meldinga (...) for den måten framlegga i meldinga eventuelt skal gjennomførast på” (8:11). Organisasjonene står for arbeidet, mens stat, fylke og kommuner gir økonomisk støtte og samordner, heter det. Melding 52 fremhever statlig støtte til de sentrale leddene som viktig.

Allikevel nevner ikke melding 8 de frivillige organisasjonenes bidrag til ”kulturelt demokrati (som) inneber at ein så stor del av folket som mogleg er med og formar kulturen og prioriterer det kulturarbeidet som får offentleg stønad” (8:48). Til tross for de vakre ord, var det kanskje en utbredt misnøye med dem? De måtte iallfall støttes. Men de ble ikke gitt noen plass i mønsteret for organisering og finansiering av kulturarbeid, og ble derfor uten muligheter for å være med og ”prioriterer det kulturarbeid som får offentlig stønad”. Det kan virke som den kulturelle toleranse som meldingen taler så varmt for, ikke strakk seg lenger enn til det som var organisert i offentlig regi og på kunstområdet til det som var kunstnerstyrt.

Melding 52 mener det er ”forsvarleg å utforme stønadsordninger som gjer det formålstenleg for frivillige organisasjonar å opprette eit lokal-, regional- og sentralapparat i samsvar med den allmenne oppbygging av den offentlige kulturorganisasjonen” (52:67). Og slik ble det. Ikke bare det kulturpolitiske apparatet fikk sin hierarkiske struktur med sentrum og periferi; også kulturlivet selv ble stimulert til å organisere seg etter samme mønster.

Motsetninger harmoniseres

Stortingets behandling av kulturmeldingene, gjennom komitéinnstilling og plenumsdebatt, fikk sin viktigste virkning uttrykt av Bergfrid Fjose: ”Dei komitémerknadene som heile komitéen står bak, er som ei bru over dei motsetningane som sjølvsagt er til stades” (Forh. S. 1974:2474). Det rådde en nesten total politisk enighet på Stortinget, for det bare var Anders Langes Parti, forløperen for Fremskrittspartiet, som sto utenfor enigheten. Det viktigste harmoniserende grepet Stortinget foretok er allerede nevnt: Det var å vektlegge både nasjonalkulturen og dens mangfold av kulturformer, og både det individuelle og det samfunnsmessige perspektiv. Den gamle politikken er fortsatt til stede i den nye, men på en harmonisert, til dels tjenende måte. Men det var også andre potensielle motsetninger som det ble bygget bro over.

Sektorpolitikk eller samfunnspolitikk. Kulturmeldingene er selv brobyggende mellom kulturpolitikk og samfunnspolitikk. Det er som det heter i St. meld. nr. 8: ”Det er eit hovudmål med meldinga å vurdere dei ulike kulturoppgåvene i samanheng og som ein integrert del av den allmenne samfunnspolitikken”, noe også Røssum viser til (:2436). Lars Roar Langslet uttaler at meldingene er ”det første forsøk i norsk politikk på å vurdere kulturpolitiske oppgaver som en helhet, og se dem i sammen-

heng med målsettingene for vår samfunnsutvikling overhodet" (:2423). Langslet sier altså ikke at man før ikke har hatt en kulturpolitikk, men at kulturpolitikken nå blir satt inn i en større sammenheng – man får "en ny giv i kulturpolitikken" (:2426).

Den nye kulturpolitikken oppløser motsetningen mellom sektorpolitikk og samfunnspolitikk ved at kulturen som sektor nå må påta seg et utvidet ansvar og et mål utenfor seg selv – oftest henvist til som å bidra til "et kvalitativt bedre samfunn". Dette er et instrumentelt trekk ved kulturpolitikken, som nok har vært til stede også tidligere, men som aldri har vært opphøyet til et overordnet prinsipp. Det er en følge av vektleggingen på kulturens fordelende oppgave.

Statsråd Bjartmar Gjerde ser kulturpolitikken i sammenheng med samfunnets voksende "trivsels- og miljøproblemer". "Det synes sannsynlig at mange oppgaver i denne sammenhengen kan løses bedre innenfor rammen av en utvidet kulturpolitikk enn over det moderne samfunns reparasjonsbudsjett – det vil i det alt vesentlige si som en del av sosialpolitikken" (:2468). Her er det et instrumentelt motiv som forener. En av de få kritiske kommentarene kommer fra Paul Thyness. Han mener at det utvidede kulturbegrepet nok er verdifullt som perspektiv for all politikk, men temmelig utjenlig som rettesnor for kulturpolitikken (:2477).

Statlig støtte eller lokal/kommunal finansiering. Det har alltid ligget et dilemma i den statlige kulturpolitikken: om staten skal støtte lokale tiltak eller overlate dem til lokal finansiering. Overføringene har en automatisk karakter, og de binder ikke kommuner og fylker opp til annet enn å bruke midlene innenfor meldingenes definisjon av hva kulturområdet er. Slik subsidierer staten det lokale kulturarbeid, uten selv å prioritere hvilket kulturarbeid midlene skal brukes til. Gjerde konstaterer at "de nye tilskottsordningene (...) er mindre dirigerende og mindre sentralistiske i sitt opplegg enn tilsvarende statlige støtteordninger på andre områder" (:2470).

"Det store fleirtalet av kommunar har ikkje økonomisk evne til å rette opp det forsømde med eigne midlar", sier Røssum om kultursituasjonen i distriktene (:2437). Derfor har meldingene lagt opp til en "sterk utjamning" mellom kommunene, med tilskuddssatser fra 25 til 85 % av tilskuddsgrunnlaget, slik det også er for statlige tilskudd til skoler og museer. Denne skjevdelingen løser et fordelingsproblem, ved at de som har minst får relativt mest.

Offentlige subsidier eller markedsfinansiering. Gjerde mener at det ikke er "et mål i seg selv at det offentlige skal ta over all finansiering av kulturområdet", og at "det er et sterkt behov for å motvirke uheldig kommersialisering" (:2469). Denne delen av Gjerdes innlegg får Lars Roar Langslet til å peke på at "store deler av kulturarbeidet fremdeles blir finansiert ved at folk betaler for ydelser, at enkeltpersoner, organisasjoner og bedrifter gir bidrag til det" (:2471). Uten dette ville meget av kulturlivet falle sammen, mener han. Han peker også på den "umåtelige vinning" det er at vi har fått billigboken, moderne reproduksjonsteknikk, grammofon-

plater og kassetter, filmer, ”hele denne tekniske revolusjon som gjør at elitekunstens goder kan nå ut til absolutt alle”. At det blander seg ”adskillig slagg”, det er så, legger Langslet til – det er kanskje den pris man må betale for en høy grad av frihet. Det ble vel mer ”slagg” enn Langslet hadde tenkt seg.

Lønnet eller ulønnet, offentlig eller frivillig. Torbjørn Kultorp er kanskje den som mest direkte tar opp denne motsetningen, når han henviser til at både departement og komité har sagt: ”at en ikke skal overføre midler til offentlige organer dersom disse oppgavene kan løses på en bedre måte av frivillige organisasjoner” (:2440). Dette er en handlingsregel som løser motsetningen mellom det lønnede og offentlige på den ene siden, og det frivillige og (stort sett) ulønnede på den andre siden: den skal utføre oppgaven som kan gjøre det best. ”Organisasjonene bør for øvrig bli kulturstyrenes beste samarbeidspartnere”, mener Kultorp.

Også Einar Førde er opptatt av ”konflikt og balansegang” mellom det ”ekspanderande offentlege kulturarbeidet og dei frivillige organisasjonane. På dette punktet ligg mykje av min sympati hos dei frivillige organisasjonane”, sier Førde (:2492). Organisajonene er ”livsnerven i vårt demokrati”. ”Det blir ei kulturpolitisk hovudoppgåve å halde talet på kulturbyråkratar og formidlingsekspertar nede på eit tenleg minimum”.

Det vide kulturbegrep mot det snevre. Langslet søker å definere begrepet ”kultur”. For meg er ”kultur det samleord vi bruker for alle verdier som gir livet mening og løftning utover hverdagens nærsynte gjøremål, og åpner sinnet for nye perspektiver, nye horisonter” (:2424). Dermed kan han ta ”lokalt kulturarbeid, amatørvirksomhet og egenaktivitet” inn under kulturbegrepet, og si at ”de nye retningslinjer for kulturpolitikken representerer en utvidelse av de gamle, og ikke en forkastelse av dem” (:2425). ”Vi lyt sjå kulturlivet som ein heilskap, ikkje som utvalde spesialkulturar med sterkt immaterielt og estetisk preg”, uttalte Røssum (:2436). En interessant forståelse av kulturbegrepet uttrykkes av Hans Hammond Rossbach. ”Kultur er mer enn kunst, tenkning og religion. Det er etter hvert blitt en selvfølge at undervisning, folkeopplysning og forskning er kulturvirksomhet” (:2493). Han fremstiller altså som nytt det kulturbegrep som var rådende i norsk kulturpolitikk frem til slutten av 1960-tallet.

Profesjonelle eller amatører. Langslet så for seg ”et levende og allsidig kulturliv, hvor profesjonelle kunstnere fyller sine uerstattelige funksjoner, og hvor amatørvirksomheten blomstrer”(:2425). ”Det er fullt mulig å erkjenne – uten snobberi oppover eller nedover – den umåtelige verdi av samspillet mellom profesjonelle kunstnere med strenge kvalitetsmål og amatørvirksomheten med bred oppslutning” (:2426). Røssum sier det slik: ”Vi lyt kjenne større kulturpolitisk ansvar for det vi kan kalle ”amatørkulturen”, like mykje som for dei meir avanserte kulturytringane” (:2437). Langslet kaller det samspill, Røssum ”samspel og vekselverknad som kan bli

stimulerande båe veger" (:2437), Kjell Magne Bondevik "et fruktbart samspill" (:2458), Førde "ein fornuftig balansegang".

Det sentrale, urbane og hovedstadsdominerte i motsetning til det perifere, distriktsbaserte. Røssum påpeker at "Det staten til nå har ytt til kulturtiltak, har for det meste gått til kunstinstitusjoner og kulturtiltak i dei større sentra. Det er samstundes dei strok i landet der kommunane sjølve har råd til å yte mest til kulturelle føremål. (...)" (:2436). Han mener at noe av det viktigste de to meldingene varsler om, er at "denne skeive fordelinga lyt rettast opp, både geografisk og sosialt". "Desentraliseringa kan ikkje byggjast på turneverksemd frå dei sentrale institusjonane, (...) einsidig karakter av hjelpeforsyningar frå sentrum og ut til periferien". Distriktene må selv bygge opp sine egne kulturaktiviteter. "Dels lyt dette gjerast ved oppbygging av nye, regionale kulturinstitusjonar av typen regionteater og regionorkester", noe som blir en stor oppgave fremover.

Den kulturelle elitens smak mot den folkelige, det elitære mot det egalitære. Per Karstensen siterer fra en tale den tidligere formann i Norsk kulturråd, Leif Wilhelmsen har holdt våren 1974: "De brede lag av folket forble upåvirket og uimponert av elitekulturen. (...) Det viste seg etter hvert fullstendig urealistisk å håpe at de tradisjonelle kulturtilbud skulle nå frem til et flertall av folket, hvor store investeringer man enn var villig til å foreta" (:2432). Karstensen trekker den konklusjon av dette at "for å skape et kvalitativt rikere samfunn trenger vi en kulturpolitikk som har noe å gi alle". Kulturpolitikken må gis en ny dimensjon – "et sosialt mål".

Bingo og Beethoven. Bjartmar Gjerde tar opp temaet kvalitet versus aktivitet, fordi noen har spurt om den nye kulturpolitikken likestiller Bingo og Beethoven (:2470). Gjerde minner om at "all kunst og alt kulturarbeid har en avgjørende dimensjon som heter kvalitet. Ingen ansvarlig kulturpolitikk kan se bort fra det". Sansen for kvalitet utvikles best, mener Gjerde, "om man tar utgangspunkt i de forutsetninger den enkelte har møtt i sitt miljø, ikke i normer som er utviklet under andre og kanskje mer privilegerte forhold". Han søker å forsone motsetningene ved å vise til skillet mellom to former for kvalitet, "produktkvalitet og dernest aktivitetskvalitet". I det profesjonelle arbeidet er produktkvaliteten sentral, det er den som skal formidles. I kulturell egenaktivitet, er det ikke produktet, men aktiviteten som er viktigst. "Jeg tror det er viktig for en riktig forståelse av den nye kulturpolitikken at man har dette grunnleggende forhold klart for seg".

Det borgerlig-liberale, kristent-tolerante og sosialdemokratiske. Den eneste motsetning av betydning gjelder rent ideologiske forhold. Arbeiderpartiet mener at kulturpolitikken skal være et "ledd i en sosialistisk samfunnsomforming" (Innst. S. nr. 23:3). Langslet fra Høyre viser til at ikke i noe samfunn som kaller seg sosialistisk, "er minstekravene til åndslivets og kunstens frihet tilgodesett" (:2424). Han får svar fra Kjell Magne Fredheim, som fremhever at "for Arbeiderpartiet er grunnlaget for enhver

kulturutfoldelse størst mulig personlig frihet" (:2430). Dette synspunktet utdypes av Per Karstensen. "I vår politikk legges det vekt på likhet i tilbud og muligheter. En kulturpolitikk utformet etter retningslinjene i vårt kulturprogram (...) og (...) i tilleggsmeldingen, vil bidra til å utforme et samfunn med større likhet og dermed større frihet, for til frihet hører også en viss grad av like muligheter" (:2433). Det er kombinasjonen av kravet om både frihet og likhet, og forståelsen av friheten som betinget av likhet, som synes å utgjøre det ideologiske grunnlaget for Arbeiderpartiet. Det kan se ut som Langslet og Karstensen har friheten som felles plattform, mens kravet om likhet står mindre sentralt hos Langslet. Allikevel kan de enes om nesten alt annet i den nye kulturpolitikken.

Røssum viser til Senterpartiets syn, som er at "vi i fellesskap lyt finne fram til ein kulturpolitikk som byggjar på toleranse og gjensidig respekt for ulike livssyn".

Jakob Aano sier at Kristelig Folkepartis kulturpolitikk "må ha sitt grunnlag i den kristne trua" (:2443). Partiet står for "en positiv og samtidig kulturkritisk grunnholdning". Med "det mangfoldige tilbod som finst på dagens kulturmarknad, der det ikkje minst er kulturelt billegsal på mange mindreverdige og til dels råtnande kulturfrukter", er en kulturkritisk holdning nødvendig (:2443). Derfor må det "finnes vilje til å diskutere frihetens grenser" innenfor kulturen. Kristelig Folkepartis alternativ er "eit tilbod, som vi vil kjempa for gjennom ein åndskamp på åndslivets frie arena. Og derfor toler vi – tolererer vi – også tilbod som er inspirert av andre åndsverdiar enn det som høyrer den nemnde tradisjonsrekka til" (:2444). Det vil arbeide for sine åndsverdier "på demokratiets grunn ved dialog, argumentasjon, påverknad og politisk handling".

Det er mulig vi kan skjelne mellom tre ulike kulturpolitiske ideologier her: en borgerlig-liberal, en kristent-tolerant, og en sosialdemokratisk. Det liberale, tolerante og demokratiske blir da det som forener de borgerlige, kristne og sosialistiske kultursyn, i sin felles vektlegging av individets frihet.

Den nye kulturpolitikken

Stortingets behandling av kulturmeldingene bygget bro over kulturpolitiske motsetninger, som kom til uttrykk senere. Det sluttet seg nesten enstemmig til de fordelingspolitiske hensikter med meldingen, og til kulturpolitikkens instrumentalisering. Det kunne derfor leve med motsetninger når det gjelder det overordnede instrumentelle mål– hvilket samfunn kulturen skulle fremme utviklingen av. Nye steder og grupper bringes inn som kulturpolitisk relevante, samtidig som det fruktbare i samspillet mellom det smale og det brede kulturbegrepet betones og faktisk også gis praktisk støtte. Støtteordninger desentraliserer og utjevner til fordel for de svake, og legger økonomiske realiteter til de politiske løfter. Det lønnede og det frivillige skal gå hånd i hånd, likeledes det profesjonelle og det amatørmessige. Kulturbyråkrati

skal motvirkes, kulturaktivitet skal stimuleres. Hver skal få dømme om kvalitet på sine premisser, eliten og de mange skal møtes på like fot. Gjennom turnéer og forsterket formidling skal de tradisjonelt elitære institusjonene betjene et bredere publikum og særlige målgrupper. De sentrale kulturinstitusjonene skal opprettholdes, og de skal få avleggere i regionene, som formidlere mellom sentrum og periferi. Det felles massemedium NRK skal være en felles møteplass, med ansvar for den nye kulturpolitikkens idealer. Kulturpolitikken skal felles inn i større samfunnsmessige sammenhenger. Denne harmoniseringen kan nok smake av kompromiss, men den er også noe mer – den er en ny kulturpolitikk. To statlige kunstinstitusjoner lot seg imidlertid ikke felle inn i det nye mønsteret.

Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet

Sent i 1972 oppnevnte Kirke- og undervisningsdepartementet et utvalg til vurdering av organisasjonsplaner mv. vedrørende Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet.[138] Mandatet var å vurdere Nasjonalgalleriets og Riksgalleriets fremtidige oppgaver, deres organisering, og samarbeid, samlokalisering og evt. sammenslåing. Utvalget leverte sin utredning 20. desember 1973, som ble trykket som *NOU 1974:11 Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Vurdering av organisasjonsplaner m.v. og samarbeid*.

Formidlingen av bildende kunst i Norge

Utredningen innledes med en oversikt over noe den kaller ”formidlingen av bildende kunst i Norge”. Det er første gang det i et offentlig dokument gis en slik oversikt. Den ”største utfordringen” på dette området finner utvalget å være i ”å organisere et tilfredsstillende salgsapparat for norsk samtidskunst av profesjonell kvalitet”. Dette er så viktig mener utvalget, at det bør ”utredes av en egen offentlig komité med en sammensetning som sikrer en allsidig belysning”. Det synspunktet ble tatt til følge, men først mange år senere.

Utvalget deler kunstformidlingsinstitusjoner i følgende kategorier:

a) Kunstmuseer: Av slike er det i Norge bare syv mener utvalget: Nasjonalgalleriet, Oslo kommunes kunstsamlinger, Bergen Billedgalleri og Rasmus Meyers Samlinger, Lillehammer Bys Malerisamling, Trondhjems Kunstforening – Det faste galleri, Henie-Onstad Kunstsenter og Stavanger Faste Galleri (opprettet av Stavanger Kunstforening).

[138] Utvalget besto av Leif Wilhelmsen (formann i Norsk kulturråd, og i komitéen), arkitekt MNAL Bernt Heiberg, Jan Askeland (direktør i Bergen Billedgalleri), grafikerne Anne Breivik og Niclas Gulbrandsen, og billedhoggeren Joseph Grimeland.

b) *Riksgalleriet*

c) Opplysningsinstitusjoner: Kunst på arbeidsplassen (KPA) og Kunst i skolen (KIS). KPA har 190 medlemmer, som hver mottar 3 utstillinger i året, og som har en samling på 1768 grafiske blad, 180 malerier og 8500 reproduksjoner. KIS hadde 2000 medlemmer, hvorav 1200 skoler, og arrangerte 36 vandreutstillinger til 311 skoler.

d) Andre offentlige eller halvoffentlige kunstsamlinger: Her trekkes frem Anne Grimdalen-muséet, Anders Svor-muséet, Ingebrigt Vik-muséet, Henrik Sørensen-muséet, Emanuel Vigeland-muséet. Utvalget nevner også en del kunstforeninger som har egne samlinger: Fredrikstad, Larvik, Drammen, Kristiansand, Haugesund og Moss.

e) Institusjoner som arrangerer skiftende utstillinger. Kunstforeninger: Det nevnes at det har vært gjort forsøk på å samle kunstforeningene i et forbund, men det ser ikke ut til å ha gitt resultater. ”Dette er beklagelig”, mener utvalget, fordi ”et riktig utbygd og ko-ordinert nett av kunstforeninger er en viktig forutsetning for en balansert kunstformidling i vårt land” (:10).

f) Kunstnernes egen formidlingsvirksomhet. Salgsutstillinger: I denne kategorien finner utvalget Kunstnernes Hus, Unge Kunstneres Samfund og Kunstnerforbundet – alle i Oslo. Det nevner også Norske Billedhoggerforening og Norske Grafikere.

g) Privat kommersiell formidling: Her nevner utvalget ingen unntatt Galleri F 15 på Jeløya utenfor Moss. Det viser bare til et ubestemt antall gallerier med varierende kvalitet.

Utvalget regner med at ”den fremtidige kulturpolitikk vil ha som bevisst mål å styrke formidlingen i distriktene”. ”Men tendensen til desentralisering og distriktsutbygging er etter hånden for sterk og for bevisst til å nøye seg med utbygging av et sentralt ledet distribusjonsapparat”. Det vil utvikle seg flere og større kunstforeninger, faste samlinger og gallerier. Men ”en sterkere vekt på distriktsbehovene må likevel ikke innebære at de nåværende nasjonale sentra regnes for utbygd” (:11).

Nasjonalgalleriet

Utvalget er såre fornøyd med det som er gjort, men ønsker større ressurser. Innkjøpskomitéen har ”til tross for motsetninger og stridigheter” vist et ”sikkert skjønn og en evne til objektiv vurdering” som gir Nasjonalgalleriet ”en plass i første rekke blant de europeiske kunstmuseer når det gjelder en fyldig og kvalitativ utsøkt samling av landets egen kunst”.

Her opphøyes en rent nasjonalistisk innkjøpspolitikk til den eneste rette, og en stor samling av kunst av kunstnere hvis store flertall er ukjent utenfor Norge betegnes som en "kvalitativt utsøkt" samling. Slik bidrar utvalget til å underbygge

Nasjonalgalleriets innkjøp og samling til den beste målestokk for kunstnerisk kvalitet i Norge.

Nasjonalgalleriet har aldri hatt et styre, men har i mange år hatt et råd. Rådet er sammensatt av alle innkjøpskomitémedlemmene og direktøren. Utvalget foreslår erstattet av et styre på fem medlemmer, samt seks innkjøpskomitéer uten kobling til styret.

Riksgalleriet

Utvalget viser til opprettelsen av Riksgalleriet som et ledd i den "kulturelle demokratisering" etter 2. verdenskrig. "Kulturgodene blir plassert i sosial sammenheng. De får rang som nasjonalt felleseie, som alle, uten hensyn til klasse eller geografiske hindringer, hadde krav på å få adgang til" (:17). Riksgalleriet var et ledd i en "tålmodig skolering av et nytt publikum" i den kunsten som "var tradisjonelt utviklet og dyrket i våre større bysentra".

Vi får vite at RGs omvisere stort sett har vært kunstnere. "Om det bare er kunstnere som egner seg for denne pedagogiske oppgaven er ikke umiddelbart innlysende". Utvalget påpeker at det ikke er nok bare med omvisninger. Riksgalleriet bør settes i stand til å "utarbeide trykt materiale i en helt annen utstrekning enn i dag, og dette må være av en slik art at det kan brukes i undervisningen i de strøk som blir besøkt" (:32). RG mangler et "virkelig pedagogisk opplegg" for skolene, og for voksenopplæringen som fremheves som særlig viktig. Med skole og voksenopplæring må RG "pleie en langt intimere kontakt". Utvalget pakker en kraftig kritikk av Riksgalleriet inn i forsiktige ordelag.

"Det ligger i selve riksinstitusjonsidéen og hele den strømning som skapte den, at de nye institusjonene ble instrumenter for distribusjon av sentrenes kultur, særlig hovedstadens, til resten av landet". Dette er en ganske sterk ytring fra utvalgets side, og åpenbart helt riktig. "Denne passiviserende virkning av denne kulturdistribusjon er åpenbar, likeså faren for at de lokale kulturvarianter (som er den nasjonale kulturs røtter) skal forsvinne under uniformeringspresset" (:33). Utvalget viser til, og er kjent med hva kulturmeldingene mener om dette, at desentralisering nå er en del av den nye kulturpolitikken, med "regionale og lokale enheter som den befolkning det gjelder kan identifisere seg med".

Utvalget ønsker å prøve ut regional kunstformidling. "Forsøket bør foretas under Riksgalleriets tilsyn og på grunnlag av midler bevilget over Riksgalleriets budsjett, men under ledelse av et lokalt styre og sekretariat som praktisk ansvarlig organ". Et lokalt styre måtte kunne gjøre innkjøp av samtidskunst til bruk i utstillinger, som etter sirkulering kunne brukes "til styrking av lokale gallerier". Utvalget ønsker en desentralisering, men binder den opp som et ganske sentralstyrt prosjekt, i regi av en institusjon som etter dets egen vurdering bare hadde sentralistiske tradisjoner.

Kunstnerne og samfunnet

St.meld. nr. 41 (1976-76) *Kunstnerne og samfunnet*, gjerne kalt "kunstnermeldingen", fremlegges 9. januar 1976. Den gjelder alle skapende kunstnergrupper. Den er imidlertid viktig i en fremstilling av kunstpolitikken, fordi den på alle punkter fikk virkninger for billedkunstnerne og kunsthåndverkerne. For den siste gruppen var meldingen et kunstpolitisk gjennombrudd, fordi de ble likestilt med billedkunstnerne i alle sammenhenger som gjaldt statlig støtte og tiltak for øvrig.

Meldingen bygget på to utredninger: Kunstnerstipendkomitéens innstilling i NOU 1973:2 Kunstnerstipend, og utvalgsinnstillingen i NOU 1974:11 Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. Det har vært en sterk mobilisering av kunstnerorganisasjonene med innspill til departementet. De har lagt frem omfattende utredninger og krav, som tildels følger som vedlegg til meldingen. Både for billedkunstnere og kunsthåndverkere har mobiliseringen også påvirket omdannelsen av deres organisatoriske forhold.

Kunstnerorganisasjonenes mobilisering kom til uttrykk gjennom Kunstneraksjonen -74, fordi Norges Kunstnerråd var for passiv i forhold til arbeidet med meldingen.[139] Billedkunstnerne hadde på en landskonferanse i mai 1974 formulert det trepunktskrav som også ble Kunstneraksjonens, i denne prioriterte rekkefølge

1. Betaling for den reelle bruk samfunnet gjør av kunstnerne og deres arbeid.
2. Utvidet bruk av kunstnernes arbeid.
3. Garantert minsteinntekt til kunstnerne der punkt 1 og 2 ikke gir rimelige arbeidsinntekter.

Det var politisk enighet om å støtte alle disse kravene, men uenighet om rekkefølgen i prioriteringen. Resultatet av den nye kunstnerpolitikken ble at det punktet kunstnerorganisasjonene satte sist, fikk høyest kunstpolitisk prioritet. Noen av grunnen til det var at perspektivet i NOU 1974:11 ble begrenset ved ikke å ta opp spørsmål som gjaldt formidling, dvs. bruk, av billedkunst og kunsthåndverk, men i stedet foreslo dem utredet av et eget utvalg.

Meldingen konsentrerer seg om de skapende kunstneres vilkår, som den i tråd med NOU 1973:2 anså som mye dårligere enn de utøvende kunstneres. Den vil øke bruken av deres arbeider og utvide vederlaget for denne bruken, slik organisasjonene ønsker. Også spørsmålet om en utvidelse av de skapende kunstnernes forhandlingsrett blir drøftet.

Kunstnermeldingen fremlegges ikke i et kultur- eller kunstpolitisk vakuum. På midten av 1970-årene er en rekke andre kulturpolitiske saker under behandling samtidig. Volumet og rekkevidden av det politiske arbeidet med kultur har økt kraftig

[139] Fremstillingen av Kunstneraksjonen -74 følger Kolberg (2000).

siden midten av 1960-tallet. Både kunst- og kunstnerpolitikken felles inn i et større og mer variert mønster av politisk oppmerksomhet og engasjement overfor kulturområdet. Meldingen tittel, "Kunstnerne og samfunnet" er bare et ytre uttrykk for det. Derfor er perspektivet i NOU 1973:2 utvidet til også å gjelde "kunstnernes oppgaver og vilkår i et moderne samfunn" (:14). Støtte til kunstnerne må nå sees i lys av deres bidrag til den allmenne kulturpolitikken.

Meldingens forslag – en oversikt

Meldingen har mange forslag. I denne oversikten er det bare tatt med slike som har betydning for billedkunstnere og kunsthåndverkere.

- kunstnerorganisasjonene får forhandlingsrett med staten
- bevilgningene til stipendier og andre støtteordninger for kunstnere økes med 25 % ut over forslaget i NOU 1973:2
- det bevilges mer penger til kunstnerisk utsmykking
- det skal tilrettelegges bedre for kunstnerisk aktivitet i distriktene, dvs. særlig utenfor Oslo-området
- det innføres en fast ordning med utstillingsvederlag for enkeltkunstnere når de deltar med egeneide kunstverk i statlige eller statlig støttede kunstutstillinger
- det utredes innført en egen avgift på billedkunstreproduksjoner, inntil 10%, som skal tilfalle Bildende Kunstneres Hjelpefond (ikke fulgt opp)
- Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet slås ikke sammen, men gis et "formålstjenlig lokalfellesskap" på Tullinløkka (:9). Nasjonalgalleriet får et styre på syv medlemmer, og deres innkjøpsbudsjetter økes
- Riksgalleriet utvider ordningen med deponering av kunstverk i regionale faste samlinger", Nasjonalgalleriet overtar dets samlinger etter 15 år (ikke fulgt opp)
- det nedsettes et utvalg for å utrede formidling og salg av billedkunst og kunsthåndverk, også organisatorisk og pedagogisk, med sikte på å utjevne sosiale, geografiske og andre skjevheter
- kunstnerisk utsmykking av boligmiljøer finansiert med lån fra Husbanken bør vurderes (ikke gjennomført)
- kunstnerisk utsmykking av nye statsbygg finansieres over byggebudsjettet, gradert fra 0,5 til 2,0 % av budsjettet. Fra 1977 tas det sikte på et nivå på 4,5 millioner 1976-kroner, eller ca. 1 % av det samlede statlige byggebudsjettet
- kunsthåndverk likestilles med billedkunst når det gjelder utsmykking, og de regionale kunstnerorganisasjoner utpeker kunstnere som skal delta i planleggingen av utsmykkingene
- Norsk kulturfond bevilger fortsatt midler til utsmykking av eldre statsbygg og kommunale og fylkeskommunale bygg
- det loves større bevilgninger til kulturtiltak for barn
- det innføres en garantiinntektsordning som hovedform for den direkte støtte til kunstnere
- de 110 treårige arbeidsstipendiene økes i størrelse, og ved tildeling av arbeidsstipend bør det også "legges vekt på kunstnerens bosted" (:12).
- bevilgningene til reisestipend utvides, og det gis anledning til å tildele studie- og vikarstipend
- det opprettes etablerings- og materialstipend
- det innføres ingen nye kunstnerlønner

- en låneordning for bygging og innredning av atelier og verksted utredes
- ordningen med stipend til eldre, fortjente kunstnere opprettholdes inntil folketrygden gir fullt utslag for alle grupper
- selv om de fleste høyere utdanningsinstitusjoner for kunstnere bør ligge i Oslo, vil departementet legge "vekt på en mer desentralisert utbygging i åra framover" (:13)

NOU 1974:11 ble også behandlet i denne meldingen (:87-88). Det eneste konkrete som kommer ut av behandlingen er at Nasjonalgalleriets råd avløses av et styre og får helt separate innkjøpskomitéer. Departementet vil beholde den "gamle" ordningen med tre innkjøpskomitéer for samtidskunst, og med klart kunstnerflertall i komitéene. I Riksgalleriet mister direktøren sin vetorett i styret. Mange spørsmål overlates til det foreslåtte formidlingsutvalget.

Garantiinntektsordningen

Ett forslag overgår alle andre i viktighet – om garantiinntekt. Det blir også det politisk mest omdiskuterte (også i kunstnerorganisasjonene, men det hører ikke hjemme her). Departementet foreslår en bevilgning på 5,5 millioner til garantiinntektsordningen i 1977, pluss arbeidsgiveravgift til folketrygden. Det tilsvarer 150 maksimale garantiinntekter. For kunstnere som har egeninntekt[140] ble garantiinntekten redusert med 65 %.[141] Ordningen foreslås gradvis utbygget slik at den i 1979 vil koste 10,5 millioner 1975-kroner, det vil si 285 maksimale garantiinntekter. Disse regner man med vil nå mellom 550 og 600 kunstnere. I 1979 mener departementet at i alt 600 skapende kunstnere vil ha kunstnerisk arbeid som sitt helårsyrke, idet 110 kunstnere fortsatt vil ha treårige arbeidsstipend og ca 90% av garantiinntektene forutsettes å gå til de skapende kunstnere (:125). Departementet regner med at egeninntektsforholdene for kunstnere vil bli gradvis forbedret, slik at ordningen etter hvert kommer til å omfatte flere enn 600 kunstnere.

Det understrekes at garantiinntekt bare skal gis for kunstnerisk verdifull innsats. De skal tildeles av det eksisterende Utvalget for statens kunstnerstipend etter innstilling fra de sakkyndige komitéer. Kunstnere beholder garantiinntekten inntil de når ordinær pensjonsalder. De kan imidlertid miste den, dersom de etter en vurdering fem år etter tildelingen ikke har vært yrkesaktive. Denne vurderingen foretas på samme måte som tildelingen skjedde etter, eller kunstneren melder seg

[140] Egeninntekt regnes som brutto inntekter med fradrag av utgifter i kunstnerisk næringsvirksomhet og andre fradrag ved skatteligningen, pluss utbetalte sykepenger, med fradrag for oppebåret garantiinntekt.

[141] Det "straffet" seg altså å ha inntekter på kunstnerisk eller annen virksomhet, og økning i næringsutgifter ble subsidiert med 65% av utgiftene. Her lå det en stimulans til både inntektsvegring og utgiftsøkning. Resultatet ble da også at inntektene gikk ned og næringsutgiftene økte, og derved at garantiinntektene kom til å dekke færre kunstnere enn antatt (Elstad og Pedersen 1996, Solhjell 2000)

selv som ikke aktiv. Det foreslås at maksimal garantiinntekt tilsvarer lønnsklasse 4 (2) i statens lønnsregulativ, og reguleres når regulativet reguleres.

Kunstnerisk utsmykking av offentlige bygg

Departementet foreslår at utsmykkingen av nye statsbygg blir finansierte over byggebudsjettet (:94). Dermed blir et krav som i mange år har vært fremsatt både av Norsk kulturråd og på Stortinget foreslått, innfridd. Rent tekniske anlegg skulle falle utenfor ordningen. Også terrenget utenfor skulle kunne trekkes inn i utsmykkingen. Etter departementets beregninger ville dette koste omlag 6 millioner i året. Det foreslår at denne ordningen kommer i stand fra 1977, og at det da avsettes 4,5 millioner. Senere skal beløpet økes. Det første året avsettes et gjennomsnitt på 1 % av byggesummen. For hvert bygg opprettes en kontaktgruppe for utsmykkingen, supplert med en kunstnerrepresentant som rådgiver, evt. med to kunstnere dersom gruppen skulle fungere som jury.

Geografiske hensyn ved tildeling av stipendier?

Nesten 54 % av alle kunstnere bodde i Oslo eller Akershus i 1970 (meldingens Tabell 3.4:28). 68 % av billedkunstnerne var bosatt i Oslo, bare 19 % bodde utenfor Oslo, Bergen, Stavanger og Trondheim. Departementet ”ser det som en viktig oppgave å oppmuntre til en mer spredt bosetting av kunstnere” (:129). Det foreslår derfor at det også legges vekt på kunstnernes bosted ved tildelingen av arbeidsstipend, slik at ”en relativt større andel” av kunstnerne utenfor Oslo og de nærmeste omegnskommunene fikk stipend. Ved vurderingen av søknadene måtte det da legges ”noe vekt” på om kunstnere ville forplikte seg til å bo og arbeide i et bestemt distrikt i stipendperioden. Departementet håpet at slike kunstnere etterpå ville bli boende i det samme distriktet, og fylker og større kommuner selv ville opprette arbeidsstipend, i tillegg til de statlige. Det gjorde de ikke, eller bare i liten grad.

Prinsippet om en forfordeling av kunstnere i distriktene burde etter departementets mening også gjelde ved reise-, studie- og vikarstipendier (:130). Departementet mente også at de regionale kunstnerorganisasjonene burde opprette egne stipendiekomitéer og innstille på fordelingen av de statlige stipendiene.

De mindre reise- og studiestipendiene (á 3000 kroner eller mindre) burde kunne tildeles direkte av kunstnerorganisasjonenes stipendiekomitéer, og ikke måtte behandles av det statlige stipendieutvalget. Departementet ønsket fortsatt å ha siste ord når det gjaldt stipend til eldre, fortjente kunstnere.

En mer "yrkesanvendelig" kunstnerutdanning?

Departementet peker på at kunstnerutdanningen i Norge utelukkende førte frem til et kunstneryrke. Spørsmålet er reist om slike utdanninger ikke også bør føre til andre kvalifikasjoner, f.eks. pedagogiske (:136). Kunstnernes organisasjoner hadde fremholdt at staten har hovedansvaret for å finne beskjeftigelse for dem, siden de er utdannet ved statlige utdanningsinstitusjoner. De ønsket tiltak for å utvide sine medlemmers næringsgrunnlag som kunstnere, fremfor utdanning som førte frem til flere karriereveier.

Departementet vurderer den enkeltes rett til utdanning opp mot samfunnets behov. Samfunnet som har gitt utdanningen, kan enten frasi seg ansvaret for de utdannede kunstnere; ta sikte på å tilpasse utdanningen slik at den kan få videre anvendelse; eller utvide næringsgrunnlaget for kunstnere generelt. Den siste løsningen ble valgt. "Denne meldingen tar først og fremst sikte på å utvide næringsgrunnlaget" (:136), og " å sikre kunstnerne bedre inntekter gjennom tradisjonell kunstutøvelse". Det er ikke det meldingen gjør i praksis. Den prioriterte garantinntekt, deretter vederlag, mens den hadde lite å foreslå når det gjaldt økt bruk utenom kunstnerisk utsmykking av nye statsbygg.

Denne kunstpolitiske prioriteringen har sannsynligvis bidratt til den sterke økningen i antallet utdannede norske kunstnere de påfølgende år, både norsk- og utenlandsutdannede, den vanskelige sysselsettingssituasjonen de befinner seg i, og deres lave næringsinntekter. I samme retning virket den gunstige studiefinansieringsordningen for kunstnere som ble innført i 1969, det såkalte kunstfagstipendiet.[142] Med denne kunstpolitiske prioriteringen påtok staten seg et større ansvar for kunstnernes yrkesøkonomi enn den har klart å bære.

Innst. S. nr. 40 (1976-77)

I kirke- og undervisningskomitéen var det stor enighet om å bedre kunstnernes kår, men ikke om alle måter å gjøre det på. Uenigheten sto særlig om garantiinntektsforslaget. Det er ellers få steder komitéen ikke var enig med departementet, og få dissenser.

Komitéen delte seg i synet på forslaget om garantiinntekter. Flertallet, bestående av Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti støttet forslaget, mens Kristelig Folkeparti og Høyre avviser det og fremmer hvert sitt alternative forslag til å støtte kunstnere med andre midler. Seks av flertallets medlemmer ønsket at ordningen skulle bygges ut slik at den i 1979 har 285 maksimale garantiinntekter. To andre støttet departementet i dets forslag om inntil

[142] Trenden mot en økning av kunstnerpopulasjonen sees også i land med dårligere støtte- og vederlagsordninger for kunstnere enn i Norge. Det er således også andre faktorer som bidrar til denne utviklingen.

videre å dekke opptil 150 maksimale garantiinntekter, eller ”inntektstillegg” som det også kalles. SV vil bygge ut ordningen til 500 garantiinntekter i 1979, og at antallet deretter må inngå i forhandlingsgrunnlaget mellom kunstnerorganisasjonene og staten (:20)

En del av mindretallet, Høyres tre medlemmer, var enig i at kunstnerstøtten burde økes vesentlig, men ønsket å gjøre det med andre midler (:21). De ville gjeninnføre ordningen med kunstnerlønn, øke den til 20 000 kroner året, bevilge 50 nye kunstnerlønner, og gjøre dem skattepliktige – med tilsvarende forhøyelse. De ville også utbygge stipendieordningene, bl.a. med etableringsstipendier og materialstipendier slik departementet har foreslått. Neste år skulle opprettes 50 nye, femårige stipendier, med samme sats som de treårige. De ville også bygge ut stipendieordningen for eldre, fortjente kunstnere.

En annen del av mindretallet, Kristelig Folkepartis medlemmer, ønsket stipendier som hovedform for støtte til kunstnere, og ville ha dem utbygget med de stipendieformer som meldingen foreslår. De ønsket også utvidelse av stipendieordninger for eldre fortjente kunstnere (:22). Det samme flertall som støttet garantiinntektsforslaget støttet også forslaget til stipendieordninger. De to mindretallsfraksjonene hadde allerede tatt standpunkt til stipendieordninger.

Uheldig kommersialisering

Begrepene ”kommersialisering” og ”uheldig kommersialisering” skaper motsetninger i behandlingen. Forholdet mellom den rene kunsten og den kommersielle er et område for politisk markering av partiforskjeller, som mest har symbolsk verdi, fordi de bare flagges som kulturpolitiske prinsipper, og ikke i forbindelse med diskusjoner om konkrete tiltak.

Begrepet ”uheldig kommersialisering” ble ofte benyttet når aktører i kunstfeltet søker om offentlig støtte. Det er da underforstått at enhver kommersialisering er uheldig, og at et tilskudd til søkeren også er et bidrag til motstanden mot den. Det bidrar til motstand mot tiltak som kan bedre omsetningsforholdene for kunst; til en negativ holdning til alle som selger kunst, til neglisjering av publikum; til dårligere økonomi for kunstnerne og tilsvarende større avhengighet av offentlig støtte. Har en kunstner noe å selge, må det ikke ”selges”.

Det å ”motvirke uheldig kommersialisering” påberopes som et selvstendig argument for offentlig støtte. Det bidrar til å befeste den oppfatning at det som får offentlig støtte, også får et kvalitetsstempel. Det gjelder særlig de søkere som legitimerer sin støtteberettigelse med kultur- og samfunnsnyttige oppgaver, og mindre de som har kunsten som et mål i seg selv.

Argumentet om det uheldige ved kommersialisering ble kulturpolitisk virkningsfullt. Det kan kanskje forklare at garantiinntekten – som hadde den virkning

at jo mer populær en kunstner var hos publikum, jo mindre fikk kunstneren i garantiinntekt – ble den viktigste formen for statlig støtte til kunstnere.

Andre forslag

Komitéen er "ikkje overtydd" om at det er noen fordel å legge en særavgift på reproduksjoner, som en parallell til 3 %-fondet. Reproduksjoner kan ofte fremme kunstinteressen, og kan neppe betraktes som konkurranse for salget av original kunst (:11). SV er imidlertid for å utrede en slik avgift.

Allerede på statsbudsjettene for 1975 og 1976 var det midlertidig bevilget penger til utstillingsvederlag, når kunstnere har arbeider i eget eie med på statlige eller statsstøttede utstillinger. Departementet ønsker en fast ordning med vederlag. Komitéen er enig i det, og ønsker i tillegg en ordning som kan hindre at noen kunstnere får betydelig større fraktutlegg enn andre når de stiller ut på utstillinger staten har ansvaret for.

På billedkunstområdet kommer det her ingen særlige tiltak om økt bruk, fordi det foreslås å nedsette et eget utvalg som skal utrede dette området. Blant de tankene departementet har fremlagt, er oppdrag for eller engasjement av skapende kunstnere i større kulturinstitusjoner. Komitéen er enig i dette, mens ønsker også øremerkede bevilgninger til bestillingsoppdrag.

Departementets forslag om at kunstnerisk utsmykking skal finansieres over byggebudsjettene for nye statsbygg får komitéens fulle støtte. Den deler seg imidlertid når det gjelder beregningsmåten. Komitéen legger vekt på at ordningen vil gjøre det lettere for kunstnere i distriktene å få oppdrag, og at den vil øke bruken av kunstneres arbeider. Den finner det "rimeleg" at kommuner og fylker etablerer tilsvarende ordninger for sine bygg.

Både departement og komité legger stor vekt på kunstformidling til barn, og ønsker at "det offentlege ser det som eit ansvar å stø tiltak som kan oppmuntre til slike initiativ" (:15). Skolen er knapt nevnt, Landslaget Kunst i skolen ikke med et ord. Det er underlig at tiltak overfor barn behandles særskilt i en kunstnermelding, særlig når det ikke påpekes noen særlig rolle kunstnere skal ha i dette arbeidet. Men økt bruk av kunst i barnerettede virksomheter er også økt bruk av kunstneres arbeider, og det var vel her en forestilling om at barn som møter kunst blir kunstinteresserte som voksne, og dermed blir brukere og kjøpere av kunst.

Motsetninger i kunstnerpolitikken

Det var sterke meningsforskjeller på Stortinget om deler av kunstnerpolitikken. Det er særlig den foreslåtte garantiinntektsordningen som blir kritisert. Uenigheten ser ut til å dreie seg særlig om fire forhold:

Noen går inn for ordninger for direkte kunstnerstøtte som utjevner inntekts-forholdene mellom kunstnere, og ikke tar så mye hensyn til forskjeller i kunstnerisk kvalitet mellom kunstnerne. Andre ønsker ordninger som i større grad belønner kvalitet og dermed opprettholder inntektsforskjeller basert på kunstnerisk kvalitet.

Noen prioriterer direkte støtte til kunstnere, andre økt bruk av kunstnernes arbeider og større vederlag for bruken.

Noen mente at kunstnerisk kvalitet og salg på markedet hadde en negativ sammenheng, andre mente at kunstnerisk kvalitet også kom til uttrykk gjennom mer salg.

Noen mente at bedre økonomi for kunstinstitusjonene, til innkjøp, vederlag og oppdrag ikke betydde mye for kunstnernes økonomi, andre tilla det mer vekt.

Om vi med ”noen” i punktene ovenfor setter venstresiden i politikken, og med ”andre” høyresiden, har vi et bilde på de kunstpolitiske motsetninger som kom til uttrykk da Stortinget 15. november 1976 drøftet kunstnermeldingen og innstillingen (Forh. S. 1976:1021 ff).

Det store oppgjøret om kunstnerpolitikken

Det finnes knapt noen annen anledning, verken før eller siden, der Stortingets politikere og partier så utførlig og prinsipielt har drøftet sitt forhold til kunst og kunstnere. Debatten minner i intensitet og prinsipielle holdninger om debattene om bevilgningen av kunstnerlønner før 1963. Representantene bekjenner sin tro på kunst og kunstnere; de understreker deres viktighet særlig i dagens materialistiske samfunn; de tar avstand fra myten om den fattige kunstners særlig skapende evne; de understreker de vanskeligheter det nye i kunsten har før det vinner anerkjennelse; de taler om viktigheten av kvalitet. Det er en temperatur og høyde i debatten som de vanlige kulturpolitiske debatter ikke makter å mobilisere.

Selv om det er fremkommet noen betenkeligheter i stortingskomitéen overfor meldingens skille mellom skapende og utøvende kunstnere, og dens vektlegging på de skapende, er det allikevel enighet om at det er de skapende kunstnere, deres kunst og deres interesser som står i sentrum. Kunstnerpolitikk blir i debatten nesten identisk med billedkunstnerpolitikk, det er deres situasjon nesten alle viser til.

Diskusjonen viser at det var enighet om de fleste sentrale punkter i kunstnermeldingen som gjaldt økt støtte, men noe, til dels stor uenighet om støttens former og virkemidler:

Det var enighet om økt statlig ansvar for kunstnernes inntekts- og arbeidsforhold, om økte statlige bevilgninger til kunstnere, og om mer midler til direkte støtteordninger, men stor uenighet om det skulle skje ved innføring av garantiinntekt, ved økning i arbeids- og andre stipendier, eller ved gjeninnføring av kunstnerlønn.

Det var enighet om økt vekt på vederlag for bruk, og om flere og bedre vederlag, men en viss uenighet om vektlegging av henholdsvis kollektive eller individuelle vederlagsformer.

Det var enighet om økt offentlig bruk av kunst, særlig ved at kunstnerisk utsmykking av statlige bygg ble finansiert over byggebudsjettene, men det var uenighet om det skulle avsettes midler over et fond, eller direkte for hvert bygg.
Det var enighet om å gi kunstnerorganisasjonene forhandlingsrett med staten, men det var uenighet om hvor langt forhandlingsretten skulle strekke seg.

Hva er det nye?

Stortingspresident Guttorm Hansen mente at meldingen antakelig var den aller viktigste begivenhet som har funnet sted i norske kunstneres historie. ”Et nytt prinsipielt syn er lagt på kunstnerne fra samfunnets side”, nemlig at ”kunstnerne er blitt en gruppe yrkesutøvere på linje med andre” (:1049). Dette er ”et brudd med alle tidligere oppfatninger om kunst og kunstnere og deres forhold til samfunnet”.

Har han rett i at dette er nytt? Det som ikke er nytt, er at samfunnet har tatt ansvar for *kunsten*. Staten hadde hatt ansvaret for kunstnerutdanning gjennom Tegneskolen siden 1818, for kunstsamlinger med Nasjonalgalleriet siden 1838, for reisestipendier for utdanning fra 1840, for kunstnerlønn siden 1863, for den kunsthistoriske forskningen siden 1876, for kunstutstillinger siden Statens Kunstutstilling ble opprettet i 1884, for høyere kunstnerutdanning i Statens Kunstakademi fra 1909, for kunstformidling i distriktene siden Riksgalleriet ble vedtatt opprettet i 1952, for arbeidsstipendier siden 1963, og for støtte til kunsttiltak gjennom Norsk kulturråd fra 1965.

Det som imidlertid er nytt nå, er at Stortinget også tar ansvar for de skapende *kunstnerne* og deres arbeidskår og levestandard, eller som Kjell Magne Fredheim sier, ”for alvor erkjenner sitt ansvar for å gi skapende kunstnere rimelige arbeidsvilkår” (:1028).

Men gjør den nye kunstnerpolitikken kunstnerne til ”en gruppe yrkesutøvere på linje med andre”? Der har representantene ulike oppfatninger, fra en oppfatning av kunstnere som vanlige yrkesutøvere, til de mest eksalterte oppfatninger av kunstnere som besittere av ekstraordinære egenskaper, eller fra håndverker til sjaman som Arne Martin Klausen har benevnt det (1977). Berit Ås sier f.eks. at ”Kunst og kulturprodukter er arbeid, det er en innsats i samfunnets tjeneste for å skape verdier som mennesker kan bruke” (:1044). Kunstnere er i samfunnets tjeneste, mener hun. Trygve Bratteli mener at ”kunstnerne som gruppe har et arbeid å gjøre (...) nemlig å skape (...) et kvalitativt bedre samfunn”. Asbjørn Ringen mener at ”kunstnarane er eit hjul i samfunnsmaskineriet på line med alle oss andre” (:1031).

Mot slike mer nyttepregede synspunkter står de som vektlegger den rent kunstneriske oppgaven: ”Kunstneren påvirker det innerste og de dypeste verdier i mennesket – ja, det som egentlig gjør mennesket til menneske. Samtidig er det dette som gjør kunstneren til kunstner”, mener Kåre Kristiansen (:1035). Statsråden, Kjølv Egeland, taler om ”den særlige, stundom sære og ofte større forståelse som kunst kan gi, nemlig forståelse av den ytre og indre verden, forståelse av det egne sinn og forståelse av og for andre. Kunsten tolker og virker på sin egen måte” (:1037). Men han vektlegger samtidig samfunnets og nasjonens ansvar: ”Kunst er noe så mektig som nasjonalt felleseie”, og understreker at kunstens ”vesen, veier og ytringsformer er mangfoldige. Derfor er også kunstnerne det. Deres mangfold er vår, men ofte forstørret. Deres konflikter er våre, men ofte krassere. Deres fornemmelser er våre, men ofte dypere” (:1039). Det som skjer nå, mener han, er at ”Stortinget tar kunstnerne inn i allmenvellet og gjør dem til sine fullverdige barn og borgere, også i helt timelig forstand”.

Lars Roar Langslet unngår formuleringer som peker i retning av at kunstnerne har krav på samfunnet for ytelser de gir. Han bruker konsekvent betegnelsen ”støtte” på statlige overføringer til kunstnere, også når han uttaler at ”den viktigste måten å støtte kunstnerne på er at det offentlig gjør langt større bruk av deres arbeider gjennom oppdrag, innkjøp og tilfredsstillende vederlagsordninger” (:1022). Han, og flere andre, synes at økt vederlag og økt bruk har for liten plass i meldingen, og direkte støtte for stor.

Kunstens samfunnsmessige verdi og dens belønning

Når Stortinget, så å si på samfunnets vegne, skal finne måter å belønne kunstnerne på, får det problemer. Når det hersker ulike oppfatninger om hva som skal belønnes, blir det også uenighet om belønningssystemet.

”Det er kunstnernes produkter – eller skal vi si samfunnsmessige ytelser – som skal betales på skikkelig vis”, mener Tor Oftedal. Han spør også hvordan man skal avgjøre ”hvilken kunst som er så verdifull at den kan betraktes som en samfunnsmessig ytelse og dermed ha krav på rimelige motytelser fra samfunnets side” (:1047), men uten å gi noe svar. Bergfrid Fjose betegner kunstnernes produkter som ”en nasjons visittkort” (:1047) – og det er vel også en samfunnsmessig ytelse.

Langslet ønsker at det statlige belønningssystem skal utformes slik at det ”bygger opp kunstens eneste ubøyelige krav: kravet om kvalitet” (:1021). Han mener at ”ordningen med garantiinntekter er et mønster for sosial forsikring og for inntektsutjevning mellom kunstnere”, fordi jo mer en kunstner lyktes med sitt arbeid og fikk solgt det, jo mindre ville kunstneren få av garantiinntekten. ”Unektelig en eiendommelig form for ’vederlag’, som synker jo mer vellykket den arbeidsinnsats blir som ’vederlaget’ skulle gjelde” (:1022). De fleste av de beste kunstnerne får

ingenting, påpeker Langslet. Han mener at det å se garantiinntektene som vederlag eller motytelse er misvisende, fordi det som utbetales ikke står i noe forhold til "arten eller omfanget av kunstnerens arbeid". Langslets konklusjon er at fra nå vil "kunstnerstøtten i virkeligheten bli et ledd i sosialpolitikken".

Det fremmes også helt motsatte synspunkter. Margrethe Stub mener at norske kunstnere ikke er fri, fordi de lever i et kapitalistisk samfunn. Der må de "skjele til hva det er som betaler seg, og hva det er som regnes for fint hos de gruppene som rår over pengemidlene eller representerer de borgerlige, etablerte kunstinteressene" (:1023). Dermed blir det økonomisk vanskelig å lage kunst som kan føre til "bevisstgjøring av undertryktes situasjon og gi dem mot og fellesskap til å gjøre noe med denne situasjonen", som får "lokalsamfunn eller yrkesgrupper (...) til å reise nakken og se sin egen verdi", som kan "fremme rettferdighet og solidaritet". Det store flertall av kunstnere "holdes i fattigdom", mener Stub, og dette tjener "som et middel til å holde denne form for kunstnerisk aktivitet nede" (:1024).

Torbjørn Kultorp mener at spørsmålet om kvalitet ikke "vil oppstå som et problem i forholdet mellom kunstneren og det offentlige, men mellom kunstneren og det publikum han vender seg til" (:1042). Han mener at de fleste mennesker nok ville være i stand til å lage kunst som de fleste mennesker uten videre ville like, og derved sikre seg et levebrød. Men det er ikke kunstens oppgave. Den er å "gå foran den vanlige menneskelige smak, ja, kanskje å stille spørsmål ved det alminnelig aksepterte". Garantert minstelønn bør også ses i denne sammenheng, mener Kultorp. Slik sett blir garantinntekten et tilskudd samfunnet gir noen kunstnere for at de skal ha økonomi til å ta en høyere kunstnerisk risiko – og tåle en større fallhøyde dersom de mislykkes.

De som betonet kunstnerne som vanlige samfunnsarbeidere ønsket et belønningssystem som utjevnet inntektsforskjeller mellom kunstnere, slik at kunstnere som hadde større inntekter fra salg, fikk lavere belønning fra samfunnet. Dette kan ha som konsekvens bl.a. at politikere mener at kunstnere som får denne type belønninger plikter å gi samfunnet noe tilbake, noe som er kulturpolitisk bestemt. De som betonet det rent kunstneriske, ønsker et system som i større grad belønnet kunstnerisk kvalitet med offentlig støtte, uavhengig av inntekter på (det underforstått private) kunstmarkedet. Politikere med denne begrunnelse kan ikke med samme rett vente at kunstnere yter tilbake noe som ligger utenfor kunstens egne interesser.

Forhandlingsrett

Langslet støtter "med glede" forslaget om at kunstnerorganisasjonene skal få forhandlingsrett "når mønsteret for støtte til kunstlivet skal utformes og justeres" (:1021). Men han sier at staten derved ikke påtar seg et arbeidsgiveransvar, at

kunstnernes organisasjoner ikke er vanlige arbeidstakerorganisasjoner, og at Stortinget må ha det siste ord når det gjelder budsjettmessige konsekvenser.

Dette er Margrethe Stub mot. Hun viser til at hele statsbudsjettet hviler på forhandlinger med arbeidstakernes organisasjoner, og "det finnes ingen logisk grunn til at det skal være annerledes med kunstnere". Å la Stortinget bevilge er å la dets representanter få lov til å være "mesener", mener Stub (:1024). Hun mener forhandlingene bør skje forbundsvis.

Fossland viser til at det bare er noen utvalgte, noen "elitekunstnere" som er medlemmer av kunstnerorganisasjonene. "Alle de øvrige skapende kunstnere i vårt land – og jeg er overbevist om at det ikke er få, konferer bare alle de som hvert år blir refusert på Høstutstillingen – (...) er ikke organisert i det hele tatt" (:1034). Hun gjør seg til talsperson for de mange, de refuserte, "denne gruppen kunstnere som både hittil har preget og heretter kommer til å prege kulturlivet i distriktene". Hun kan ikke forstå annet enn at "hvis de skapende kunstnerne skal oppnå forhandlingsrett med staten, må de bygge opp sin organisasjon på en mer demokratisk måte". Med henvisning til dagens system for hvordan kunstnere blir innstilt til stipend av kunstnerorganisasjonene, kan vi ikke, sier hun, "ha en liten gruppe som opphever seg til dommere over alle andre, og forteller at deres kunstsyn er det eneste riktige". Tross "trakasseringen" av de som ikke er "godtatt" på Høstutstillingen, "fortsetter disse ufortrødent å skape sin ikke godtatte kunst og gi impulser til nærmiljøet". Hun synes ikke at "den norske stat skal være med og holde dette systemet ved like".

Fossland viser til at departementet "ganske inntrengende" har oppfordret kunstnerne i distriktene til å danne regionale organisasjoner. Dette arbeidet vil hun støtte, for det er ikke bare "elitekunstnerne" som skal organiseres, men også "toerne og treerne skal regnes med, i hvert fall på det regionale plan". Hun fremsatte derfor følgende forslag:

> Regjeringen anmodes om å vurdere å ansette korttidssekretærer som får i oppdrag å hjelpe kunstnerne i distriktene til å bygge opp regionale kunstner-organisasjoner, eller finne fram til andre løsninger hvis dette ikke er mulig.

På den ene side kan Fosslands innlegg virke nokså naivt. På den annen side beskrev hun ikke bare forholdene slik de faktisk ble oppfattet også av mange innenfor kunstnernes rekker, men det var også i stor grad en slik forståelse som lå til grunn for den reorganiseringen som, da debatten foregikk, allerede hadde fått gjennomslag i og med organiseringen av det demokratiske Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon som kunstnernes fagforening ved siden av den elitære Bildende Kunstneres Styre. Det var allerede etablert en del fylkes- eller landsdels-organisasjoner for kunstnere, og flere ble etablert i løpet av få år. De fikk også sine distriktssekretariater finansiert overveiende med statsmidler, i form av kunstnersentra

i første omgang finansiert av Norsk kulturråd, og deres ressurser ble i noen grad også brukt til organisasjonsbygging. Sett i ettertid var Fosslands analyse faktisk ganske presis, og det var hennes syn som fikk kunstpolitisk gjennomslag.

Statsråd Kjølv Egeland uttalte at "selve forhandlingsinstituttet er det sentrale og det egentlig nye. Det er i seg selv grenseflyttende at skapende kunstnere blir forhandlingspartnere overfor staten" (:1038). Det er nytt og grenseflyttende også i en forstand som Egeland ikke omtaler. Staten setter jo organisasjonspolitiske vilkår for å få forhandlingsrett, og krever at kunstnerne omdanner sine organisasjoner for å oppfylle dem. Det grenseflyttende er at det i stedet for kunstnerisk kvalitet, formalisert som stemmerett, blir demokratisk representasjon formalisert ved medlemsrett og flertallsavgjørelser, som skal legitimere hvem som skal representere kunstnerne i kontaktflaten med staten. Forhandlingsretten blir en politisk belønning for demokratisering av kunstnerorganisasjonen.

Siden BKS i stor grad også representerte andre deler av kunstlivet overfor staten, ville forhandlingsretten og statens nye legitimeringskrav også endre det øvrige kunstlivets forhold til staten. Hele det gamle kunstpolitiske akademiregime, med BKS som ledende institusjon, ville nå komme i spill. Den historien sluttføres ikke før midt på 1980-tallet..

Belønninger

"Den viktigste måten å støtte kunstnerne på er at det offentlige gjør langt større bruk av deres arbeider gjennom oppdrag, innkjøp og tilfredsstillende vederlagsordninger", uttalte Langslet (:1021). Her er det lettere å se at kunstnere yter noe som de gis tilsvarende vederlag for. I denne prioriteringen hadde han både kunstner-organisasjonene og Stortinget med seg. Allikevel hadde meldingen få forslag til slike oppgaver for kunstnerne, noe både Langslet, Stortinget forøvrig og kunstner-organisasjonene er sammen om å beklage.

Et flertall i kirke- og undervisningskomitéen har i innstillingen påpekt at de nye støtteformene gjør det lettere for kunstnere å bo på sine hjemsteder og i distriktene. Langslet advarer mot å ta distriktshensyn når det skal tildeles stipendier, bare kunstnerisk kvalitet skal telle. Vi må ikke, sier han, "risikere den fornærmelse det ville være mot distriktene å sette kvalitetskravene lavere til kunst eller kunstnere der" (:1023), slik Fossland ganske direkte hadde forutsatt. Her hadde han billedkunstner-organisasjonenes støtte.

SV står også her for et helt annet syn. Det vil, ifølge Margrethe Stub, ha en fondsavsetningsordning for finansiering av utsmykninger, med den forutsetning a man "i størst mulig ustrekning nytter kunstnere fra den region der bygget skal være" (:1025).

Det er liten tvil om at Langslet støtter opp under en kunstnerpolitikk som premierer de beste, en elite, mer enn en bredde. Slik har hele BKS-systemet også virket. Stub kommenterer det slik: "Tradisjonelt har kunstnerorganisasjonene vært preget av atskillig elitetenkning" (:1024). Nå ser hun det gledelige i at solidaritet "med de som ikke har den store, etablerte suksess, ser ut til å vinne fram", og at det stiger frem en "fagforeningsbevissthet som lover godt for en videre bedring av kunstnernes situasjon". Stub ønsker flere garantiinntekter, fordi ellers lager man "kunstige skillelinjer mellom likeverdige yrkesutøvere, og at det vil bli oppfattet slik at de som får denne inntekten, dermed har fått et garantistempel til fortrengsel for andre" (:1025).

Det synes å ligge flere ulike typer argumentasjon for økt statlig støtte og bedre vederlag for skapende kunstnere

- kunstnerne er en underprivilegert sosialgruppe som ennå ikke er innlemmet i samfunnets velferdsordninger, og det bør skje nå
- kunstnerne yter samfunnet verdier som nå er underbetalt, og derfor må deres vederlag for denne bruken økes
- kunsten har fått en samfunnsmessige større betydning, særlig når det gjelder å bidra til å skape et bedre samfunn og å kompensere for det moderne samfunnets dårlige sider
- kunstnerne må skaffes økonomisk frihet, slik at de kan arbeide med sin kunst uavhengig av bindinger til det kapitalistiske samfunnet, og uten å kommersialisere seg
- den kunstneriske kvaliteten vil øke med økt støtte og bedre vederlag
- vi trenger mer kunst for at den skal være tilgjengelig for alle

En kunstpolitisk opposisjon

Anders Langes Parti representerer den eneste kunstpolitiske opposisjon. Dets politikk målbæres i Stortinget av Harald Slettebø. Vi trenger kunst og kunstnere i samfunnet, mener han, og de har vært på "jorda så lenge mennesket har eksistert". "Garantiinntektsordninga er ei trygd, ein sosialstønad til friske, arbeidsføre menneske som eg ikkje vil vera med på" (:1046). Kunstnere som ikke klarer seg selv økonomisk, bør gå til trygdekontoret som andre mennesker, mener Slettebø. Det eneste "kriterium som duger når det gjeld å avgjera om kunst er verdfull eller ikkje: Kva pris er kjøparen viljug til å betala?". Slettebø hudfletter støtteordninger som ikke går etter kvalitet, dvs. salgsvennlighet. "Det verkar som staten har mest omsut for den boka ingen vil kjøpa og ingen vil lesa". Kunstneren skal være fri, men det skal også folket. "Folk skal ikkje tvingast til – gjennom skattane dei betalar – å vera med og stø opp under ytringsformer i kunsten dei står likegyldige overfor, eller som dei kanskje har direkte uvilje mot" (:1046). Han vil ikke subsidiere en operabillett med 300 kroner, samtidig som en som tar seg en røyk og en øl foran TV-apparatet blir grovt skattlagt.

Kunstpolitikk etter meldingene

Når regjeringen har lagt frem en Stortingsmelding om kulturområdet, og Stortinget har behandlet den, inntrer det en ny relasjon mellom Stortinget og regjeringen. Regjeringen skal ikke lenger bare svare for sin forvaltning av konkrete institusjoner, men også for det kulturområdet de fungerer innenfor – et politikkområde. Stortinget har, med behandlingen av kulturmeldingen og kunstnermeldingen, pålagt regjeringen å følge opp en bestemt politikk for dette kulturområde, og den må regelmessig melde tilbake om hvordan dette skjer. Den tilbakemeldende funksjonen ivaretas nå av lange innledninger til kulturkapitlene på statsbudsjettet. De senere kulturmeldingene får også denne rapporterende oppgaven, i tillegg til at de også skal se fremover. Den ene kultur- eller kunstnermeldingen leder til den neste.

Derfor innledes budsjettkommentaren for kap. 350-379, som nå bærer fellesbetegnelsen "Kulturformål", med en henvisning til Stortingets behandling av de tre stortingsmeldingene – de to kulturmeldingene og kunstnermeldingene, og deres felles synspunkter (St.prp. nr. 1, 1977-78:165, og 1978-79:177)

- det må legges større vekt på kulturpolitiske tiltak for å nå det som er det politiske hovedmålet, nemlig "å byggje eit kvalitativt betre samfunn"
- det må kanaliseres større statlige midler til kulturarbeid i distriktene, men uten at det går ut over "dei nasjonale kulturoppgåvene"
- større vekt på kulturtilbud til svake grupper, og på stimulans til kulturell egenaktivitet
- yrkesaktive kunstnere må likestilles økonomisk og sosialt med andre yrkesgrupper så langt det er mulig, og det de skaper, må formidles til alle grupper i samfunnet

Dette er en kulturpolitikk alle partier på Stortinget (unntatt ALP) har gitt sin tilslutning til. Det som ikke presiseres, fordi de kapitlene dette politikkområde omfatter, selv forteller det, er at dette primært er en kulturpolitikk innenfor området for nasjonal-kulturen, der de tradisjonelle kunstarter, kulturvern og bibliotek er dominerende. Formål ut over dette området er det overlatt til fylker og kommuner å fordele midler til, gjennom overføringsordningen. Hovedmønstret er at staten har ansvaret for kulturlivets høyere nivåer, fylkene og kommunene for de lavere. De regionale kulturinstitusjoner blir et felles ansvar for stat, fylke og kommune, unntatt de regionale kunstsamlinger – de forblir et kommunalt ansvar.

Denne politikken ga rom både for sentrum og periferi, både for de profesjonelle og amatørene, både for de med høy og lav kulturell kapital, både for den ressurssterke og den ressurssvake. Det er en harmoniserende kulturpolitikk, en slags forsinket "by og land – hand i hand" på kulturområdet. Det er sosialdemokratisk kulturpolitikk bejaet av alle partier på Stortinget utenom ALP.

Økte bevilgninger

Fra 1970 til 1980 økte bevilgningene over statsbudsjettet til kunstnerstipend fra 3 til 29 millioner kroner, eller omregnet i faste priser, med 326 % - altså over en firedobling. Bevilgningene til billedkunst og kunsthåndverk økte fra 3 til 24 millioner kroner, eller omregnet i faste priser, med 295 % - altså nesten en firedobling.[143]

Et utvidet kunstfelt

Et kunstfelt utvider seg gjennom differensiering. Forholdet mellom kunstfeltet og det politiske feltet blir stadig mer komplekst. Kunstpolitikken gir grunnlag for en differensiering og en høyere grad av formell organisering innenfor kunstfeltet. Men det utvidete kunstfeltet påvirker også kunstpolitikken – så sant det har en kontaktflate med staten som det kan utøves påvirkning gjennom.

Et initiativ fra International Association of Art førte i 1976 til etablering av Internasjonal Kunstuke i Norge. Nesten 25 institusjoner og organisasjoner på kunstfelt ble medlemmer av en fast hovedkomité.[144] Med ett unntak var alle basert i Oslo. Dessuten var også en rekke andre medie-, opplysnings- og yrkesorganisasjoner medlemmer, alle basert i Oslo. Internasjonal Kunstuke publiserte en årlig katalog med oversikt over alle norske utstillingsarrangører – det var faktisk første gang dette ble gjort. Den første oversikten for 1976 omfattet omlag 160 utstillingsarrangører (gallerier) og kunstnerorganisasjoner. Sammen med medlemslisten demonstrerer den hvor differensiert det norske kunstfeltet da var blitt.

- 10 regionale kunstnerorganisasjoner for billedkunstnere (som alle drev eller snart kom til å drive hvert sitt kunstnersenter)
- 5 landsomfattende fagtekniske kunstnerorganisasjoner, som også fikk sine gallerier
- 2 statlige kunstinstitusjoner (Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet)
- 85 kunstforeninger, derav 10 med egne samlinger og/eller ansatt daglig leder og kontinuerlig utstillingsvirksomhet, og kommunal støtte
- 3 kommunale kunstmuseer (Oslo, Bergen, Lillehammer)
- 51 private gallerier (derav 22 i Oslo og 18 på Østlandet for øvrig)
- 1 privat museum/kunstsenter (Henie-Onstad)
- 2 utstillings- og opplysningsorganisasjoner (Kunst på Arbeidsplassen, Kunst i Skolen)

---

[143] Kilde: St.meld. Nr. 23 (1981-82:Tabell 3.5 og 3.6)

[144] Den norske komitéen for International Association of art, Bildende Kunstneres Styre, Landsforeningen Norske Malere, Norsk Billedhoggerforening, Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon, Norske Grafikere, Tegnerforbundet, Unge Kunstneres Samfund, UKS' utstillingsstyre, Kunstnernes Hus, Oslo Kunstforening, Kunstnerforbundet, Landslaget for norsk brukskunst, Riksgalleriet, Nasjonalgalleriet, Kunsthistorisk Forening, Norsk Kunstkritikerlag, Selskapet Kunst på Arbeidsplassen, Landslaget Kunst i Skolen, Landslaget for forming i skolen, Statens Kunstakademi, Kunsthåndverksskolene.

Antallet billedkunstnere med organisasjonspolitiske rettigheter var på dette tidspunktet økt til nærmere 1500, og i tillegg kom de "nye" kunsthåndverkerne, med om lag 300 medlemmer. Midt på 1970-tallet var antallet institusjonelt organiserte aktører på kunstfeltet omtrent firedoblet i forhold til situasjonen omkring 1950. En stor andel av dem hadde fått støtte, direkte eller indirekte, fra Norsk kulturråd. Deres antall var i rask vekst, med økende grad av differensiering. Med unntak av de private galleriene gjorde alle krav på offentlig støtte, fra stat, fylkeskommune eller kommune.

Den årlige katalogen, det årlige møte i hovedkomiteen og den årlige markering av den internasjonale kunstuken var det første felles tiltak som nesten hele det utvidede norske kunstfeltet igangsatte. Det ble faktisk også det eneste. Bare billedkunstnernes og kunsthåndverkerne var organisert slik at de kunne føre frem kunstpolitiske krav med overbevisende kraft, og de eneste som hadde rett til å forhandle med staten om støttens former og anvendelse – en rett som var vunnet gjennom ny organisatorisk styrke, tilpasset de nye kunstpolitiske vilkår.

Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet

Først i 1978 fikk Nasjonalgalleriet nye vedtekter, etter at det gamle rådets mandat var forlenget fra tre til åtte år.[145] Nasjonalgalleriet fikk for første gang et styre, med 7 medlemmer, som er helt skilt fra innkjøpskomitéene. To medlemmer innstilles av BKS, et av de ansatte og fire oppnevnes direkte av departementet. Av de fire siste er gjerne to ledende kunsthistorikere. Mens rådet selv valgte selv sin leder og nestleder, er det nå departementet som gjør det. Mens BKS tidligere oppnevnte et flertall i rådet, er kunstnerne nå i klart mindretall i styret. I innkjøpskomitéene er de kunstneroppnevnte representantene ennå i flertall.

Muséet ble bedt om å prioritere deponering av kunstverk til andre norske kunstsamlinger, og Stortingskomitéen har – i motsetning til departementet – ønsket at det også skal fortsette med å deponere kunstverk i offentlige bygninger.

Nasjonalgalleriet hadde midt på 1970-tallet en fast stab på 20 ansatte, derav en direktør, fire konservatorer for maleri, skulptur og i kobberstikkavdelingen, og en museumslektor. Kobberstikkavdelingen har to assisterende stillinger, avdelingen for teknisk konservering har tre, og biblioteket to. De øvrige stillingene er på teknisk og administrativ side. Det låner hvert år ut flere hundre kunstverk til ustillinger over hele verden, biblioteket tar årlig i mot bl. a. rundt 500 bøker og 1000 utstilingskataloger, og museumslektoren holder rundt 300 omvisninger i året for 12-15 000 mennesker.

Riksgalleriet driver på som før.

[145] Kilde: Nasjonalgalleriets årsberetninger.

De regionale kunstsamlingene

Fra 1978 er alle fylkene med i den nye ordningen for tilskudd til halvoffentlige museer og samlinger. I 1976 var i alt 218 museer med på ordningen. Den innebærer at staten har overlatt all vurdering og prioritering til fylkeskommunene, med automatisk statstilskudd basert på et regelverk (St.prp. nr. 1 1978-79:179). Kunstsamlingene står fortsatt utenfor. Det kan skyldes at staten ville avvente utredningen fra det statlige utvalg som er nedsatt for å utrede den statlige politikken når det gjelder formidling av billedkunst og kunsthåndverk.

En annen grunn kan være at det siden begynnelsen på 1970-tallet er en sterkt økende virksomhet når det gjelder etablering av kunstnerstyrte gallerier og utstillinger i alle landsdeler. Disse er dels allerede kommet på statsbudsjettet, dels står de på "vent" som forsøksordninger i Norsk kulturråd. Det er trolig oppfatningen på statlig hold at disse bør prioriteres foran eventuelle regionale kunstsamlinger.

På denne tiden er det en museumsskeptisk holdning til stede i den yngre og toneangivende del av kunstnermiljøet, som har betydelig innflytelse på den statlige kunstpolitikken. I 1969 kom det ut en liten debattbok med tittelen "Kunst – for mennesket eller muséet?" (Gyldendal Norsk Forlag). De fleste av bidragene var fra unge kunstnere, og svarene deres favoriserte ikke kunstmuseene. Flere av forfatterne fikk senere stor innflytelse på utformingen av norsk kunstpolitikk.

I denne perioden er det de behov som kunstproduksjonen har, som får kunstpolitisk oppmerksomhet, og ikke formidlingen av kunstverkene. De kunstner-styrte gallerier og utstillinger vektlegger produksjon av vandreutstillinger, og dermed anses kanskje distriktenes behov for å være godt dekket.

Stipendier

Behandlingen av kunstnermeldingen førte til en sterk økning i stipendieutbetalinger til kunstnere, som tabell 6 viser. I 1970 utgjorde statens kunstnerstipend om lag 2,8 millioner kroner, som ble fordelt mellom 255 kunstnere, eller om lag 11 000 kroner hver. I 1980 ble 28,3 millioner kroner fordelt blant 1050 kunstnere. Regnet i 1970-priser fikk de da litt over 11 000 kroner hver.[146] De økte bevilgninger til stipendier førte altså ikke til noen reell økning i stipendienes gjennomsnittlige verdi, bare til at mange flere fikk stipendier.

Det innføres en ny stipendietype i 1976: etablerings- og materialstipend, som ikke betyr så mye totalt. Men den forsterker en tendens i de statlige stipendiene, i retning av øremerking for bestemte bruksmåter. Denne tendensen hadde startet med Norsk kulturråds støtteordninger for billedkunstnere og kunsthåndverkere allerede i 1965.

[146] Kilde: St.meld. nr. 23 (1981-82:29)

Formål	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Kunstnerstipend totalt (i millioner)	3,5	4,4	5,5	7,1	15,9	21,9	28,3	28,4
Kunstnerlønner	365	364	375	375	414	410	399	357
Æreslønn	40	40	40	40	50	53	56	56
Stipend – totalt, i millioner	2, 9	3,7	4,6	5,9	8,0	9,3	10,3	10,6
Treårige arbeidsstipend[147]	1 772	2 150	2 400	3 080	5 085	5 346	5 831	5 831
- beløp pr. stipend (kroner)	17500	21500	24000	28000	38 500	41500	45500	45500
Treårige arbeidsstipend[148]	105 a 5000	105 a 5000	147 a7000	234 a 9000	100 a 10000	100		
Reise- eller studiestipend á 20 000	100	200	200	200	1 200	1 800	2 125	2 400
Reise- eller studiestipend á 10 000	250	350	350	500[149]				
Etablerings- og materialstipend	-	-	-	140	250	350	450	400
To sceneinstruktørstipend.[150]	25	25	25	25				
Syv stip. til billedkunstnere.[151]	14	14	14	14				
Eldre, fortjente kunstnere	591	867	1 000	1 200	1 500	1 700	1 900	2 000
16,7% arbeidsgiveravgift.[152]			425	550				
Garantiinntekter (i millioner)					6,6	11,2	16,7	17,3
Til rådvelde for dept.	202	263	382	700	800	900	789[153]	

Tabell 7. Bevilgninger til kunstnerstipend og garantinntekter 1973-1980. I 1000 kroner. Kilde: De respektive års budsjettproposisjoner. Alle kunstnegrupper.

Den største endringen skjedde med innføringen av garantiinntekter fra 1977. Sammen med økningen i arbeidsstipendiene, førte den mange kunstnere inn i en så relativt trygg økonomisk situasjon at de kunne øke sin kunstneriske virksomhet betydelig. Det viste seg imidlertid at kunstnernes nettoinntekter ble lavere enn antatt. Derfor rakk ikke de bevilgede garantinntekter til så mange kunstnere som antatt. 285 maksimale garantiinntekter var beregnet å nå 550-600 kunstnere. For 1980 foreslås tallet på maksimale garantiinntekter økt til 310, fordi 300 maksimale garantiinntekter bare har rukket til 438 kunstnere. Garantiinntekter svarer til lønnstrinn 5 i statens lønnsregulativ avkortet med 65% av egen nettoinntekt to år før. Maksimal garanti-

[147] Til 1975 100, fra 1976 110
[148] Fra 1979 ingen
[149] Fra 1977 20 000 kroner
[150] Inngår i reise- og studiestipendier fra 1977
[151] Inngår i reise- og studiestipendier fra 1977
[152] Inngår i garantinntektene fra 1977
[153] Fra 1980 til kapittel 360.

inntekt svarer da til 48 930 kroner, slik at den bortfaller helt dersom egen nettoinntekt var 75 277 eller mer i 1978 (St.prp. nr. 1 for budsjettårene 1978, 1979 og 1980). I tillegg kommer 16,5 % avgift.

Det har vært stor uenighet mellom kunstnerorganisasjonene om ordningen med garantiinntekter. Noen av dem har avvist ordningen med krav om at den må gjelde alle yrkesaktive kunstnere (Budsjett-innst. S. nr. 12 – 1977-78:30). Stortinget har imidlertid vedtatt at ordningen må begrenses til et fast antall garantiinntekter. Dermed er det en del kunstnere som ikke har fått sin søknad om garantiinntekt behandlet, fordi deres organisasjon ikke har akseptert ordningen. Det vekker ulike reaksjoner i kirke- og undervisningskomitéen, og man får en reprise på debatten den gang ordningen mot et stort mindretall på Stortinget ble vedtatt. Motstanderne ser ikke-behandlingene som en bekreftelse på at ordningen var mislykket (:31), og foreslår den stoppet og erstattet med flere stipendier og kunstnerlønner. Det samme skjer også i forbindelse med behandlingen av statsbudsjettet for 1980, men regjeringen har flertallet i Stortinget bak seg.

Stipendiesituasjonen for billedkunstnere og kunsthåndverkere

Tabell 7 gir en oversikt for 1979 over de som mottok stipend, støtte eller garanti-inntekt (eller hadde stipend på forhånd) det året. Den viser at garantiinntekts-ordningen har radikalt forbedret de økonomiske vilkårene for billedkunstnere, og økt antallet mottakere av statlige midler. Billedkunstnerne tilla ansiennitet stor vekt ved tildelingen, slik at det var kunstnere over 50 år som stort sett fikk garantiinntekt. Den nest største ordningen er den faste årlige støtten fra Bildende Kunstneres Hjelpefond, som stort sett går til eldre kunstnere og deres etterlatte. Hvor mange etterlatte det var blant de 125 som fikk støtte fra BKH er ikke klart. Den tredje største ordningen er stipend for eldre, fortjente kunstnere. Dette betyr av nærmere 450 av de 626 kunstnerne som mottok en eller annen form for statlig støtte eller støtte med bakgrunn i lov, var minst 50 år, og henimot 200 av dem var eldre.

Dette ga begrenset stimulans til yngre kunstnere. Det er vanskelig å forstå hvordan denne aldersmessig sterke skjevheten kom i stand. Det kan være at billedkunstnernes organisasjon hadde håpet at det ville bli gitt flere garantiinntekter, slik at flere yngre ville kommet inn under den ordningen.

Stipendier til kunstkritikere

Det første stipend til kunstkritikere ble gitt i 1949. Det var på 2000 kroner. Frem til 1959 fikk kunstkritikerne stipend ett stipendium hvert annet år. Fra 1953 var det på 4000 kroner. De første fire som fikk stipend var billedkunstnere. Siden var det stort sett kunsthistorikere og journalister, men også en kunstner av og til. Etter 1959 ble

det tildelt kunstkritikerstipendier i 1962, 1965, 1973 og 1974. I 1965 var stipendiet steget til 10 000 kroner, og fra 1977 ble det gitt årlig.

	Billedkunstnere		**Kunsthåndverkere**	
	Antall kunstnere	Sum	Antall kunstnere	Sum
Norsk kulturråd				
Debutantstipend	58	272	6 (1980)	29?
Utstyrsstøtte (1980)	30	332	19	199
Sum	88	604	25	
Statlige stipend				
3-årige arbeidsstipend a 41 500 kroner pr. år	30	1 245	11	456
Reise- og studiestipend	27	360	12	235
Vikarstipend	1	15	1	15
Etableringsstipend	13	130	8	80
Garantiinntekt (forutsatt utbetalt 30 000 pr. mottaker)	250	7 500 (ca)	79	2 400
Kunstnerlønn	6	117		
Stipend for eldre, fortjente	74	668	13	117
Sum	401	10 035	124	3 303
Bildende Kunstneres Hjelpefond				
Fast årlig støtte	125	1 024		
Stipend	12	80		
Sum	137	1104		
Sum alle tre kilder	626	11 743	149	3 500

Tabell 8 Statlige stipendier til billedkunstnere og kunsthåndverkere i 1979.[154] I 1000 kroner.

Et beskrivende oversyn

I rapporten "Norsk kunstnerpolitikk – organisasjonsmakt og statlig styring. Et beskrivende oversyn" har Per Mangset bl.a. laget en oversikt over offentlig støtte til kunst og kunstnere i Norge, og da særlig stipend- og garantiordninger, og vederlag og avgifter (Mangset 1995). De fleste av de mest anvendte støttetypene hadde to trekk felles: Det ene var at de hadde et sterkt *kollektivt* (eller objekt) preg, i

[154] Kilder: Årsberetning Norsk kulturråd 1979, Årsberetning Statens stipendieutvalg 1979, opplysninger fra BKH-sekretariatet.

motsetning til *individuelle* (eller subjektive) ordninger der hver kunstner får direkte belønning for hva hver enkelt av dem yter. Det andre var at fordelingen blant kunstnerne av de kollektive stipend- og støtteordningene ble gjort av kunstnere, eller fordelingen ble innstilt på av kunstnere, gjennom stipendkomitéer.

Det er også verdt å merke seg at nesten alle disse støttetypene ble finansiert av staten. Fylker og kommuner har med få unntak ingen tradisjoner for å støtte kunstnere. Antallet fylkeskommunale eller kommunale støtteordninger var meget begrenset. Denne støtten kunne imidlertid også være av indirekte karakter, som rimelig husleie i kommunale hus eller lignende. I forhold til situasjonen i 1940 (Solhjell 2005a), har private legater mistet nesten all betydning som finansieringskilde for stipendier.

Mangset skiller mellom fem typer offentlig støtte til kunst og kunstnere:

1) *Stipend- og garantiordninger*, herunder også kunstnerlønn og æreslønn. Her finner vi garantiinntekter og ett- og flerårige arbeidsstipendier.

2) Vederlags- og avgiftsordninger, som 3 %-avgift, kasettavgift, bibliotekvederlag, utstillingsvederlag, visningsvederlag og kopieringsvederlag. Vederlagsordninger bygger på ideen om at kunstnerne har rett til kompensasjon for den reelle samfunnsmessige bruken av deres arbeider (Mangset:42). Opphavsrettslige ordninger er slike som har opphav i en lovbeskyttet rettighet, som Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. fra 1961, som ga enerett til kunstnerne til å råde over den økonomiske utnyttelse av kunstverket. Kulturpolitiske vederlagsordninger er ikke nødvendige av hensyn til lovbeskyttelse, men vedtas allikevel på kulturpolitisk grunnlag. Norge har tradisjonelt vektlagt kollektive og kulturpolitiske vederlagsordninger.

Mangset stiller spørsmål om vederlag kan kalles støtte – det er jo betaling for en konkret bruk. Han peker også på at de prinsipielle grenser mellom ulike vederlagsordninger kan være flytende. 3 %-avgiften, som siden 1948 er betalt inn på all offentlig omsetning av billedkunst, er det eneste eksempel på en lovbestemt rettighetsordning på billedkunstfeltet.

3) *Drift av eller tilskudd til kunstinstitusjoner*, som bl.a. gjør innkjøp av kunst og betaler utstillings- og visningsvederlag. Mangset skiller dem fra *4) Faste årlige tilskudd til driften av formidlingsinstitusjoner,* som kunstnersentra, landsdelsutstillinger etc., som bl.a. betaler utstillingsvederlag.

5) *Andre former for offentlig kunststøtte* – som utstillingsstøtte, debutantstøtte, materialstøtte, momsfritak, innkjøpsordning og utsmykkingsordning, som altså er øremerkede og binder mottakerne opp til bestemte anvendelser, i motsetning til for eksempel arbeidsstipendier.

Vi kanskje også legge til en sjette type, nemlig

6) *Legater* kan ha en privat opprinnelse, men fordeles ofte i et samarbeid mellom det offentlige og kunstnerorganisasjonene. Deres rolle var betydelig tidligere.

Favoriseringen av kollektive ordninger fremfor individuelle kan sees i sammenheng tradisjonene for en sterk, sentral kunstnerorganisasjon. Jo flere kollektive ordninger, jo større innflytelse fikk den organisasjonen som hadde forhandlingsrett og sto for fordelingen.

Utstillinger

Ved siden av innføring av garantinntekter er det bevilgningene til kunstutstillinger som viser hvordan den nye kunstnerpolitikken kommer til uttrykk (se Tabell 5). I St.prp. nr. 1 Kap. 352 1977-78 legitimeres den sterke økningen i bevilgninger på denne posten, som særlig kommer økte utstillinger til gode, i at den "er i samsvar med målsetjinga i kunstnarmeldinga om auka bruk av verka til dei skapande kunstnarane" (:172), og det samme gjentas året etter.

Et stigende antall kunstnerstyrte institusjoner kommer i løpet av 1970-tallet inn som egne poster på statsbudsjettet etter en tid å ha fått støtte fra Norsk kulturråd (formidlingssentralene) eller departementets rådveldeposter (landsdelsutstillingene). Denne utviklingen skyter særlig fart etter behandlingen av kunstnermeldingen i 1976, og tas opp lenger ned. Vi ser også at kunstpolitikken tillegger skolen og arbeidsplasser en økende vekt, ved at Selskapet Kunst på Arbeidsplassen og Landslaget Kunst i Skolen får økning i sine tilskudd (som for Kunst på arbeidsplassens del skyldes at staten fra 1978 etter avtale kompenserer for bortfall av Oslo kommunes støtte), og at Landslaget Forming i Skolen kommer inn som fast post på budsjettet.

Utstillingsvederlag – betaling for bruk

Det ble i 1977 gjort en avtale mellom staten og NBFO (Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon) om utstillingsvederlag for fremvisning av billedkunst, kunsthåndverk og fotografisk kunst som kunstnerne eier selv (St.prp. nr. 177 1977-78, Innst. S. nr. 342). Vederlaget betales til den enkelte kunstner, og er altså individuelt. Avtalen skulle gjelde for to år ad gangen. Avtalen innebærer at det skal betales vederlag ved alle de utstillinger som er nevnt i post 70 på kap. 350, og ved andre utstillinger som staten gir direkte tilskudd eller som statsinstitusjoner organiserer (Prp. 1978-79:185). Siden det ikke er noen erfaringer med dette vederlaget, avsettes det foreløpig et beløp på 3,5 millioner kroner under post 73 på kap. 350. Ordinært skal utstillingsvederlaget dekkes av de ordinære budsjettene, mot tilsvarende innsparing på post 73. Fra 1980 var vederlaget lagt inn i budsjettene til alle statlige og statlig støttede kunstinstitusjoner, og det samme skjedde i Norsk kulturråd.

Utstillingsvederlaget er det første eksempel i Norge på en større subjektiv vederlagsordning på billedkunstområdet.

Kunstnerisk utsmykking

Under behandlingen av kunstnermeldingen i 1976 vedtok Stortinget en fondsordning for å finansiere kunstnerisk utsmykking av nye statlige bygg, ikke en fast avsetning fra byggebudsjettet. Det betyr at Stortinget hvert år må bevilge hvor meget et fond skal få disponere. Det gir altså Stortinget større kontroll med utsmykkingen, bl.a. fordi et statlig fond må avlegge årlige beretninger for Stortinget. Fondet for kunstnerisk utsmykking av statsbygg ble opprettet med et interimsstyre i 1978, og fikk faste vedtekter i 1979.

Bevilgningene øker gradvis. De første årene avsettes 1 – 1,5 % av samme årets byggebevilgninger til aktuelle statsbygg, fra 1980 tas det utgangspunkt i gjennomsnittet for de foregående fem års bevilgninger. Forslaget i 1980 tilsvarer om lag 1 % av dette gjennomsnittet (St.prp. Nr. 1 1979-80:193).

En kulturpolitikk for hele landet

Den kulturpolitiske kraften, representert ved Departement og Stortinget, hadde med stor energi gått inn på det kulturpolitiske feltet, endret dets prioriteringer og lagt betydelige føringer for alle dets aktører. Hvordan ble de fulgt opp av den kulturfaglige kraften, Norsk kulturråd, og hvilke konsekvenser fikk det for kunstpolitikken?

En av effektene av den nye kulturpolitikken var fremveksten av regionale kulturpolitiske felt, innenfor hver fylkeskommune.[155] Det stimulerte til dannelsen av regionale kunstfelt. Hvilken rolle fikk Norsk kulturråd i denne prosessen?

[155] I Nord-Norge fikk Nordnorsk kulturråd (etablert i 1964), statlige midler til å støtte landsdels-omfattende kulturorganisasjoner. Det stimulerte til etableringer av flere slike, blant annet Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK) i 1971og Samorganisasjonen for kunstformidling i Nord-Norge (SKINN) i 1976 – den siste var de nordnorske kunstforeningenes interesseorganisasjon. I spenningsforholdet mellom disse vokste det frem et landsdelsomfattende kunstfelt.

8. 1970-tallet: Den kulturfaglige kanalen.

Norsk kulturråds bevilgninger til billedkunst og kunsthåndverk på 1970-tallet viser et mønster som det er nærliggende å tolke som en bevisst strategi. Bevilgningene for perioden 1973-80 er vist i tabell 9. Rådets rolle viser seg mer i strukturen på dets bevilgninger enn i den samlede størrelsen, fordi de aller fleste enkeltbevilgninger som ikke gikk til enkeltpersoner, var betinget av en viss lokal og/eller regional medvirkning, vanligvis over halvparten. Det bidro til å etablere en sone for samarbeid og konflikt mellom regionale og kommunale kulturpolitiske myndigheter, og de fremvoksende regionale og lokale kunstfelt. Akkurat som på nasjonalt plan, måtte det i denne regionale sonen mellom det politiske feltet og det fremvoksende kunstfeltet etableres en kontaktflate. Oppsto det også her det som er kalt kunstpolitiske kunnskapsregimer, og hvilken karakter fikk de?

En strategi for den norske kunstinstitusjonen

Norsk kulturråds bevilgninger til kunstfeltet demonstrer et kunstpolitisk helhetssyn på kunstområdets utvikling.[156] Rådets hensikt synes å være å støtte et mangfold av funksjoner som alle er nødvendige deler av en landsomfattende kunstsektor:

Kunstnerisk produksjon
- rekruttering av unge kunstnere gjennom debutantstøtte
- etablering av kunstnere gjennom utstyrsstøtte
- etablering av skapende kunstnermiljøer gjennom utstyrsstøtte til kollektive verksteder
- utsmykking av offentlige bygg
- materiallån til kunstnere
- innkjøp av samtidskunst

Organisasjonsdannelse
- kollektive utstillinger i distriktene (”presentasjonsutstillinger”)
- utredninger
- seminarer, stiftelsesmøter og årsmøter
- etablering av organisasjoner (både for kunstnere og kunstforeninger)
- kontorutstyr for organisasjoner
- prøvedrift for fast organisert formidlingsvirksomhet i regi av kunstnerorganisasjoner (kunstnersentra og formidlingssentraler)

Formidling
- seminarer om kunstformidling
- enkeltutstillinger
- vandreutstillinger
- innkjøp av enkeltverk til kunstsamlinger

[156] Kildematerialet her er i første rekke Norsk kulturråds årsberetninger fra 1965.

- utstillingskataloger
- konservering i samlinger

Utstillingsbygg og -lokaler

- bygging og innredning av større utstillingslokaler, særlig for kunstforeninger
- utstillingsutstyr både i kunstforeninger, museer og kunstnerstyrte gallerier

Bak en slik bevilgningspolitikk mer enn anes det en strategi for utvikling av en geografisk spredt, velorganisert kunstnerisk produksjon, som skal formidles gjennom et system av kvalifiserte utstillingsarrangører med gode lokaler og et kompetent publikum over hele landet, under former der kunstnernes medvirkning skal bidra til å sikre den kunstneriske kvalitet. Norsk kulturråd støttet tiltak på alle trinn i denne "verdikjeden". Det bidro til å skape et levende kunstliv over hele landet, i motsetning til den gamle BKS-Riksgalleri-modellen, der sentrum sendte sertifisert kunst til distriktene for at de også skulle få se.

Norsk kulturråds bevilgninger fra 1965 frem mot 1985 fikk stor betydning både for utbyggingen av et landsomfattende kunstfelt, og for dannelsen av regionale kunstfelt. Det kan skilles mellom minst seks effekter bevilgningsmønsteret har bidratt til: 1) vekst i antall lokale og regionale kunstinstitusjoner ut over landet; 2) økning i kunstinstitusjonenes aktivitet; 3) bedring av kvaliteten på deres arbeid, i form av bedre utstillingslokaler, opplæring, samlinger og utstillinger; 4) dannelse av regionale og landsomfattende interesseorganisasjoner for kunstnere og kunstforeninger; 5) økt bevissthet om og motivasjon for å arbeide med kunst og kunstformidling i alle landsdeler; 6) vekst i tilskudd til kunstformål fra kommuner og fylkeskommuner, som måtte ytes for å utløse tilskudd også fra Norsk kulturråd – noe som ofte brakte kunstformål inn på deres budsjetter for første gang.

Samtidig ga også departementet støtte til enkeltstående tiltak på kunstfeltet. Det gjorde at 1970-tallet, særlig annen halvdel, hadde sterk vekst både i statlige, fylkeskommunale og kommunale bevilgninger til kunstformål. Norsk kulturråd var ikke alene om å stimulere utviklingen, men det var trolig den kunstpolitisk mest bevisste, den som anga utviklingens retning.

To områder ble allikevel i all hovedsak stående utenfor også Norsk kulturråds politikk for utviklingen av kunstområdet – kunstmuseenes drift og kunstkritikken. Det kan ikke sees at Norsk kulturråd tok noen initiativ overfor disse to forsømte delene av norsk kunstliv, og de to heller ikke noen initiativ overfor rådet. Det var kanskje ikke dets ansvar, men det synes å kunne gi grunnlag for en hypotese om at der Norsk kulturråd ikke engasjerte seg, der skjedde det lite på kunstområdet og i kunst-politikken.

Norske Grafikere
1972 – Prøvedrift til formidlingssentral, senere på statsbudsjettet

Norsk Billedhuggerforening
1972 – Prøvedrift til formidlingssentral, senere på statsbudsjettet

Landsforeningen Norske Malere
1979 - Prøvedrift
1978 Etableringsutstyr
1981 Tilleggsbevilgning til drift

Norske kunsthåndverkere
1976 - Prøvedrift
1978 To skoleutstillinger
1979 Skoleutstilling om glass
1980 Skoleutstilling
1980 Vandreutstilling for blinde og svaksynte
1981 Utstillingsutstyr
1981 Seminar om verkstedutsalg
1981 Brosjyre om utsmykking

Norske tekstilkunstnere
1978 Presentasjonsutstilling
1980 Kontorutstyr til formidlingssentral
1981 Til formidlingsvirksomhet

Forbundet Frie Fotografer
1978 Vårutstilling
1978 Lysbildeprogram om foto som kunstnerisk utsmykking

Nord-Norge
1978 Juryering av utstilling
1979 Utstyr for etablering
1979 Presentasjonsutstilling
1980 Seminar om kunstnerisk utsmykking
1981 Informasjonsutstilling om grafikk
1981 Tilleggsbevilgning til drift

Trøndelag
1977 - Prøvedrift
1978 Presentasjonsutstilling N-Trøndelag
1979 Presentasjonsutstilling kunsthåndverk
1980 Informasjonsutstilling
1980 Kontor- og utstillingsutstyr
1981 Formidlingsutstyr
1981 Tilleggsbevilgning til drift

Møre og Romsdal
1977 Presentasjonsutstilling
1978 - Prøvedrift
1980 Presentasjonsutstilling
1981 Jubileumsutstilling

Sogn og Fjordane
1979 Distriktsutstilling
1980 Distriktsutstilling
1980 Presentasjonsutstilling
1981 Distriktsutstilling
1981 Utstyr for informasjon og service

Hordaland
1977 - Prøvedrift
1979 Presentasjonsutstilling kunsthåndverk
1980 Kontorutstyr til formidlingssentral for kunsthåndverkere
1980 Informasjonsmateriale (med S og F) for kunsthåndverkere
1981 Kunsthåndverksutstilling (med S+F)
1981 Vandreutstillinger
1981 Utstillingsutstyr kunsthåndverk (med S+F)
1981 Tilleggsbevilgning til drift

Rogaland
1977 - Prøvedrift
1977 Utstyr
1979 Presentasjonsutstilling kunsthåndverk
1980 Kontorutstyr til formidlingssentral for kunsthåndverkere

Agder/Sørland
1978 Presentasjonsutstilling
1979 Presentasjonsutstilling kunsthåndverk
1981 Vandreutstilling til sosiale institusjoner
1981 Vandreutstilling til skoler
1981 Informasjonsarkiv
1981 Formidlingsutstyr

Telemark
1980 Utvekslingsutstilling med Holland

Buskerud
1977 Presentasjonsutstilling
1981 Informasjon og service kunsthåndv.

Vestfold
1977 Presentasjonsutstilling
1980 Vandreutstilling, samarbeid med Buskerud
1980 Kontorutstyr
1981 Pedagogisk vandreutstilling
1981 Utstillingstilhenger med skjermer
1981 Kopimaskin

Akershus
1977 Presentasjonsutstilling
1981 Utstillingstilhenger med skjermer
1981 Seminarrapport om kunstnerisk utsmykking

Oslo
1977 Presentasjonsutstilling

Hedmark/Oppland
1978 Presentasjonsutstilling kunsthåndverk
1979 Seminar om kunstnerisk utsmykking

Østfold
1977 Presentasjonsutstilling
1980 Presentasjonsutstilling
1981 Utstyr for informasjon og service

Norsk kulturråd som institusjonsbygger

Norsk kulturråd fikk særlig betydning for fremveksten av et landsomfattende formidlingsapparat styrt av kunstnerorganisasjonene. Det systematiske i Norsk kulturråds bevilgninger fremgår av ovenstående oversikt over bevilgninger fra Norsk kulturråd til etablering av kunstnerorganisasjoner og kunstnerstyrt formidling mellom 1972 og 1981. (Kilde: Norsk kulturråds årsberetninger.) I 1970 og 1971 ble det også bevilget midler til en sosiologisk undersøkelse av norske billedkunstneres økonomiske forhold, som fikk stor betydning i de organisasjonsendringer som kom.[157]

For Norsk kulturråds vedkommende kan man tale om en kunstpolitikk til fordel for kunstnerstyrt formidling. Det nye i bevilgningene fra 1972 er det bevisste mønster som peker fremover mot et landsomfattende apparat med kunstnerstyrt formidling i regi av regionale kunstnerorganisasjoner. En typisk bevilgningskarriere i Norsk kulturråd for et kunstnersenter kunne være først å få støtte til seminar om kunstformidling, deretter til stiftelsesmøte for kunstnerorganisasjonen, så til presentasjonsutstilling, til vandreutstillinger, til utstyr og så til prøvedrift. I 1980 melder det seg flere kunstnersentra på Norsk kulturråds budsjett, med enkeltbevilgninger. Det gjelder det som senere skulle bli til kunstnersentra i Sogn og Fjordane, Vestfold, Østfold og Telemark. Fremveksten av kunstnerstyrt formidling i Norge var i stor grad et resultat av Norsk kulturråds politikk.

Den kunstnerstyrte formidling ble også styrket gjennom en bestemmelse i opptakskravene til Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon, som ble gjort gjeldende bl.a. for distriktsorganisasjonene. Det gamle kravet om at stemmerett i BKS var knyttet til flere gangers deltakelse på Høststillingen, ble erstattet av et system med poeng, der det ble skilt mellom utdanningspoeng og evalueringspoeng.[158]

For å bli medlem av en distriktsorganisasjon var det nødvendig med minst tre poeng, og minst ett av hver av de to typene. Dette var en radikal utvidelse av den porten som ledet inn til fulle kunstnerrettigheter, i forhold til kravet om fem gangers

---

[157] Undersøkelsen ble utført av siviløkonom Aina Helgesen. Den er aldri publisert (ingen treff på BIBSYS), men finnes som stensil med tittelen "Kunstens kår i Norge", trykket i 1971. Resultater fra undersøkelsen er publisert i Europarådet som dokumentet "Les aides publiques a la creation artistiques en Norvege" i Strasbourg 19975. (Kilde: Øien 1980)

[158] *Utdanningspoeng:* 1 poeng for opptak ved norsk kunstakademi, 2 poeng for avsluttet akademi, 1 poeng for avsluttet utdanning ved kunstskole.
Evalueringspoeng kunne oppnås på seks ulike måter: Søknadspoeng (positiv evaluering av juryen i en distriktsorganisasjon), utstillingspoeng (deltakelse på kunstnerjuyert kollektiv utstilling), Stipendpoeng (stipend tildelt fra en av sentralorganisasjonens stipendiekomiteer), Innkjøpspoeng (innkjøp til fast samling med flertall av kunstnere i innkjøpskomiteen), Utsmykkingspoeng (oppdrag der billedkunstnere hadde avgjørende innflytelse på valg av kunstner), Separatutstillingspoeng (utstilling på steder der billedkunstnere hadde flertall i det organ som vurderte utstillere). Hver av disse måter kunne gi inntil 2 poeng, men samme evaluerende organ kunne ikke tildele samme kunstner mer enn ett poeng. Kilde: Solhjell 1995.

Norsk kulturråd	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Samlet bevilgning	25 000	27 000	30000	34 000	38 500	43 000	47800	49 700
Derav billedkunst og kunsthåndverk	3 550	3 730	4 000	4 450	4 700	5 200	6 000	6 400
- utsmykking	1 750	1 870	2 000	2 000	2 085	2 295	2 395	2 500
- innkjøp av samtidskunst	250	270	300	330	330	475	475	475
- debutantstøtte billedkunstnere	120	120	120	170	170	185	225	250
- do. kunsthåndverkere								125
- utstyrsstøtte billedkunstnere							280	160
- do. kunsthåndverkere							140	125
- materialfondet, nye midler billedkunstnere	170	0	200	100	100	100	200	150
- do. kunsthåndverkere							210	100
- utstillingsvederlag derav kunstnersentra								400 200
- til disposisjon for utstillinger og andre engangstiltak derav kunstnersentra derav formidlingssentr.	372	630	971	1 265	1 055	1 685 397 30	1 415	1 355 80
- ekstraordinært til kunstnersentra i Bergen, Trondheim og Stavanger								270
- spesifiserte tiltak i alt derav kunstnersentra derav formidlingssentr.	888	840	509	335	960 140 350	460 150	660 420 120	515 140 150

Tabell 9 Norsk kulturråds bevilgninger til billedkunst og kunsthåndverk 1973-80. Kilde: Årsberetninger for det enkelte år, trykket som stortingsmeldinger.

deltakelse på Høstutstillingen for å oppnå stemmerett. Høstutstillingen mistet det meste av sin evaluerende betydning, og dermed også sin evne til å gi kunstnerisk anerkjennelse. Terskelen for kunstnerisk anerkjennelse ble kraftig senket, antall inngangsporter radikalt økt, og – og tråd med den nye kulturpolitikken – spredt til mange steder i landet.

Det ble lagt et press på utstillingsarrangører for å bli såkalt ”poenggivende” utstillingssteder, ved å la sine utstillere bli godkjent av den regionale kunstner-organisasjonens faste jury eller av en utstillingskomité den hadde oppnevnt. De kunstforeninger og andre utstillingsarrangører som underla seg et slikt regime, kunne ikke føre en selvstendig utstillingspolitikk. De ble derfor heller ikke attraktive arbeidssteder for de som selv ønsket å utøve sin kunstfaglige kompetanse. En annen utvikling som trakk i samme retning var det økende antall vandreutstillinger som ble sendt ut bl.a. av kunstnersentra og kunstnerorganisasjonenes formidlingssentraler. Det reduserte mottakernes interesse og etter hvert også evne til selv å orientere seg i kunstlivet, ikke minst hos kunstforeningene.

Kunstforeningene

Den andre store grupperingen innen norsk kunstformidling som Norsk kulturråd støttet aktivt var kunstforeningene. Med støtte fra Norsk kulturråd, betinget av lokal støtte og/eller egeninnsats, ble mange foreninger stiftet, og en rekke foreninger fikk bedre lokaler, anskaffet utstillingsutstyr, og både gamle og nye foreninger kunne få støtte til enkeltutstillinger eller vandreutstillinger. Dels på landsbasis, dels på regional basis støttet det flere seminarer for kunstforeninger, med sikte på å fremme samarbeidet dem i mellom. Først etter 1975 resulterte dette i etableringen av interesseorganisasjoner – først i Nord-Norge i 1976[159], og så nasjonalt, i 1978. Den i Nord-Norge fikk støtte gjennom Nordnorsk kulturråd, den nasjonale fikk etablerings-støtte fra Norsk kulturråd.

En sammenligning av det samlede antall tilskudd fra Norsk kulturråd i 10-års perioden 1972-1981 viser imidlertid at mer enn dobbelt så mange utstillinger i det kunstnerstyrte systemet som i regi av kunstforeningene fikk støtte, selv om de siste var ti ganger så mange.[160] Også når det gjelder støtte til utstyr og seminarer, var det en sterk overvekt av tilskudd til kunstnerstyrte institusjoner og arrangementer.[161]

Kunstnerpolitikken på slutten av 1970-tallet.

I den kunstpolitikken som ble utviklet på 1970-tallets første halvdel og implementert i dens andre halvdel sto kunstnerpolitikken sentralt. Den hadde fra først av én hovedkomponent: Å øke kunstnernes kunstrelatert inntekter. Dette målet var Regjeringens og Stortingets, etter forutgående utredningsarbeid og kunstnermelding, og etter et stadig sterkere press fra et mer effektivt organisert kunstnerkorps. Mot midten av 1970-tallet ser vi begynnelsen på den neste komponenten: Å bygge ut et landsomfattende system for kunstnerstyrt formidling. Dette målet kan sies å være Norsk kulturråds, fordi de fleste nye tiltakene på det området først ble finansiert som forsøksordninger av Norsk kulturråd. Begge komponentene ble imidlertid fremmet med stor styrke av den reformerte kunstnerorganisasjonen, og resultatene kan sies å være en stor organisasjonspolitisk seier. Med formidlingsutvalgets utredning og kulturmeldingene på begynnelsen av 1980-tallet ble denne andre komponenten en fastslått statlig kunstpolitikk.

Begrunnelsene for den nye kunstnerpolitikken hadde dels et kulturpolitisk grunnlag, dels et velferdspolitisk. Det kulturpolitiske argument var at den kunstneriske produksjon måtte økes og forbedres. Det argumentet fikk i økende grad

[159] Der en forventet støtte fra Nordnorsk kulturråd til landsdelsomfattende kulturorganisasjoner var en viktig faktor.
[160] Kilde: Årsberetninger for Norsk kulturråd for samme år.
[161] Skjevheten skyldes ganske sikkert også at kunstforeningene var mindre aktive som søkere.

et instrumentelt preg - samfunnet trengte kunsten for å bidra til et kvalitativt bedre samfunn, ikke bare fordi kunsten bidro til å fremme Norge som kulturnasjon eller hadde verdi for den allmenne dannelse. Det velferdspolitiske argument var at det nå var kunstnernes tur til å innlemmes i de offentlige velferdsordninger. De var så å si den siste yrkesgruppe som ikke hadde fått ordnede økonomiske forhold innenfor velferdsstaten. Selvsagt ble det også påpekt at disse to begrunnelsene hang sammen: En aktiv, produktiv kunstner må kunne frigjøres fra ikke-kunstnerisk arbeid for å kunne vie seg til kunsten, og må derfor unngå å måtte arbeide ikke-kunstnerisk for å tjene til livets opphold.

Det ble også økende politisk interesse for kunstformidling. Den hadde imidlertid sitt utspring vel så mye i den nye kunstnerpolitikken som i den nye kulturpolitikken – kunstnerne måtte skaffes flere oppgaver. Nedsettelsen av det såkalte "formidlingsutvalget" i 1978 sprang ut av og ble kulturpolitisk aktualisert av kunstnermeldingens påpekning av behovet for økt bruk av, og dermed også økte inntekter fra kunstnernes egne arbeider.

På billedkunstområdet må Norsk kulturråd sies å være den store strategen på kunstpolitikkens område på 1970-tallet og ved inngangen til 1980-tallet. Med relativt små midler hadde det virkninger på et stort antall steder og for et stort antall aktører på kunstfeltet. I løpet av 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet utvidet det norske kunstliv seg fra å være noe som vesentlig foregikk i Oslo og to-tre andre større byer, til å omfatte alle fylker og et stort antall kommuner. Det utviklet seg regionale kunstfelt med sine egne maktstrukturer.[162]

Som en oppsummering kan vi kan si at dette 10-årets kunstpolitikk i stor grad var en kunstnerpolitikk. Til det bidro også kunstnerorganisasjonenes sterke kunstpolitiske stilling, som var en arv etter BKS-regimet som det nye fagforeningsregime fortsatt kunne kapitalisere på.

[162] I denne fremstillingen bygger forfatteren også på egne erfaringer: universitetsplanlegger i Tromsø 1971-1979, leder for Tromsø Kunstforening 1973-1983 (som hadde fått tilsagn om støtte til ny lokaler allerede i 1965) og som ansatt intendant de to siste årene, medstifter av Samorganisasjonen for kunstformidling i Nord-Norge (SKINN) i 1976, leder for publikumsavdelingen ved Tromsø Museum 1978-79, sekretær for Nordnorsk kulturråd i 1981, daglig leder for Norske Kunstforeningers Landsforbund fra 1983-89, utreder i Norsk kulturråd i 1990-1991. I alle disse kapasiteter har jeg høstet erfaringer med Norsk kulturråds bevilgningspraksis.

9. 1970-tallet: Den kunstfaglige kanalen

Fra akademiregime til fagforeningsregime

Den tredje kraften i de kunstpolitiske omveltninger på 1970-tallet var det opprør som unge kunstnere og distriktskunstnere rettet mot BKS og dets kunstpolitiske kunnskapsregime det sto i sentrum av. Ved inngangen til 1970-årene eksisterte det følgende organisasjoner for billedkunstnere, med stiftelsesår og medlemstall i 1970, 1974 og 1977 (for BKS stemmerettstall). (Øien 1980:36)[163]

	Stiftet	1970	1974	1977
Landsomfattende organisasjoner:				
Bildende Kunstneres Styre (BKS)	1887	493	557	746[164]
Tegnerforbundet (TF)	1916	90	114	132
Norske Grafikere (NG)	1919	125	190	200
Unge Kunstners Samfund (UKS)	1921	374	600	650
Norske Billedhoggere (NB)	1946	100	105	130 (1978)
Landsforeningen Norske Malere (LNM)	1968	200	326	310 (1978)
Norske Tekstilkunstnere, stiftet senere	1978			39 (1978)

Disse organisasjonene, med sete i Oslo, sto ikke i et organisatorisk forhold til hverandre – de fagtekniske organisasjonene var ikke representert i BKS. I BKS dominerte malere og billedhoggere, med malerne i klart flertall. De fikk derfor først sent behov for sin egen organisasjon – BKS hadde vært deres. Siden BKS ikke var en medlemsorganisasjon, anvendte det uravstemninger i viktige saker, som mange kunstnere mente var mer demokratisk enn vedtak på årsmøter. TG, NG og UKS tok opp medlemmer uavhengig av stemmeretten. De hadde innvoteringsråd som tok opp medlemmer på grunnlag av innsendte arbeider. Billedhuggerne derimot, brukte samme krav som BKS. Da malerne etablerte sin egen organisasjon var det en konflikt om reglene for opptak i LNM (Stenseth:29-30). Noen holdt på BKS-kravene, andre på selvstendige regler. BKS-siden vant, men med den tilleggsbestemmelse at opptak også kunne skje etter godkjenning av et innvoteringsråd. UKS var en organisasjon med lavere opptakskrav – den fungerte delvis som en rekrutterings-organisasjon til BKS, som mange ikke klarte å få stemmerett til.

[163] Det er et omfattende dobbeltmedlemskap, særlig mellom BKS og de øvrige. Omfanget er ukjent. NB hadde samme opptakskrav som stemmerettskravet til BKS, LNM noe svakere. For TF, NG og UKS var opptakskravene betydelig svakere. Det totale antall organiserte kunstnere uten stemmerett i 1974 kan kanskje anslås til 5-600.

[164] Reglene for stemmerett ble mellom 1974 og 1977 endret fra fem til tre gangers deltakelse på Høstutstillingen.

Maktforholdet disse fagtekniske gruppene i mellom ble løst innenfor BKS ved at malere, billedhuggere, tegnere og grafikere[165] var sikret en viss forholdsmessig representasjon i BKS, og dets juryer. Hvor sentralt staten sto i dette, viste seg f.eks. i 1930, da det ved statlig bestemmelse ble krevd fem gangers deltakelse på Høstutstillingen for å oppnå stemmerett til BKS, mot tidligere tre. Terskelen inn til kunstnerisk anerkjennelse og stemmerett ble gjort høyere. Ved siden av de nasjonale organisasjoner fantes også noen distriktsorganisasjoner:[166]

		1970	1974	1977
Bildende Kunstneres Forening Hordaland	1931	?	90	110
Bildende Kunstnere Møre og Romsdal	1931	?	16	33 (1978)
Bildende Kunstneres Forening Rogaland	1932	?	41	42
Trøndelag Bildende Kunstnere	1949	?	56	64 (1976)

Bare de i Hordaland og Rogaland kan sies å ha vært fast organisert i hele denne perioden. De to fungerte, kan man vel si, som lokale utgaver av BKS, men uten noe organisatorisk forhold til hverandre, til BKS eller de landsomfattende organisasjonene. De praktiserte lavere krav til medlemskap enn de landsomfattende organisasjoner, og ble av BKS ikke ansett som så kunstnerisk anerkjente og anerkjennende at de kunne ha ansvar for utstillinger der deltakelse ga inntegning i stemmerett i BKS. Grunnen til at det ble dannet kunstnerorganisasjoner i Stavanger, Bergen og Trondheim, var kanskje at disse byene fra tid til annen fikk ta imot Statens Kunstutstilling, som ble arrangert av BKS, og for Trondheims vedkommende også at kunstnere var ansatt som lærere ved NTH.

Det kan vel sies at bare BKS hadde noen kunstpolitisk funksjon. De andre var interesseorganisasjoner, og til dels også "klubber" for sine medlemmer. På ett område hadde de imidlertid en betydning, og det gjaldt etablering av kunstskoler, eller studieatelierer som de også ble kalt. De senere kunstakademiene i Bergen og Trondheim skylder åpenbart de lokale kunstnerorganisasjonene mye for sin begynnelse som kunstskoler eller studieatelierer, det samme gjelder også Studieatelieret i Stavanger.

Flere kunstnere

I løpet av 1950- og 60-årene hadde antallet kunstnere totalt økt. Men flere og flere kunstnere ble stående utenfor BKS, de fleste fordi de ikke oppnådde stemmerett, andre fordi deres kunstneriske praksis ikke bragte dem i kontakt med den del av kunstlivet som var nødvendig for medlemskap. I 1969 hadde 493 kunstnere

[165] De to siste slått sammen i en kategori kalt 'svart-hvitt-gruppen'.
[166] Kilde: Øien (1980:36). Uvikling i medlemstall 1974-1977. Medlemstallet i 1970 er ikke kjent.

stemmerett til BKS, i 1974 557, eller ca 12 nye hvert år i gjennomsnitt. I 1974, da det nye fagforbundet for kunstnere ble etablert, fikk det 1269 medlemmer,[167] mens BKS bare hadde 557 stemmeberettigede. Antallet organiserte kunstnere uten stemmerett til BKS i første halvdel av 1970-årene var altså større enn antallet med. Økningen i kunstnertallet gjenspeilte seg også i flere som søkt statlige stipend (nesten 50 % fra 1970 til 1977 ifølge Øien). Antallet søkere til Statens Kunstakademi økte til det femdobbelte av 1960-tallets, til over 250. Den gunstigere ordningen med kunstfag-stipend som ble innført i 1969, var kanskje en medvirkende årsak.

Flere distriktsorganisasjoner

I løpet av få år ble det etablert en rekke nye distriktsorganisasjoner for billed-kunstnere. Det skjedde i to faser[168]:

		Medlemstall	
	Etablert	1974	1977
Nordnorske Bildende Kunstnere	1971	43	42 (1978)
Bildende Kunstnere Telemark	1971	13	26
Bildende Sørlandskunstnere	1972	33	39

Disse tre distriktsorganisasjonene var sammen med de fire første aktivt med i omdannelsen av BKS, og de fikk betydelig innflytelse under den organisatoriske omveltningen.[169] De ble politisk viktige fordi de forsynte kunstpolitikkens aktører med eksempler som kunne brukes som forbilder for et landsomfattende mønster: Gallerier drevet av kunstnerorganisasjoner i distriktene – en parallell til Kunstnernes Hus i Oslo; landsdelsutstillinger – regionale paralleller til Høstutstillingen; innstillende instans for utnevnelse av kunstnere til ulike typer regionale kunstfaglige evaluerende fora – forbildet var BKS.

De neste distriktsorganisasjonene ble dannet som følge av dannelsen av Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO):[170]

	Etablert	Medlemstall i 1977
Billedkunstnere i Hedmark/Oppland	1975	30
Akershus Bildende Kunstnere	1976	89
Buskerud Bildende Kunstnere	1976	38
Vestfold Bildende Kunstnere	1976	34
Oslo Bildende Kunstnere	1976	160
Østfold Bildende Kunstnere	1977	22 (1978)

[167] Kilde: Øien (1980:36)
[168] Kilde: Øien (1980:36). Utviklingen i medlemstall 1974 – 1977.
[169] Innen det skjedde hadde de ingen felles organisasjon å støtte seg til.
[170] Kilde: Øien (1980:36).

Dermed var kunstnere i hele landet, unntatt Sogn og Fjordane, organisert i distriktsorganisasjoner.

De åpne, juryerte utstillingene, med Høstutstillingen som modell, og som går under navnet landsdelsutstillinger, har også en tilblivelseshistorie (årstallene gjelder fra det tidspunkt de fikk fast statlig støtte):

Høstutstillingen	1884
Vestlandsutstillingen	1962 (støtte fra 1954)
Sørlandsutstillingen	1970
Nordnorsken	1974 (etablert i 1946)
Trøndelagsutstillingen	1977
Østlandsutstillingen	1980

Samtidig som antallet organiserte kunstnere økte sterkt mellom 1962 og 1976, sank de kunstneriske inntektenes andel av totale nettoinntekter fra 54 % til 35 % (Øien 1980:81). Inntektsfordelingen mellom kunstnerne var også meget skjev – 10 % av kunstnerne sto for hele 50 % av de totale kunstneriske inntektene (Øien 1980:89). Kunstnere med lave kunstneriske inntekter var ganske sikkert underrepresentert blant de stemmeberettigede og overrepresentert i distriktsorganisasjonene og UKS. Det førte til at økonomiske målsettinger ble høyere prioritert utenfor BKS.

Fra to kilder (Øien 1980:81 og Elstad/Pedersen 1996:153) er satt sammen følgende tall for utviklingen av nettoinntekten (fra alle kilder) for billedkunstnere over noen år:[171]

1962	14 126 kroner (Øien)
1969	20 853 kroner (Øien)
1976	25 370 kroner (Øien)
1979	42 200 kroner (Elstad/Pedersen)

Pris- og lønnsstigningen tatt i betraktning, kan det vel sies at billedkunstnernes nettoinntekter (et uttrykk for deres levestandard) lå ganske flate fra 1962 til 1976, og at de fikk et løft mellom 1976 og 1979.[172] Dette løftet er trolig et forventet resultat av den nye kunstnerpolitikken. Problemet var at den samme kunstnerpolitikken også rekrutterte flere kunstnere inn i kunstfeltet, og dermed holdt gjennomsnittsinntektene

[171] Ikke alle undersøkelsene er direkte sammenlignbare, men tilstrekkelig til å kunne bedømme den generelle tendensen i utviklingen.

[172] Her er det en feilkilde. Mens de tidlige undersøkelsene av billedkunstneres økonomisk forhold bare gjaldt de med stemmerett i BKS, inkluderte de senere undersøkelsene også kunstnere med lavere kunstnerisk status, trukket fra en kunstnerpopulasjon med en relativt større andel kunstnere med lave kunstneriske inntekter. Om man bare hadde holdt seg til kunstnere som var kvalifisert for stemmerett til BKS, hadde trolig inntektsutviklingen sett gunstigere ut.

nede til tross for at et mye større antall kunstnere enn før hadde fått forbedret sin yrkesøkonomi betydelig.

Det historiske forløpet

Ovenfor er de fleste aktørene i det historiske forløpet nevnt, og både departementets og Norsk kulturråds medvirkning er presentert. Det var til syvende og sist departementet som satt med nøklene til de nye løsninger, fordi det meste av de ressurser BKS forvaltet på statens vegne, var finansiert av statlige bevilgninger: driften av BKS, Høstutstillingen, stipendiene, Kunstnernes Hus, nordiske utstillinger. Her kan vi også ta med Statens kunstakademi, Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet og Norsk kulturråd, som BKS gjennom sine rettigheter i oppnevningen av kunstnere i ulike funksjoner, hadde betydelig innflytelse over. Det var også departementet som i detalj godkjente reglene for kunstnerisk stemmerett, og hvordan kunstnernes representasjon overfor staten skulle ordnes. I noen grad kan vi si at konfliktene i kunstnerorganisasjonene var en kamp om kontrollen over disse ressursene. I denne konflikten var det departementet som var kampdommer – vinneren ville få full kontroll. Og i den nye kultur- og kunstnerpolitikken lå det løfter om mer.

Konfliktens tema er enkelt: skal kunstnerne holde på BKS som sitt sentrale, representative organ eller skal de organisere seg med en sentral medlems-organisasjon eller evt. et forbund av medlemsorganisasjoner? Med andre ord: er det de mest anerkjente kunstnerne som skal være statens rådgivende og utøvende organ i kunstpolitikken, eller er det de demokratisk valgte kunstnere? Konflikten ble ekstra skarp, fordi skillelinjene i den svarte til de tradisjonelle, faste skillelinjene i kunstnernes verden: de unge mot de gamle, de lite anerkjente mot de høyt anerkjente, de svakt økonomisk stilte mot de bedre økonomiske stilte, de politisk radikale mot de borgerliggjorte, de i periferien mot de i Oslo. Konflikten gjaldt noe så sentralt i kunstens verden som hvem som hadde rett til kunstnernavnet, og rett til å gi denne retten. I utgangspunktet sto den anerkjente elite – den elite som faktisk anerkjente seg selv – mot de andre. Eliten behersket den viktigste organisatoriske ressurs – BKS, Høstutstillingen og stemmeretten, de andre søkte makt ved å etablere en organisasjon med større kunstpolitisk troverdighet. Kort sagt handlet konflikten om makt – om symbolsk, politisk og økonomisk makt. Den som kontrollerte bruken av de statlige kunstpolitiske ressurser kontrollerte også i stor grad norsk kunstliv.

Denne konflikten er også fremstilt som en konflikt om kunstnerroller, mellom indreorienterte kunstnere som tror på den inspirerte skaperkraft, og kunstnere som ser seg selv som kulturarbeidere med en samfunnsnyttig eller -kritisk oppgave. Slike roller var nok mer forkledninger man brukte for å skape større forståelse for partenes situasjon, og for å dekke over motiver som det ikke ga så stor kunstpolitisk legitimitet

å kjempe for. Ved å fremstille seg som kulturarbeidere i samfunnets tjeneste var det lettere å argumentere for å organisere seg som en fagforening med forhandlingsrett med staten, som krevde ordnede arbeids- og inntekstforhold med stat og kommune som arbeidsgivere. Slik spilte de opp mot tunge kunstpolitiske holdninger på Stortinget. Ved å fremstille seg som åndsmennesker med en særegen gave for det kunstneriske var det lettere å argumentere for den tradisjonelle elitære praksis hos BKS, som forsvarer av kunstnerisk kvalitet. Også denne utformingen av kunstnerrollen hadde sine tilhengere på Stortinget.

Organisasjonsendringens kronologi[173]

Mens maktskifter hører til kunstinstitusjonens normale foreteelser, er kunstpolitiske regimeendringer meget sjeldne. Da byttes ikke bare noen makthavere ut med andre. Da skjer det også grunnleggende endringer i hvordan kontaktflaten mellom det politisk felt og kunstfeltet styres, og hvilken kompetanse som legitimerer hvem som opptrer i denne kontaktflaten. 90 år etter kunstnerrevolusjonen i 1884, da et kunstpolitisk embetmanssregime ble avløst av et akademiregime, skjer det en ny revolusjon, også den med regimeendring som resultat. Den har sitt absolutte vendepunkt i 1974. Skal man forstå den, må utviklingen både før og etter følges, og både den politiske og den kulturfaglige kanalens politikk, beskrevet foran, tas med å betraktning.

1970

Etter at det hadde versert ulike innspill om reorganiseringen av BKS, inviterte BKS til et møte med fagseksjonene. Det ble nedsatt en komité – kalt 9. juni-komitéen. Den så det som sitt mandat å komme med forslag til en ny organisasjonsstruktur. I komitéen satt to representanter fra hver av organisasjonene UKS, TF, NBF, LNM og NG.

1971

Komitéen fremla sin innstilling året etter. Den foreslo opprettet et Bildende Kunstneres Landsforbund, med et stort sekretariat med omfattende oppgaver på områder som service for medlemmer, informasjon, og politisk rettet interessearbeid. Dette var det full enighet om. Men når det gjaldt organisasjonsformen delte komitéen seg i to. Flertallet ville avvikle stemmerettssystemet, BKS og Den faste jury, mens mindretallet ville beholde dem.

Det foreslåtte landsforbundet skulle bestå av tre organer: forbundsråd, forbundsstyre og hovedsekretariat. Flertallet ville la de landsomfattende organisa-

[173] Denne fremstillingen følger i all hovedsak Stenseth (1983).

sjonene hver velge sine representanter direkte, altså slik at stemmeretten ble knyttet til medlemskap i de respektive organisasjoner. Flertallet ville fatte vedtak og avholde valg ved simpelt flertall i demokratiske forsamlinger, som årsmøter.

Mindretallet ønsket BKS-systemet opprettholdt, dog med den endring at stemmerett ble oppnådd med 3 gangers deltakelse på Høstutstillingen, og at UKS fikk rett til å utnevne ett medlem av BKS. Landsforbundet med sitt sekretariat skulle være underlagt BKS, som skulle ivareta de kunstneriske oppgavene. Mindretallet ville praktisere skriftlige avstemninger slik at alle kunne delta i valgene.

9. juni-komitéen innstilling ble forelagt BKS og styrene i de landsomfattende foreninger. Foreløpig ble det bare bestemt at et samarbeidsutvalg mellom de fem selvstendige organisasjonene skulle ta seg av det praktiske samarbeidet mellom foreningene. BKS fikk ha to observatører i utvalget. BKS-systemet var inntil videre intakt. Bare de landsomfattende organisasjonene var involvert i reorganiseringen. Distriktsorganisasjonene sto utenfor.

30.-31. oktober arrangerte UKS et seminar om "Kunstnernes situasjon i dagens samfunn". På seminaret ble det fremlagt resultater fra en undersøkelse siviløkonom Aina Helgesen hadde gjort om billedkunstnernes levekår. Den viste meget nedslående resultater. Resultatene fra undersøkelsen ble kanskje det som sterkest mobiliserte til økt motstand mot BKS-systemet, som mange mente favoriserte kunstnereliten, også økonomisk. Helgesen viste til forslag som tidligere var fremmet fra kunstnerhold for å bedre kunstnernes inntekter: Lov om at 2 % av byggesummen ved offentlige bygg skulle avsettes til kunstnerisk utsmykking; økte statlige bevilgninger til kunstinnkjøp og utsmykking; økt bruk av kunstnernes kompetanse; utstillingshonorar og garantiinntekt. Seminaret ble avsluttet med en resolusjon som ba "alle kunstnerorganisasjoner om snarest å sette i gang arbeidet med å skape et fellesorgan til bruk i kampen for å skaffe seg forhandlingsrett med staten" (Stenseth:104).

1972

I mars 1972 arrangerte BKS et møte med representanter både fra de landsomfattende organisasjonene og seks distriktsorganisasjoner.[174] Her ble tanken om desentralisering av kunstnerorganisasjonen fremmet. Distriktsorganisasjonene krevde en plass i det foreslåtte landsforbundet. Selv blant de BKS-fiendtlige fikk dette desentraliseringskravet ikke umiddelbar støtte. Maleren Idar Ingebrigtsen fra Tromsø brukte politiske argumenter for å tale for distriktsrepresentasjon:

[174] Telemark var ikke representert, ifølge Stenseth.

> Dessuten vil distriktskunstneren som møter i landsforbundet på vegne av sitt distrikt bli omfattet med en ganske annen interesse i sitt samfunnsmiljø, enn om han bare deltar som representant for sitt faglige spesiale. (:64)

Her er det ikke kunstnerrollen det argumenteres med, men kunstpolitisk gjennomslagskraft i regionene. Dette var en argumentasjon som passet godt til den nye kulturpolitikken, med vekt på desentralisering, demokrati og egenaktivitet. Distriktsorganisasjonene kunne bli politisk synlige, mens de faglige organisasjonene bare var synlige innenfor en kunstverden.

Veien var ikke lang til å kreve egne sekretariater og gallerier for distriktsorganisasjonene. Både i Stavanger (1966) og Bergen (1969) hadde de lokale kunstnerorganisasjonene satt i gang drift av egne gallerier[175], og i Bergen, Trondheim og Stavanger var det også startet kunstskoler eller studieatelierer.[176] Når det gjaldt den sentrale organisasjonen sto som før to synspunkter mot hverandre: en modell bygget på BKS-prinsippet om oppnådd stemmerett i en eller annen form, eller en modell bygget på medlemsretten. Distriktsorganisasjonene hadde foreløpig ingen innflytelse på landsplan.

I lang tid fremover hersket det ulike meninger om hvordan den ene eller andre modellen skulle fungere. Spesielt medlemsmodellen ble det fremlagt en rekke forslag til løsninger for. Her ble gjerne to typer løsninger satt opp mot hverandre – en kollektiv eller en individuell. Enten kunne kunstnere ha sitt medlemskap knyttet til de landsomfattende kunstnerorganisasjonene, som igjen var kollektiv tilsluttet et felles fagforbund. Eller så kunne medlemskapet for den enkelte kunstner være primært tilknyttet en landsforening for alle kunstnere, med fagseksjoner for hver kunstgren.

I juni holdt BKS et møte med representanter fra styrene i alle organisasjonene. Møtet resulterte i nedsettelse av et arbeidsutvalg som skulle utarbeide forslag til en fellesorganisasjon for billedkunstnere. I utvalget satt en representant for hver av organisasjonene.[177] Utvalget foreslo en fellesorganisasjon med valgte representanter til et landsmøte, som igjen skulle velge et arbeidsutvalg, men med et styre organisert som et representantskap, med ett styremedlem fra hver organisasjon. Dette forslaget ble ikke godt mottatt, og arbeidsutvalget fortsatte sitt arbeid. Arbeidsutvalget var imidlertid det frø som i løpet av et par år vokste frem til en fremtidige felles-

[175] I Bergen var det en radikal utbrytergruppe av den mer konservative Bergenskunstnernes Forening (BKF)

[176] I alle byene ser vi trekk av det tradisjonelle akademiregimets dynamikk – kunstnerne har sine (i lokal sammenheng) elitære organisasjoner, de starter gallerier, kunstnerutdanning og salonger (organisert som kunstnerjuryerte kollektivutstillinger), og krever flertall i den lokale kunstsamlings innkjøpskomité.

[177] Blant andre Anne Breivik fra Norske Grafikere.

organisasjon. Norske Grafikere fikk støtte fra Norsk kulturråd til å drive et sekretariat for arbeidsutvalget.[178]

1973

I løpet av dette året ble det fremmet et forslag om reorganisering av UKS, med en deling av styret i to: et utstillingsstyre og et foreningsstyre. Det vil i praksis si at den kunstfaglige bedømmelsen ble lagt til ett styre, fagforeningsarbeidet til det andre. Ett av argumentene var at det var lettere å få statlig og kommunal økonomisk støtte til utstillingsarbeidet enn til fagforeningsarbeidet, noe et felles styre sto i veien for. Den todelte modellen kom til å spille en viktig rolle for diskusjonen om landsorganisasjonen.[179]

Organisasjonsarbeidet måtte etter dette finne en løsning på fire utfordringer: Distriktsorganisasjonenes plass; forholdet mellom det kunstneriske arbeidet og fagforeningsarbeidet; stemmerettsmodellen eller medlemsmodellen; i tilfelle medlemsmodellen – kollektiv modell eller individuell modell.

Uansett hvilken ny organisasjonsform kunstnerne kom til å velge, måtte den aksepteres i Kirke- og undervisningsdepartementet for å gi organisasjonen forhandlingsrett. Et overordnet krav var at organisasjonsmodellen måtte ha større kulturpolitisk legitimitet enn den nåværende. Uten det var det vanskelig å fremme de kunstpolitisk krav.

De kulturpolitiske endringer på 1970-tallet lå til rette for politisk støtte til bestemte endringer i kunstnernes organisasjonsforhold: De som styrket mulighetene for å fungere som kunstnere i distriktene; de som ga muligheter for formalisert samarbeid mellom kunstnere og de nye kulturpolitiske organene i fylker og kommuner; de som så ut til å kunne generere større inntektsmuligheter for flere kunstnere; de som styrket det kunstnerstyrte formidlingsarbeid, særlig i distriktene; de som var best egnet til å forvalte kollektive vederlagsordninger; de som best kunne gi departementet en handlekraftig og enhetlig kunstnerorganisasjon å forholde seg til, og som kunne være både kunstnerisk og kunstpolitisk representativ; de som minimaliserte interne konflikter i organisasjonene, og samtidig var demokratisk og ubyråkratisk; og de som kunne mobilisere kunstnere i oppgaver som var kunstpolitisk prioritert.

BKS-systemet tilfredstilte få av de krav som den nye kulturpolitikken ville stille til en statlig privilegert kunstnerorganisasjon. Den utbredte misnøyen hos store

---

[178] Kilde: Norsk kulturråds arkiv, under Atelier Nord. Ordningen med sekretariat ser ut til å ha opphørt da Anne Breivik gikk av som leder for NG i 1973.

[179] Modellen var ikke ny. Norske Grafikere søkte i brev av 6. januar 1971 til Norsk kulturråd om støtte til en treårig forsøksordning med en "Grafikernes Utstillings-Service", som skulle skilles ut fra foreningen og ha sitt eget styre, administrasjon og selvstendig regnskapsførsel, og egen jury valgt av Norske Grafikere. Bak initiativet står Anne Breivik, som NGs nestleder og senere formann fra våren 1971. En tilsvarende plan ble også fremlagt fra Norske Billedhuggere.

grupper av kunstpolitiske underprivilegerte kunstnere skapte rom og kraft for organisatoriske endringer. Men de nye organisatoriske former som til slutt ble resultatet, kan betraktes som en nødvendig, pragmatisk tilpasning til de nye kunstpolitiske arbeidsbetingelser, skapt av den nye kulturpolitikken. Samtidig hadde den ny organisasjonen, særlig på det regionale planet, mange felles trekk med de tradisjonelle akademiregimet som BKS-regimet var et eksempel på. Det kan kanskje her snakkes om en mekanisme,[180] som gjør at en hver kunstnerorganisasjon streber mot et hegemoni av akademikarakter innenfor det område det får ressurser til å etablere kontroll over.

Etter et møte i arbeidsutvalget i april ble Bildende Kunstneres Landsråd opprettet, trolig som en formalisering av arbeidsutvalget. Dermed var det etablert et nytt sentralledd for billedkunstnere, ved siden av BKS, et sentralledd bygget på organisasjonsbasert og kollektivt medlemskap, ikke stemmerett. BKS aksepterte opprettelsen av landsrådet, der samtlige organisasjoner hadde ett medlem, etter mønster av arbeidsutvalget. Landsrådet skulle møtes to ganger i året og behandle saker av generell interesse for billedkunstnerne, og foreslå hvilke oppgaver BKS skulle prioritere. Prinsippet om stemmerett gjaldt fortsatt ved valg til medlemmer av BKS. Nå ble imidlertid alle medlemmer av LNM, NBF, NG og TF gitt stemmerett – dersom de kom frem til felles opptaksregler som BKS kunne godkjenne. Stemmerett skulle oppnås ved tre gangers deltakelse på Høstutstillingen i samme gruppe. Ennå var BKS akseptert som det ledende organ.

Våren 1973 var det valg på BKS, og det kom inn mer opposisjonsvennlige medlemmer. Fra da av gikk BKS inn for større organisasjonsendringer enn hittil.

1974

1974 ble det året norske billedkunstneres sentralledd gjorde det endelige skritt fra en akademimodell til en fagforbundsmodell. Særlig ble et UKS-seminar i mars 1974 utslagsgivende, fulgt av to landskonferanser i regi av BKS i mai og desember.

UKS-SEMINARET

På UKS-seminaret deltok alle kunstnerorganisasjonene med to representanter hver, samt noen inviterte foredragsholdere. Det ble diskutert en rekke ulike modeller for en enhetlig, samlet landsorganisasjon for billedkunstnere. Seminaret var drøftende, og fattet ikke vedtak. Det synes imidlertid å ha utviklet seg en prinsipiell enighet om en todelt organisasjonsmodell, der distriktsorganisasjonene fikk en like fremtredende plass som fagorganisasjonene. Den ene del av sentralleddet skulle være ansvarlig for fagtekniske spørsmål. Her lå de fleste av de tradisjonelle BKS-oppgavene, som Høstutstillingen og stipendievurderinger. Den andre delen skulle være ansvarlig for

[180] Jfr. Dahl 2004.

såkalt fagpolitiske spørsmål, og ivareta kunstnernes økonomiske og sosiale interesser. Løsningen ble dermed en todelt sentralorganisasjon med grunnorganisasjoner der kunstnerne var medlemmer. Sentralleddene ble valgt av medlemsorganisasjonene, ikke direkte av medlemmene eller en bestemt gruppe stemmeberettigede. Det var enighet om at organisasjonen måtte være demokratisk, effektiv og ikke forskjellbehandlende (UKS:94)

Kravet om demokrati betydde at stemmerett måtte følge medlemskap; at vedtak måtte fattes ved vanlige flertallsbeslutninger på sammenkalte møter med representanter fra organisasjonens grunnenheter (altså ikke skriftlige avstemninger); at organisasjonen ble desentralisert gjennom distriktsorganisasjoner; og at grunnorganisasjonene valgte representanter til sentralleddene. Ønsket om effektivitet krevde delegering av myndighet til sentrale ledd, og at valgte organer sto til ansvar for de som valgte dem.

Prinsippet om ikke forskjellbehandling innebar at "organisasjonen ikke må påta seg oppgaver som innebærer at man fordeler goder til enkelte medlemmer på bekostning av andre medlemmer" (UKS:96). Det vil si at den ikke måtte være evaluerende, ved å fordele eller innstille til stipend, fordele utstillingsplass, juryere, velge ut kunstnere til representasjonsutstillinger, fordele offentlige oppdrag, velge kunstverk e.l. Dette siste prinsippet holdt altså de viktige oppgavene i BKS utenfor den nye sentrale fagorganisasjonen, som skulle arbeide med fagpolitiske saker – der de viktigste var slike som forbedret alle kunstnernes leve- og arbeidskår.

Utvalget satte så fire ulike organisasjonsmodeller opp mot hverandre, som er tatt med i referatet fra møtet, men ingen av dem ble den som ble resultatet til slutt.

BILDENDE KUNSTNERES LANDSKONFERANSE

BKS inviterte til Bildende Kunstneres Landskonferanse i mai 1974. På det tidspunkt forelå de to kulturmeldingene, og det var viktig for kunstnerne å markere seg før Stortinget tok til med behandlingen av dem. "Den kulturpolitiske situasjon gjør det nødvendig for billedkunstnerne å samle seg i en felles organisasjon som kan opptre på vegne av alle billedkunstnere" uttalte møtet enstemmig (Stenseth:83). Behovet for samordnet kunstpolitisk handling fremmet reorganiseringen. Det viktigste konferansen gjorde, var å programfeste det 3-punkts krav (Stenseth:82), som snart også ble overtatt av Kunstneraksjonen –74 (se ovenfor).

Konferansen nedsatte en ny komité med fire medlemmer, som kom med forslag til en fagpolitisk organisasjon. Dens forslag bygget videre på de som var drøftet under UKS-seminaret, og som innebar et skille mellom den fagtekniske og fagpolitiske del av organisasjonen. Den gamle organisasjonen, det ville i praksis si BKS, skulle ta seg av det fagtekniske, den nye det fagpolitiske. Et arbeidsutvalg,

bestående av statsviteren Abraham Hallenstvedt og kunstnerne Rune Brynestad og Idar Ingebrigtsen, skulle forberede organisasjonsdannelsen.

DET KONSTITUERENDE MØTE

I november 1974 ble så det konstituerende møte for den nye fagpolitiske kunstnerorganisasjonen avholdt. Det konstituerte seg enstemmig også som ekstraordinært landsmøte, og hadde derved fra det tidspunkt etablert seg som norske billedkunstneres høyeste fagpolitiske myndighet. Organisasjonens navn ble Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO). Den endelige konstitueringen skulle imidlertid utstå til det var gjort vedtak om organisasjonens oppbygging. Et interimsstyre og flere utvalg ble valgt, og det ble vedtatt vedtekter og handlingsprogram for interimsperioden. Alle kunstnernes medlemsorganisasjoner skulle være basis for NBFO, samt BKS. Interimsstyret skulle representere kunstnerne overfor myndighetene i fagpolitiske spørsmål.

1975-76 FORTSATTE STRIDIGHETER

Stridighetene om organisasjonsformen var ikke over. De gamle konfliktlinjene kom stadig opp, og NBFO fikk motstand fra flere hold. Konstitueringen var imidlertid et faktum som ikke kunne reverseres. Flere av basisorganisasjonene trakk tilbake sin støtte til NBFO. På dets landsmøter i 1975 og 1976 var det imidlertid begge ganger et flertall for at NBFO skulle være kunstnernes høyeste fagpolitiske organ. BKS hadde imidlertid fortsatt status som den høyete fagtekniske, evaluerende instans. Begge kjempet om statens gunst: NBFO for fagpolitiske rettigheter, BKS for å være statens utøvende ledd i kunstfaglige spørsmål.

I 1975 trakk BKS, NBF (billedhuggerne) og TF (Tegnerforbundet) sin støtte tilbake. Etter en uravstemning blant medlemmene meldte LNM (malerne) seg ut i 1976. Dermed var det bare distriktsorganisasjonene, NG (grafikerne) og UKS (de unge) som sluttet opp under NBFO.

Situasjonen var blitt slik at de fleste tiltak som NBFO som fagpolitisk organisasjon fikk fremforhandlet hos staten, skulle BKS som det evaluerende organ forestå fordelingen eller driften av. BKS mente også at organisasjonsendringen måtte tas opp på ny, dersom en avstemning blant de stemmeberettigede gikk imot at BKS sluttet seg til NBFO. NBFOs interimsstyre kunne svare at det var lovlig konstituert og valgt, og at bare et nytt landsmøte kunne endre på de fullmakter det hadde fått. Det holdt fast ved et delegeringssyn: Valgte representanter bandt opp de organisasjoner de var valgt av, og landsmøtet var bundet opp av valget på interimsstyre. Motstanderne kunne hevde at to representanter for en organisasjon ikke kunne binde hele organisasjonen – det måtte avstemninger i organisasjonen til.

De som holdt fast ved BKS, brukte noen trekk ved den nye kulturpolitikken som argument for ikke å gi slipp på BKS-modellen for forvaltningen av kunstnernes interesser:

> Stemmeretten (...) er meget viktig nå i en tid hvor tidligere snevre grenser for kulturlivet er i ferd med å bli utvidet til alle som ønsker å delta i en eller annen form for kulturaktivitet. Derfor er det nå nødvendig for oss som kalles "profesjonelle" billedkunstnere at vi har klare faglige kriterier. Vi må vise den samme yrkesstolthet som rørleggere, elektrikere, forfattere og komponister". (Stenseth:107)

Her blir "håndverkerrollen" brukt som argument til fordel for en kunstnerrolle som vanligvis betegnes som "sjaman". Grensene går ikke alltid der man tror. Eksemplet viser at slike referanser også kan være noe man poserer med utad.

Den konflikten som foregikk disse to årene kan være interessant, men den gir ikke mer innsikt i konfliktens grunnlag enn det vi allerede har. Poenget her er at NBFO og BKS ble stående mot hverandre i en strid om hvilken kompetanse som kvalifiserte til å representere norske billedkunstnere, og hvem som hadde den. NBFO holdt på den formelle, organisatoriske kompetanse og mente den hadde den. BKS holdt på den kunstneriske kompetanse, som det mente bare det besatt. Av 352 avgitte stemmer avgitt i en undersøkelse om de ønsket at BKS skulle gå inn i NBFO eller selv være kunstnernes sentralorgan, støttet hele 243 tanken om BKS som sentralorganet (Stenseth:114).

Løsningen på striden[181]

Striden tilspisset seg da både NBFO og BKS gjorde krav på å representerer billedkunstnerne i forhandlinger med staten, bl.a. om utforming av garantiinntekts-ordningen. 21. januar 1975 skriver NBFO til KUD, og 3. februar 1975 til en rekke statlige instanser.

> Vi siterer fra handlingsprogrammet: "NBFO skal handle på vegne av medlemmene i de felles fagpolitiske spørsmål. Fagorganisasjonen skal representere medlemmene i de felles forhandlinger som berører organisasjonenes formål og anbefale de løsninger og fremgangsmåter som den enkelte sak krever."
>
> Vi presiserer at all kontakt angående billedkunstnernes faglige og økonomiske interesser fra nå av skal gå gjennom NBFO. (Underskrevet formannen, Victor Lind)

[181] Kilde: RA, KUD, Kulturavdelingen, boks 421

BKS skriver 11.2. til departementet og viser til brevet av 3. februar fra NBFO:

> På alle kunstneriske områder er BKS, som er valgt blant landets 600 stemmeberettigede billedkunstnere, den øverste myndighet. Vårt forhold til Staten og statlige institusjoner er ikke endret i og med dannelsen av billedkunstnernes fagorganisasjon. BKS regner med et godt samarbeid med interimsstyret i NBFO. (undertegnet formannen Rino Harveg)

3. mars skriver NBFO til de samme for å presisere brevet av 3. februar.

> Styret i NBFO er Landsmøtets utøvende organ, og i følge Interimsstyrevedtektene heter det at "Interimsstyret uttaler seg til og forhandler med KUD og andre statsorganer i fagpolitiske saker. I fagpolitiske spørsmål representerer Interimstyret bildende kunstnere i Norge".
> "I lokale og regionale særspørsmål har basisorganisasjonene forhandlings- og uttalerett. Når det gjelder oppgaver av faglig/teknisk art og diverse evaluerende funksjoner (juryering, stipendtildeling, formidling og salg av kunst etc) vil disse fortsatt bli ivaretatt av basisorganisasjonene inklusive distriktsorganisasjonene, de faglige tekniske grupperingene som for eksempel Norsk Billedhuggerforening, Norge grafikere etc. samt BKS og UKS." (utdrag fra Interimsvedtektene).

BKS skriver 6. juni at "BKS er fremdeles representant for de stemmeberettigede billedkunstnerne i alle forhandlinger med offentlige myndigheter og institusjoner".

9. oktober skriver NBFO til KUD og andre: om vedtak i Interimsstyret: "Vi ser det nødvendig at forhandlinger med Staten og andre motparter foregår enkeltvis for de respektive kunstnergrupper (forfattere, musikere, billedkunstnere osv. Vi anser ikke samordnete oppgjør i noen form som formålstjenlige". Hensikten er trolig å gjøre seg selv viktig som forhandlingsmotpart, og hindre at f.eks. Norges Kunstnerråd, der BKS fortsatt var representert, forhandlet på vegne av billedkunstnerne.

1. desember søker NBFO departementet om 30 000 kroner i bidrag for å dekke opparbeidet gjeld og til driften av sekretariatet ut året 1975. Begrunnelsen er bl.a. at "medlemmenes kontingent fremdeles går til finansiering av den kunstnerstyrte formidlingsvirksomhet, altså til arbeid som organisasjonene utfører for det offentlige", at Kunstnermeldingen er forsinket, tilskudd til kunstnerstyrt formidling ikke er økt, og at flere av NBFOs grunnorganisasjoner har fått avslag på støtte fra kommuner og fylker med henvisning til at man avventer Kunstnermeldingen. "Vi går ut fra at Departementet må imøtekomme vår søknad, da det allerede finansierer det fagpolitiske arbeid innen BKS (Vi minner om at BKS offentlig har erklært seg også som en fagpolitisk organisasjon ved siden av NBFO." NBFO anser det som "uakseptabelt at Departementet i denne situasjonen støtter det fagpolitiske arbeid innen BKS og ikke NBFO, særlig på den bakgrunn at NBFO er distriktskunstnernes eneste organisatoriske tilknytning i landssammenheng".

11. desember skriver NBFO på ny til dept. og viser til konferanse med dept. 7. desember, og gir noen presiseringer og tilleggsopplysninger: Interimsperioden vil vare frem til høsten 1976; en av oppgavene er en avklaring mellom det fagpolitiske og fagtekniske arbeid. Selv om dette avklaringsarbeid utføres "gratis av kunstnernes tillitsmenn", har det medført administrative utgifter som del av NBFOs underskudd; NBFOs landsomfattende karakter har medført store reiseutgifter, og dets arbeid har stor betydning også for det fagtekniske, "som lenge har vært lite påaktet fra sentralt hold blant billedkunstnerne"; bladet "Billedkunstneren" har også stoff av fagteknisk karakter, og har gitt et underskudd på 20 000 kroner.

12. desember skriver departementet til NBFO at det får et engangstilskott på 30 000 kroner for 1975, fra Kap. 350, post 79 (rådveldeposten). Begrunnelsen er at NBFO "i oppbyggingsfasen har påtatt seg oppgave av fagteknisk art innenfor et allmennkulturelt felt, og har påtatt seg utgifter til dette arbeid". Her ser vi at skillet mellom det fagpolitiske, som NBFO skulle ivareta, og det fagtekniske, som BKS skulle ivareta, med departemental godkjennelse allerede er i ferd med å flyte over i hverandre.

Departementets interne vurderinger

I et internt notat 28.11.75 om tilskudd til NBFO skriver signaturen MØ at "avdelingen har sett det som vesentlig å avvise invitter fra ulike hold til å ta standpunkt i striden mellom BKS og NBFO. Vi har prøvd å innta en konsekvent avventende holdning til utviklingen og i korrespondanse med den ene part av saksforhold som den andre mener å ha interesse av, har vi alltid sendt gjenpart". Det vises til situasjonen som er oppstått ved at BKS, NBF og Tegnerne har annullert sitt forhold til NBFO.

> For at de ordninger som vil bli foreslått for billedkunstnere skal kunne fungere er det helt avgjørende at de enten klarer å forene seg eller utpeke en form for fellesorgan som har mandat til å forhandle m.v. på alle billedkunstneres vegne. Hvis det skal gis tilskott til NBFO vil det være av stor betydning at dette gis på en måte som ikke kan oppfattes som støtte til en side i kampen mellom organisasjonene.

Byråsjefen skriver i sin påtegning 30.11.75 at departementet ikke kan gi støtte til en fagforening.

> Dersom imidlertid en organisasjon kan og vil påta seg å utføre et arbeid for deptet som deptet ellers måtte ha gjort selv – kan vi gi tilskott. Likeledes kan vi gi tilskott til spesielle tiltak av mer allmennkulturell art, for eksempel seminarer, kurs etc. Det må være opp til NBFO å finne et av grunnlagene som nevnt ovenfor.

Ekspedisjonssjefen skriver 1.12.75 i en påtegning til byråsjefen at han i prinsippet er enig i dette. "Statsråden ønsker at vi likevel skal vurdere nøye om vi kan finne eit formelt grunnlag til å utbetale tilskott til NBFO i år. Vi får sjå på dette når søknaden kjem, visstnok i den veka."

Billedkunstnernes organisasjoner gikk derfor til forhandlingsbordet hver for seg: NBFO for seg, BKS, NBF, LNM og TF for seg. Resultatet ble at staten ikke godkjente BKS som forhandlingspart i kunstpolitiske saker, bare NBFO og de gamle fagseksjonene.

Men når staten trengte kunstfaglig kompetanse, bl.a. til å bestemme hvem som var kvalifisert til garantiinntekt, brukte den fortsatt BKS. Dermed hadde staten løst stridsspørsmålet etter en modell som svarte til den todelingen mellom det fagtekniske og det fagpolitiske som de fleste av NBFOs grunnorganisasjoner hadde gått inn for. Den kunstpolitiske kontakten var imidlertid flyttet over fra BKS til NBFO. Senere får NBFO ved flere anledninger ekstraordinær støtte fra departements rådveldeposter, som bekrefter dets kunstpolitiske legitimitet.

NBFO krever våren 1975 godkjent et prinsipp om vederlag for juryarbeid for Den faste jury, og juryen for Nordnorsken, Vestlandsutstillingen og Sørlandsutstillingen. Det kreves vederlag etter statens satser for komitéarbeid, konsulentarbeid etc. Departementet viser til budsjettet for 1976, der det bevilges en egen post til slikt juryarbeid.

1977-1981

Billedkunstfaglig Sentralorganisasjon, med akronymet BKS, ble konstituert i april 1979 for en interimsperiode på 2 år. Den endelige løsning ble funnet i april 1980, da Bildende Kunstneres Styre godtok omorganiseringen. Fra da av mottok det nye BKS det gamles statsstøtte. Det overtok samtidig ansvaret for alle BKS' gjenværende oppgaver, bl.a. Høstutstillingen, stipendietildeling, kunstnerisk rådgivende organ for staten, styringen av Bildende Kunstneres Hjelpefond, innstilling til representative oppgaver osv. Den Faste Jury ble avløst av Den Nasjonale Jury, som skulle velges på BKS' årsmøte.

Norske Kunsthåndverkere

Samtidig med de omfattende endringene i billedkunstnernes organisasjon skjer det også endringer hos kunsthåndverkerne, hvor vi også finner at endringene i organisasjonen tilpasses endringene i de kunstpolitiske omgivelser.[182] Kunsthåndverket som fag er på begynnelsen av 1970-tallet i ferd med å løsrive seg fra den mer anvendt og industrielt orientert brukskunsten. Denne løsrivelsen muliggjorde både

[182] Fremstillingen støtter seg til Trine Thorbjørnsen (2005), upublisert manus til hovedfagsoppgave i kulturfag, Høgskolen i Telemark, Bø.

etableringen av kunsthåndverket som eget kunstnerisk anerkjent fag med sin egen kunstnerorganisasjon, og at kunsthåndverkerne og deres organisasjon ble likestilt med billedkunstnerne med hensyn både til forhandlingsrett med staten og de statlige støtteordninger, ikke minst garantiinntekter. Kunsthåndverkernes organisasjonsdannelse skjer i bevisst oppspill til de kulturpolitiske prosesser med kulturmeldingene, og til forarbeidet med kunstnermeldingen. Argumentasjonen fra kunsthåndverkerne, skriver Thorbjørnsen, "ble etter hvert preget av en likestilling og sammenlikning med billedkunsten" (2005:63), både for å kunstpolitisk aksept for sine arbeider som kunst, seg selv som kunstnere, og sin organisasjon som kunstnerorganisasjon.

I et internt notat refereres det fra et møte med ekspedisjonssjef Johs. Aanderaa i Kirke- og undervisningsdeparementet, som sies å ha uttalt: "Dersom kunstnerorganisasjonene da sto samlet for å fremme sine rettigheter ved forhandlingsbordet, VILLE INGEN KUNNE NEKTE DEM FORHANDLINGSRETT med de offentlige myndigheter" (:64, notatets versalier). For kunsthåndverkerne, om de ville ivareta sine kunstpolitiske interesser som kunstnere, var det ingen annen mulighet enn å etablere en organisasjon som tilfredsstilte departementets krav til forhandlingsrett. Departementet nærmest instruerte kunsthåndverkerne hva som måtte til om de skulle komme i takt med fremdriften i arbeidet med kunstnermeldingen, og slik komme under statens beskyttelse. Et av skrittene var å heve kvalitetskravet for medlemskap, i forhold til den tidligere brukskunstnerorganisasjonen.

Mens billedkunstnerne måtte endre sin organisasjon fra en elitær til en mer demokratisk og egalitær for å bedre sin kunstpolitiske posisjon, måtte altså kunsthåndverkerne gjøre det motsatte: forlate en demokratisk og egalitær organisasjon, og etablere en mer elitær. Det måtte de gjøre, fordi de kom inn i en institusjon som heter "kunst", og der det alltid må være portvakter som passer på den kunstneriske kvalitet hvis belønning er symbolsk kapital, for ikke å miste kunstpolitisk tillit hos dem som forvalter den politiske kapital.

Statens Kunstakademi

Akademiet får nye vedtekter 5. januar 1974, som gjenspeiler demokratiseringen både av kunstnerorganisasjonen og av de høyere utdanningsinstitusjonene generelt.[183] Akademiet får en rektor, en prorektor, et høgskoleråd, avdelingsutvalg og et styre. Rektor utnevnes av departementet, blant skolens professorer, etter forslag fra høgskolerådet. Prorektor velges blant hovedlærerne av styret. Avdelingsutvalget består av de ansatte i avdelingen og like mange studenter. Høgskolerådet består av

[183] Vedtekter i akademiets bibliotek.

alle avdelingsutvalgene, og skal behandle saker av prinsipiell interesse. Styret består av avdelingslederne, en professor valgt av rådet og av den administrative leder. BKS' innflytelse er som før begrenset til å ha to representanter i innstillingskomitéen for nye professorer.

Kulturpolitikken

BKS-regimet hadde representert elitære verdier som den nye statlige kulturpolitikken nå forlot. De samtidige omveltninger som skjedde i kulturpolitikken og kunstner-organiseringen fikk høy kunstpolitisk avkastning for kunstnernes område i kunstlivet. Den reviderte kunstnerorganisasjonen overtok de fleste av de kunstpolitiske privilegier som den gamle hadde hatt, samtidig som den klarte å kanalisere største-parten av den nye kunstpolitikkens midler inn mot sine egne prosjekter. Stikkord er økte stipendier, økt vederlag, garantiinntekter og kunstnerstyrt formidling

Som påpekt ovenfor hadde også andre deler av kunstfeltet en struktur som kunne ha gitt bidrag i tråd med den nye kulturpolitikkens verdier, og som med nye ressurser og ny organisering kunne ha vokst frem i ly av den nye kunstpolitikken. Med passende støtteordninger kunne de bidratt mye til demokratisering av kunstlivet, til desentralisering både av kunst og av avgjørelsesmyndighet, til profesjonalisering av kunstlivet på regionalt nivå, til utfordring av den gamle Oslo-dominansen, til sterkere forbindelser mellom kunstlivet og skolen, til mer kunst på arbeidsplassen, til mer kunstkritikk osv. Statlige støtteordninger kunne også ha stimulert til sterkere fylkeskommunal og kommunal støtte til kunstlivet. De skaffet seg imidlertid ikke en organisasjon som var egnet til å føre sine krav opp på den kunstpolitiske dagsorden.

Anne Brevik – en nasjonal strateg på 1970-tallet

Da den norske kunstinstitusjonen var liten, kunne det fremtre enkeltpersoner eller små grupper med avgjørende innflytelse på dens utvikling, som I. C. Dahl i første halvdel av 1800-tallet, og Lorentz Dietrichson i annen halvdel. De kunne endog få endret det kunstpolitiske kunnskapsregime, slik de hjemvendte kunstnerne gjorde på 1880-tallet. Senere kunne enkeltpersoner dominere deler av kunstinstitusjonen, og får betydelig kunstpolitisk innflytelse – som Jens Thiis mellom 1910 og 1940, Søren Onsager under førerregimet, Ulrik Hendriksen mellom 1945 og 1952, og Knut Berg – Nasjonalgalleriets direktør mellom 1975 og 1990 og medlem av Norsk kulturråd i mange av disse årene. Lars Roar Langslet – stortingsrepresentant og den første kulturminister, og ganske åpenbar en strategisk tenker – kunne tenkes å ha vært en kunstpolitisk strateg, om det ikke var for det at viktige deler av hans strategi ikke fikk politisk tilslutning.

Ingen kunne lenger dominere hele det kunstpolitiske feltet, fordi det ikke lenger fantes posisjoner i feltet som enkeltpersoner kunne utøve en dominerende innflytelse fra. Større endringer i kunstfeltet kommer nå som resultat av samvirkende krefter, både på det politiske feltet, i kunstfeltet, og i kontaktflaten mellom kunst og politikk. Mange kunne ha stor innflytelse på en av de kreftene som drev frem utviklingen på 1970-tallet, noen på to av dem. Men få hadde en virkning innenfor alle tre kreftene, samtidig som de hadde en selvstendig kunstfaglig basis utenfor dem. En som kan eksemplifisere en posisjon i alle tre kanaler er grafikeren Anne Breivik.[184] Hennes kunstfaglige basis var Atelier Nord – det internasjonalt orienterte grafikk-verkstedet hun etablerte sammen med Reidar Rudjord i 1965, og som hun senere ledet alene frem til 1994. Her bygget hun opp et norsk og internasjonale nettverk, og det var fra denne posisjonen hun begynte å engasjere seg kunstpolitisk.

Vi finner hennes navn forbundet med de fleste viktige kunstpolitiske sammenhenger i løpet av 1970-årene. I den politiske kanalen finner vi henne som medlem av kunstnerstipendkomitéen og i utredningen om Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet. I den første var hun med på å fremme forslaget om garantiinntekter, som ble kunstnerpolitikkens viktigste enkelttiltak. I den kulturfaglige kanalen var hun medlem og nestleder i Norsk kulturråd i den perioden da rådet mest aktivt tok opp støtten til kunstnerstyrt formidling. I den kunstfaglige kanalen var hun leder for Norske Grafikere da det fremmet det første forslag om en kunstnerorganisert formidlingssentral, og kampen mot BKS ble innledet.

Hun synes å ha utviklet en kunstpolitisk strategi for sine egne engasjementer, med følgende trekk: Prioritering av kollektive løsninger, bl.a. med felles kunstner-drevne verksteder og gallerier; tro på kunstnerorganisasjoners evne til å løse kunstnernes felles problemer; solidariske løsninger på offentlige støtteordninger, noe som særlig kommer til uttrykk gjennom garantiinntektsordningen, der det den ene tjener også kommer andre til gode; utnyttelse av offentlige og halvoffentlige organisasjoner som kanal til bredere kontaktflate mellom publikum og kunstnere, med utlån av grafikk gjennom bibliotek og samarbeid med kunstforeninger, Kunst på Arbeidsplassen, Kunst i Skolen etc.; desentraliserte løsninger, med kunstnersentra; å se kunstnerrettede tiltak, som kunstnersentra, i sammenheng med samfunns-politikken for øvrig, som distriktsutbygging; streng husholdering med offentlige og kollektive midler; åpenhet overfor internasjonale forbindelser; ikke-byråkratiske former og tiltro til enkeltindividet; vektlegging av salg av kunst som kilde til egen-inntekter, og av å utvide kunstneres kompetanse til å kunne fylle flere kunstrelaterte

[184] I denne fremstillingen har jeg vært helt avhengig av det arbeid kunsthistorikeren Cathrine Lillo-Stenberg har gjort for å forberede en bok om Anne Breivik og Atelier Nord. Denne forfatter har vært styremedlem og styreleder i Atelier Nord i perioden 1997-2006, der Lillo-Stenberg en periode var kontorleder.

oppgaver enn den rent kunstneriske; støtte til landsomfattende og folkelig forankrede systemer for kunstformidling, for eksempel gjennom kunstforeninger.[185]

[185] Det hører med til hennes engasjement at hun i 2004 ga hele sin store private samling av grafikk og malerier til Atelier Nord. Tidligere var Atelier Nords egen samling av grafikk produsert ved verkstedet opp gjennom årene gitt til Oslo Kommunes Kunstsamlinger. Hun føyer seg inn i rekken av kunstnere som har donert sine arbeider til offentlige formål.

10. Kunstpolitikken 1940-1980 – et oversyn

De store trekk

Perioden 1940-1980 har en naturlig start, men en mindre klar avslutning. På 1970-tallet er det satt i gang kunstpolitiske endringsprosesser som først får sin fullbyrdelse på midten av 1980-tallet.

Perioden opplever to radikale kunstpolitiske opphevelser mot det etablerte akademiregime – med et førerregime under okkupasjonen og et fagforeningsregime på 1970-tallet. Den første trekker det kunstpolitiske kunnskapsregime i totalitær retning, det andre i demokratisk. Begge får mindre makt over kunstlivet enn dets ledere hadde ambisjoner om, førerregimet minst. I begge er det kunstnere som er de viktigste aktører, i tråd med lange tradisjoner for at de besetter maktposisjoner i kunstfeltet også utenfor sine egne organisasjoner. Kunstnere blir derfor de største vinnere, men også de største tapere.

Etterkrigstiden gjennomgår tre store endringer i relasjonen mellom kunstfeltet og det politiske feltet. Den første skjedde da Stortinget i 1963 ga avkall på å fordele kunstnerlønner, og dermed trakk det politiske felt helt tilbake fra rollen som estetisk dømmende instans. Samtidig ble den viktigste støtteordningen støtten til billed-kunstnere dreid fra å være en æresbelønning for det de hadde skapt, til å bli en stimulans for det de skulle skape.

Den andre kom med etableringen av Norsk kulturråd i 1965. Storting og regjering ga da avkall på å detaljstyre de statlige bevilgningene til kunstfeltet; vedtok en betydelig økning i de midler som var til fri rådvelde for kunstformål; tok dem fra departementet og innsatte et kulturfaglig organ til å fordele midlene etter skjønn; og derved ga rom for større endringsprosesser i kunstfeltet.

Både den første og andre endringen økte avstanden mellom kunst og politikk. Den tredje særlig viktige endringen kan tidfestes til perioden 1974-1980, da staten endret kravet til kompetanse hos sin nærmeste samarbeidspartner i kunstlivet – fra kunstnerisk til demokratisk representativitet. Det kunstpolitiske kunnskapsregime endret seg fra et elitært akademiregime til et demokratisk fagforeningsregime. Statens kunstutstilling mistet sin nøkkelrolle i kunstfeltet, som den port alle norske kunstnere måtte passere for å passere for å bli anerkjent som kunstnere. Portvaktfunksjonen ble overført til et mangfold av kunstnerorganisasjoner, og terskelen senket. Stat, kulturråd og kunstnerorganisasjon deltok i et samspill om denne endringen, uten at noen dirigerte samspillet. Endringer i den statlige kunst-

politikken ble også nå ledsaget av tilpassende strukturendringer i kunstfeltet. Denne tredje endringen reduserte avstanden mellom kunst og politikk.

En trinnvis av behandling av kulturpolitikk, kunstnerpolitikk og formidlingspolitikk gjorde at staten i 1980 ennå ikke hadde fått noen helhetlig politisk behandling av hele kunstfeltet. Forsinkelsen i behandlingen av den statlige politikk for kunstformidling, som bl.a. omfatter kunstsamlinger og utstillingsarrangører, skapte et åpent rom for kunstpolitiske initiativ. Inn i dette rommet trådte en demokratisert og desentralisert kunstnerorganisasjon, som med offentlig støtte startet oppbyggingen av et landsomfattende formidlingsapparat som krevde mesteparten av de nye statlige, fylkeskommunale og til dels også kommunale ressurser til formidlingsformål. Kunsthåndverkerne fulgte opp. Andre aktørgrupper i kunstfeltet forholdt seg ganske stille, og de var heller ikke organisert til å ta kunstpolitiske initiativ på egne vegne.

Okkupasjon og etterkrigstid

Okkupasjonen var en begivenhetsrekke, skriver Hans Fredrik Dahl, "der posisjonene og deres anseelse endret seg over tid" (Dahl 2001:271). Det er en ganske presis beskrivelse av den utvikling som skjedde mellom førerregimet og dets opposisjon 1940-45.

Et regime uten makt

Et kunstpolitisk førerregime forsøkte etter okkupasjonen i 1940 å overta akademiregimets funksjoner, men mislyktes på nesten alle punkter.

- Som kunstselskap mislyktes det i å utbre sin kunstsmak, fordi den ville tvinge den på en mer og mer uvillig befolkning. Dets brodd mot det moderne og fremmede kunne nok ha en viss støtte i befolkningen, mest der bevisstheten om kunst var lav.
- Det oppløste det eksisterende kunstnerselskap, men klarte ikke å sette noe annet i dets sted – og ville heller ikke fått annet enn et fåtall medlemmer.
- Som kunstråd fikk det nesten ikke gjennomslag for noen av sine ideer. Auksjonsavgiften må dog sies å ha vært en suksess, og en forgjenger for den senere 3 %-avgiften og Bildende Kunstneres Hjelpefond. Førerprinsippet brøt ned evnen til å handle kollektivt.
- De to kunstskolene (Statens Håndverks- og Kunstindustriskole og Bergens Håndverksskole) ble ikke nazifisert, men drev videre.
- Statens Kunstakademi ble nazifisert, men fratatt sine lokaler, og ble etter et par år stående nesten uten studenter.

- Nasjonalgalleriet ble nazifisert, og ledet av førerregimets fremste ideolog. Men samlingene ble i stor grad evakuert, planene for nymontering forhindret og det mistet sitt kunsthistorisk kompetente fagpersonale. Utstillingen med entartet kunst var en publikumssuksess, men demonstrerte også regimets vilje til sensur og utrenskning.
- Regimets innvirkning på kunsthistorien ble liten. Innkjøpene til Nasjonalgalleriet ble redusert, det fikk omtrent ikke tilgang på god kunst, basisutstillingene ble tatt ned og antallet temporære utstillinger lavt. Det fikk ikke presentert noen alternativ kunsthistorie.
- Det formelle utstillingslivet ble redusert, og tok mer kommersielle og uformelle former. Regimets egne instanser arrangerte få utstillinger, og blant de få var flere rene propagandautstillinger uten kunstnerisk verdi.
- Den statlige salongen, Høstutstillingen, opphørte, blant annet fordi dens betrodde arrangør BKS ble nedlagt, og noen nazifisert salong ble ikke forsøkt etablert.
- Regimet fikk ingen kunsthall, fordi Kunstnernes Hus ble rekvirert til andre formål.
- Funksjonen som nasjonal jury ble utøvet først av Det midlertidige konsultative råd, og deretter av Kulturrådet. Den mistet imidlertid de fleste utstillinger å være jury for, bl.a. fordi de nasjonale representasjonsoppgaver i utlandet falt bort og Høstutstillingen opphørte.
- Den eneste av de grunnleggende funksjoner i kunstinstitusjonen som ble utøvet av førerregimet var tildelingen av stipendier. Men også denne funksjonen ble amputert, fordi stipendiene i stor grad ble boikottet, og fordi flere av de private legatene stoppet utbetaling av stipendier i de fleste krigsårene.

Det kunstpolitiske førerregime var nesten uten makt. Det hadde legitimitet i det statlige apparat, men fikk allikevel lite gjennomslag for sine ideer. I kunstlivet hadde det meget liten legitimitet – det ble i stedet aktivt boikottet.

Var førerregimet et forsøk på revansje fra kunstnere som akademiregimet hadde satt utenfor? Dette spørsmålet må trolig besvares med et ”ja”. Et førtitalls kunstnere ble ekskludert eller på annen måte fratatt ære i et æresrettoppgjør etter frigjøringen. Bar dette oppgjøret preg av å være en revansj tilbake, der akademiregimets ledere straffet de som hadde motarbeidet deres kunstsyn og maktposisjoner? Dette spørsmålet må inntil videre besvares med ”kanskje, delvis”. Det materiale fra denne perioden som er gjennomgått, gir grunnlag for å anbefale at disse og andre sider ved førerregimet og æresrettoppgjøret bør bli gjenstand for grundigere studier.

Kunstens allmenngjøring

Den estetiske praksis ble på 1950-tallet utvidet til å omfatte en rekke nye steder og arenaer: sykehus, skoler, arbeidsplasser, parker, kirkegårder, offentlige bygg, private hjem, nye forsteder, byer og bygder. Hele landet ble dekket av tiltak som søkte å bringe befolkningen i kontakt med god kunst på alle viktige livsområder. Vi ser begynnelsen på et "Kunst-Norge" – et land der kunst får en plass i mange sammenhenger og i manges bevissthet. Utvidelsen av kunstinstitusjonen skjer i et samspill mellom ulike interesser, både statlige, kommunale, faglige, ideelle, økonomiske, kunstfaglige og kunstneriske. De synes forent i ønsket om å spre kunstens åndelige rikdommer til flest mulig. De fleste initiativene tas av krefter utenfor det kunstpolitiske akademiregime, og det er ingen sentral statlig strategi bak denne utviklingen – bare en felles overbevisning om kunstens nødvendighet. Men tiltakene fikk politisk gehør, og de fleste ble før eller senere innlemmet i et ekspanderende statlig kunstpolitisk engasjement, og/eller innordnet akademiregimets krav om kunstnerisk kontroll. Norge samles på 1950-tallet til ett sosialdemokratisk kunstrike med et akademiregime som forfatningsform. Kunstpolitikken er på vei mot en ideologi som et par tiår senere fører til at kunst blir betraktet som et velferdsgode som staten skal sørge for at alle får rett til adgang til.

Kontaktflaten med staten

Før 1940 hadde BKS i stor grad ivaretatt kunstfeltets interesser overfor staten. Nå ble det skapt forutsetninger for at flere instanser kunne markere seg med egne krav til den statlige kunstpolitikken. Viktige deler av de nye arenaer ble imidlertid underlagt BKS-regimet, som også ble tilført nye ressurser.

Innenfor kunstnernes rekker reiste det seg imidlertid sterkere motstand mot det hegemoniet som en elite av kunstnere kunne utøve gjennom sin over-representasjon i BKS-regimets evaluerende instanser. Det ytret seg i første omgang gjennom sterke konflikter innenfor BKS-systemet, mellom tilhengerne av den figurative tradisjon og de som arbeidet i og for den nye nonfigurative retning i kunsten. Konfliktene endte imidlertid ikke i brudd eller ny organisasjonsdannelse, bare i at de unge overtok makten innenfor det bestående BKS-regimet.

Fra akademiregime til fagforeningsregime

Tre samvirkende krefter

Omkring 1970 startet en radikal endring i kunstpolitikken, som ledet til en nesten femten år lang utviklingslinje. Det var særlig tre samvirkende krefter som sto bak endringene: Storting og regjering, Norsk kulturråd, og en opposisjon blant billed-

kunstnerne. For første gang siden 1880-tallet resulterte den unge kunstnergenerasjonens opprør mot de eldre i en endring av det kunstpolitiske kunnskapsregime. Noe av årsaken ligger i at opprøret knyttet seg nært til de generelle kultur- og kunstpolitiske endringer på 1970-tallet, og henter ressurser derfra.

To nye kunstnergrupper ble kunstpolitisk likestilt med billedkunstnerne – først kunsthåndverkerne, senere kunstfotografene. Senere får også samiske kunstnere støtte til å bygge opp sin nasjonale kunstnerorganisasjon. Disse tre siste gruppene organiserer seg og velger arbeidsformer som er ganske analoge med billedkunstnernes, og tilpasser seg på tilsvarende måte det politiske feltets kunstpolitiske føringer.

Kunstnerstyring på en ny måte

Resultatet av de tre kreftenes samvirke på 1970-tallet ble for det første en kraftig styrking av den kunstneriske produksjon, særlig gjennom nye og utvidede støtte- og vederlagsordninger for kunstnere; for det andre en oppbygging av et landsomfattende apparat for kunstformidling styrt av den nye demokratiserte og desentraliserte kunstnerorganisasjonen; for det tredje en etablering av et nytt kunstpolitisk kunnskapsregime, et fagforeningsregime; og for det fjerde innføring av kulturpolitisk begrunnede føringer for deler av kunstfeltet. Siden denne utviklingen ikke fullføres før midt på 1980-tallet, vil den endelige vurdering først bli gitt i siste del av fremstillingen av kunstpolitikkens historie.

Kunstfeltet ekspanderer

Samtidig med endringen i det kunstpolitiske kunnskapsregime skjer det også en sterk utvidelse av kunstfeltet. Det er særlig antallet kunstforeninger og private gallerier som øker.

Kunstforeningene glir godt inn i den nye kulturpolitikken, med sin vektlegging av det regionale og fordelingspolitiske verdier. Antallet kunstforeninger fordobles mellom 1965 og 1980, og de er ikke lenger bare byfenomener, men etableres over alt der det finnes kunstinteresserte mennesker. De er stort sett frivillig arbeidende foreninger, der nye mennesker må ta kunstneriske standpunkter til hva de vil med kunsten, hva de skal stille ut, og hvilket publikum de vil nå. I mange kommuner må det for første gang tas standpunkt til eget engasjement i kunst og kunstpolitikk, ikke bare til som noe som kommer på flyktige besøk fra Oslo, men som aktiviteter som organiseres av egne innbyggere, og som trenger lokaler. Kunstnere kommer ut – ikke bare som omvisere for andres kunst i regi av Riksgalleriet, men som representanter for sin egen kunst, for den raskt voksende kunstnerstand og snart også for den nærmeste kunstnerorganisasjon. I noen grad blir kunstforeningene

underkastet de nye regionale kunstnerorganisasjonenes krav om å bli "poenggivende", dvs. de lar organisasjonene påvirke sin utstillingspolitikk.

Frem til 1970 hadde det ikke vært mer enn en håndfull private kunstgallerier i Norge, de fleste i Oslo. I de større byene etableres det nå mange nye private kunstgallerier, og snart kommer mindre steder etter. De lever sitt eget liv, og vies ingen kunstpolitisk interesse. De tilhører kunstfeltets kommersielle, markedsbaserte sfære.

Stortingets vedtak i 1952 om å opprette et Riksgalleri hadde tre viktige kunstpolitiske forutsetninger. Den ene er Stortingets ønske helt tilbake til 1880-tallet, om at Nasjonalgalleriet skulle vise sine arbeider rundt om i landet, og om at Høstutstillingen skulle vises i andre byer enn hovedstaden. Den andre er det arbeid som Statens vandreutstillinger gjorde for å sende kunstutstillinger på vandring til norske bygdelag. Det tredje er kunstforeningenes samarbeid om vandreutstillinger. Formuleringen i vedtaket om Riksgalleriet, at det skulle føre god kunst frem til by og bygd, viste tilbake til en kunstpolitisk bevissthet om disse tre forutsetningene. Men det som startet som et heroisk prosjekt tidlig på 1950-tallet, ble på 1970-tallet mer og mer et sentralistisk prosjekt i en ellers desentraliserende kulturpolitikk. Riksgalleriet fortsatte med sine hjelpesendinger, ute av takt med Stortingets ønsker om å legge større vekt på regionale kunstinstitusjoner.

Kunstforeningene fikk begrenset offentlig støtte, de regionale kunstsamlingene ble uttrykkelig holdt utenfor ordningen med statlig støtte til halvoffentlige museer, kunstkritikerne mottok sitt ene årlige stipendium hvis realverdi sank og sank, og de private gallerienes virksomhet ble betraktet som et negativt, kommersielt innslag og i praksis motarbeidet gjennom ugunstige regler for omsetningsavgift på kunst.

Perioden sett under ett, skjedde den sterke ekspansjonen i kunstfeltet bare delvis som resultat av kunstpolitikken. Mot slutten av perioden ble imidlertid de kunstpolitiske virkemidler stadig mer omfattende og mer målrettet brukt. Omkring 1980 nærmet kunstfeltet seg en situasjon der mindre og mindre skjedde uten direkte eller indirekte statlig medvirkning, noe som til gjengjeld bandt større deler av det opp til realisering av kulturpolitiske mål.

Fra belønning til stimulans

Etter de nye stipendieordningene i 1963 er kunstnerpolitikken tilbake på det spor som den hadde fulgt på midten av 1800-tallet. Da var stipendiene reise- og utdanningsstipendier for yngre kunstnere som skulle ut å lære seg kunsten. De eldre måtte, med få unntak, klare seg selv. Etter at BKS overtok makten i kunstlivet på 1880-årene, ble kunstnerpolitikken mer og mer rettet mot de eldre, med varige individuelle kunstnerlønninger. De yngre og nyskapende måtte mer og mer klare seg selv. Dette endres i 1963, og det er det politiske feltet som gjennomfører sporskiftet. Den nye stipendieordningen (og de nye støtteordninger fra Norsk kulturråd) bidro trolig til at det vokste

frem en kunstnergenerasjon som i løpet av 1970-tallet revolusjonerte kunstnernes organisasjonsformer og deres forhold til staten, og dermed også det kunstpolitiske akademiregime som ble utøvet gjennom BKS. Garantiinntektsordningen frigjorde et større antall kunstnere fra markedsavhengighet og fra behovet for å ha arbeid ved siden av sin kunstnerisk virksomhet, og dermed til større skapende innsats.

Støtte til det nyskapende ble Norsk kulturråds viktigste oppgave. Dets støtteordninger bidro også i stor grad til at det nyskapende fikk arenaer å spille på over hele landet.

Det nasjonale og det utenrikskulturelle

Vektleggingen av det nasjonale hadde vært et fast innslag i norsk kunstpolitikk siden midt på 1850-tallet (Solhjell 2005a:232). Under førerregimet var det en kamp mellom to fløyer om eierskapet til det nasjonale, hos den tapende NS-fløyen med sterk brodd mot det utenlandske. Ikke lang tid etter frigjøringen ser det ut til at det nasjonale ble svakere vektlagt enn før, frem til begynnelsen av 1960-tallet. Da blir vernet av det nasjonale mot det fremmede et sentralt kulturpolitisk argument for å innføre nye kunstpolitiske virkemidler som kan styrke det nyskapende i norsk kunst. Vernet av det norske går nå sammen med åpenhet mot det som kommer utenfra, og for utveksling av kulturimpulser med andre.

Kulturutvekslingen blir imidlertid underlagt Utenriksdepartementets kunstpolitiske syn, og kunsten blir dermed plassert i et politisk interessefelt der det kunstneriske kommer i annen rekke. Norsk kulturråd, landets fremste kunstpolitiske organ, får ikke noe ansvar på det utenrikskulturelle området. Nasjonalgalleriet har for små ressurser og lokaler til å arbeide internasjonalt – med unntak av noen få satsninger med års mellomrom. Kunstsamlingene, som i andre land gjerne er de som står for de internasjonale forbindelser, står i Norge helt utenfor kunstpolitikken. De nye kunstnerstyrte galleriene er nesten utelukkende opptatt av sine egne norske medlemmer, sine distrikter og sine teknikker. Av de eldre institusjonene er det bare Kunstnernes Hus i Oslo som kan sies å ha en internasjonal profil. Det norske kunstfeltet, særlig den delen som er sterkest knyttet til det kunstpolitiske kunnskapsregime, hemmes i utviklingen av et nettverk med internasjonale kontakter.

Først med det privatfinansierte Henie-Onstad Kunstsenter får Norge en kunstinstitusjon med et internasjonalt nettverk av betydning, og med det privatinitierte Galleri F15 i Moss får landet et galleri med et sterkt nordisk nettverk. Også det grafiske verkstedet Atelier Nord, og Grafikkbiennalen i Fredrikstad får en omfattende internasjonal kontaktflate. De er alle fire uavhengige av BKS-systemet, er sterkt knyttet til enkeltpersoners innsats, men også de får etter hvert økende offentlig støtte.

Sentrum og periferi – desentralisering, men ikke av formidlermakt

Inntil 1970-tallet var kunstpolitikken overfor distriktene en hjelpesendingspolitikk, som så på distriktene som kunsttomme områder, som trengte besøk av kunsten og dens representanter. Riksgalleriets virksomhet bygget på en forestillingsom var utbredt i BKS-regimet: Den at distriktene selv ikke kunne ta ansvar for hva de skulle få se av kunst; at de ikke hadde kunstsamlinger eller gallerier, kompetent personale til å drive dem, eller spesielt tilrettelagte lokaler å vise utstillinger i; og at produksjonen av vandreutstillinger bare kunne foregå i Oslo, og ikke for eksempel også fra de regionale kunstsamlingene i Lillehammer, Drammen, Skien, Kristiansand, Stavanger, Bergen og Trondheim.

Norsk kulturråd brøt med denne politikken. Dets bevilgninger bidro allerede fra 1965 til å fylle distriktene med selvstendig kunstnerisk aktivitet – både kunstnerisk produksjon, kunstformidling, og lokaler og utstyr for begge. Fra midt på 1970-tallet fikk det særlig uttrykk gjennom en systematisk satsing på kunstnersentrene og deres organisatoriske forutsetninger. Da kulturmeldingene ble behandlet midt på 1970-tallet ble desentralisering et hovedmål.

Prinsippet om kunstnerstyring betydde imidlertid at de kunstnerstyrte formidlingsinstitusjonene ikke ansatte fagpersonale med kunstfaglig kompetanse. Siden de regionale kunstsamlingene fortsatt ble stående utenfor vanlige ordninger med statlig støtte til halvoffentlige museer, fikk de ikke det løft som resten av museumsfeltet fikk, og som kunstindustrimuseene hadde fått allerede før 1900. Begge forhold hadde som konsekvens at den nye kunstpolitikken ikke tilførte regionene stillinger som krevde og utviklet kunstfaglig selvstendighet og troverdighet.

Til tross for en kulturpolitisk desentraliseringsvilje var derfor kunstpolitikken i 1980 uten virkemidler, og trolig også vilje, til å løfte distriktene ut av fortsatt provinsialisme og avhengighet av hovedstadens kompetanse. Nesten all makt til å gi kunstnerisk anerkjennelse som ble anerkjent på nasjonalt nivå var fortsatt plassert i Oslo-området.

Den kulturøkonomiske sirkulasjon

Frem til 1940 var studieopphold ved andre lands kunstskoler, akademier eller kunstnerdrevne atelierer en del av de fleste norske kunstneres utdanning. Mønsteret var hjemme, ute og så hjemme. Det ble brutt under 2. verdenskrig, og tok seg ikke helt opp igjen. Stadig flere kunstnere fikk nå hele sitt formelle utdanningsforløp i Norge, noe ordningene for studiefinansiering også stimulerte til. Studenttallet økte, og det ble også etablert nye norske studiesteder, i Bergen og senere også i Trondheim. Kunstnernes studiereiser ble gjennomført mer for å bli inspirert av nye motiver og miljøer, enn for å bli undervist av andre lands kunstnere. Stipendie- og

støtteordningene for kunstnere fulgte opp dette, ved i større grad å bli bidrag til kunstnerisk produksjon, og ikke til utenlandsstudier.

BKS ble fratatt ansvaret for høyere kunstnerutdanning i Statens Kunstakademi (SKA) i 1956, og i 1974 ble styringen av akademiet demokratisert. Undervisningen hadde fortsatt preg av trening av ferdigheter i å gjengi menneskekroppen gjennom tegning, maleri og modellering. Studentene laget ikke kunstverk, men svennestykker. Professoren i skulptur, som ble ansatt i 1946, fortsatte til 1980.

Regionale akademiregimer?

Etter kulturmeldingene midt på 1970-tallet fremsto fylkeskommunene som egne kulturpolitiske aktører med egne kunstpolitiske ressurser. Samtidig utviklet det seg regionale kunstpolitiske felt, særlig gjennom kunstnerorganisasjonene. Det oppsto derfor en ny regionalisert kontaktflate, et kunstpolitisk rom, mellom kunstfeltet og det politiske felt. Inn i dette rommet trådte de regionale kunstnerorganisasjonene med sine offentlig finansierte kunstnersentra, og inntok posisjonen som den kunstpolitisk favoriserte formidlere mellom kunstfeltet og det politiske feltet. Det ser ut til at hver av den nye sektorens regionalt forankrede aktører søkte kontroll over mange av den samme type ressurser som akademiregimet hadde hatt. Kanskje var det akademiregime som forsvant på landsbasis, i ferd med å bli gjenreist på regional basis?

Kunstpolitikkens verdier differensierer kunstfeltet

Tradisjonelt er institusjonen kunst dominert av to verdimotsetninger, mellom kunstneriske interesser og økonomiske. Det skapte to kretsløp – det elitære og det kommersielle. Hvert kretsløp preges av bestemte aktører, som deler kretsløpets grunnleggende verdier. I det elitære eller ekskluderende kretsløpet dominerer hensynet til kunstneriske verdier; her skapes det kunstnerisk anerkjennelse og her oppstår rangordninger etter kunstnerisk kvalitet; her nyter kunsten størst autonomi. Den kunstpolitiske interesse var helt fra 1814 rettet mot dette kretsløpet, og bidro med sin støtte også til at den ble etablert. I denne og de to første bøkene har jeg forsøkt å vise at dets interne organisering og maktfordeling i betydelig er grad bestemt av det politiske feltets kunstpolitiske føringer, og at det eksklusive kretsløpets autonomi er betinget av at forholdet mellom kunstfeltet og det politiske feltet er ordnet som et akademiregime.

Det kommersielle kretsløpet utviklet seg stort sett uten noen kunstpolitisk påvirkning, etter prinsippene om næringsfrihet og markedets makt. Det må imidlertid hente sine kunstneriske referanser og standarder fra det eksklusive kretsløpet, fordi det selv ikke kunne skape noen kunstnerisk anerkjennelse, og fordi slik anerkjennelse også har en økonomisk verdi på kunstmarkedet. I det kommersielle

kretsløpet er kunsten heteronom, både mot det eksklusive kretsløpet og mot det økonomiske feltet. Til gjengjeld har det stor autonomi overfor det politiske feltet.

Fra midt på 1960-tallet ser vi noe, som etter kulturmeldingene på 1970-tallet skal bli fremtredende og varig trekk ved kunstpolitikken i resten av århundret: Staten, med sin kunstpolitikk, skal ikke bare ta hensyn til kunstens egne interesser og fremme det beste der, men også ta hensyn til bredden i kunstlivet, til distriktene og til kunstlivets bidrag til allmennvellet. Fordelingshensyn skal også prege kunstfeltets arbeid, kunsten skal bidra til et kvalitativt bedre samfunn. Det er dette som er kalt "inklusive", inkluderende, egalitære eller demokratiske trekk ved norsk kunstpolitikk. Denne nye og sosialdemokratiske kunstpolitiske verdien, som ble delt av nesten alle politiske partier, la grunnen til fremveksten av et tredje delfelt eller kretsløp av kunstfeltet i tillegg til de eksklusive og kommersielle – det inklusive kretsløpet (Solhjell 1995). Et økende antall aktører i kunstfeltet prioriterte de inkluderende verdier, og kom derfor den nye kulturpolitikken i møte. I økende grad ble de også belønnet for det, i form av bevilgninger, støtteordninger og forsøksordninger som hadde som formål å realisere den nye kunstpolitiske velferdsformel – at 'alle har rett til kunst'. Mens aktørene i det eksklusive kretsløpet drives frem av symbolske belønninger – altså kunstnerisk anerkjennelse, og i det kommersielle kretsløpet av økonomiske belønninger, så drives aktører i det inklusive kretsløpet frem av politiske belønninger – det vil si kulturpolitisk begrunnede offentlige tilskudd. Det gjør det inklusive kretsløpet heteronomt overfor både det politiske feltet og det eksklusive kretsløpet, mens det har et ikke-forhold til det kommersielle kretsløpet, uten det å være bærer av ideologisk motstand mot dets økonomiske verdier.

De inkluderende verdier ble tatt opp blant andre av de mange nye kunstnerorganisasjonene, og av de fleste kunstforeninger. Også dette er en utvikling som forsterkes ut over på 1980-tallet. I forhold til kretsløp kan vi snakke om en utvidelse av kunstpolitikken – i tillegg til en politikk for et eksklusivt kretsløp fikk det politiske felt også en politikk for et inkluderende og demokratisert kretsløp.

Litteratur

Bakke, Marit (2005) Kultur som kollektivt gode. Velferdspolitikk og distriktshensyn i kulturpolitikken fra 1920-årene til i dag, Unipub.

Bastiansen, Hans G. (2000) Født til kamp. Norges Kunstnerråd 1940-1955, i *Kunsten å rulle en stein. Norges Kunstnerråd 1940-2000*, Norges Kunstnerråd, Forlaget Bonyttt.

Beyer m. fl. (1985) *Kultur og kulturpolitikk. Norsk kulturråd –fortid og framtid*. Skrift utgitt av Norsk kulturråd til 20-års jubileet i 1985. Cappelen.

Bildende Kunstneres Hjelpefond (1975) Bildende Kunstneres Hjelpefond 1948-1974 (3 %-fondet) BKH.

Brun, Hans Jakob (1983) Malerier 1940-1980, i *Norges Kunsthistorie, bd. 7*, Gyldendal.

Dahl, Hans Fredrik (2001) *De store ideologiers tid. 1914-1955*, Aschehoug.

Dahl, Hans Fredrik og Øystein Sørensen (red.) (2004) *Et rettferdig oppgjør? Rettsoppgjøret i Norge etter 1945,* Pax.

Dahl, Hans Fredrik (2005) *Kulturpolitikken i Norge under NS-staten*, paper til Den andra nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning, Borås 25-26 augusti 2005.

Egeland, Bjørn (1969) Teaterpublikum i Bergen: foreløpig rapport fra en undersøkelse av sosial struktur, teateradferd og innstillinger hos Den Nationale Scenes publikum høsten 1968, Nordisk sommeruniversitetet, Bergen.

Egeland, Bjørn (1970) Festspillfolk 1969: en del resultater fra en undersøkelse av publikum ved Festspillene i Bergen, Samfunnsøkonomisk institutt, NHH.

Elstad, Jon Ivar og Kjersti Røsvik Pedersen (1996) Kunstnernes økonomisk vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundesøkelsen blant kunstnere 1993-94, INAS Rapport 96:1.

Eriksen, Arild H. (1990) *Kunst og ukunst. Aspekter ved nyordningen av kunstlivet i Norge 1940-45*, Hovedoppgave, Kunsthistorisk institutt, Universitetet i Bergen.

Fjeldstad, Anton (2005) Staten og bøkene. En litteraturpolitikk blir til, Unipub.

Gjessing, Steinar (red) (1980) *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Gjessing, Steinar (1980) Tendenser og retninger gjennom fem decennier, i Gjessing, Steinar (red) *Kunstnernes Hus*.

Gjerde, Bjartmar (1985) *Da Kulturfondet og Kulturrrådet ble opprettet*, i Beyer m. fl. (1985)

Grimelund, Josef Jervel og Flønes, Ivar (1954) *Trondhjems Kunstforening 1845-1945*, Trondhjems Kunstforening.

Groth, Henrik og Lippe, Frits von der (1950) Kunsten i kamp, i *Norges Krig, bd. III*, Gyldendal.

Gutu, Ane Hjort (2003) *Trasop skoles grafikksamling*, Utgitt i anledning "Kunst til folket – Riksutstillinger 50 år".

Haverkamp, Frode (1986) *Oslo Kunstforening 1936-1986*, Grøndahl, Oslo.

Helseth, Tore (2005) Fra privat initiativ til offentlig innsats. Norsk musikkpolitikk på 1900-tallet, Unipub, Oslo.

Hovdhaugen, Einar (1985) *Kulturpolitikken sett frå stortingssalen*, i Beyer m. fl. (1985).

Høisæther, Ole Rikard (1995) Utstillingsplanen av 1940. Status og vendepunkt i norsk kunst, *Kunst og Kultur Nr. 4 Årg. 78*, Universitetsforlaget.

Ingebretsen, Eli (1941) Utstillingsplanen av 1940, i *Kunst og Kultur, 27. årg. 1. hefte*.

Internasjonal kunstuke 1976, Arbeidsutvalget for Kunstuken 1976 v/ Den norske nasjonalkommisjonen for UNESCO.

Johnsrud, Even Hebbe (1983) Mellomkrigstidens skulptur, i *Norges Kunsthistorie, bd. 6*, Gyldendal.

Karlsen, Wilhelm (1999) Opptakten til 1970-åras norske kulturpolitikk: kulturkonstruksjon som hastesak, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift 1/*1999, Borås.

Klausen, Arne Martin (1977) *Kunstsosiologi*, Universitetsforlaget.

Kolberg, Kåre (2000) Fra Kunstneraksjon til forhandlingsbord, i *Kunsten å rulle en sten. Norges Kunstnerråd 1940-2000*, Bonytt.

Mangset, Per (1992) Kulturliv og forvaltning: innføring i kulturpolitikk, Universitetsforlaget.

Mangset, Per (1995) Norsk kunstnerpolitikk – organisasjonsmakt og statlig styring. Et beskrivende oversyn, Norges Forskningsråd.

Markussen, Åse (1993) Professorstriden ved Statens Kunstakademi 1925. Forutsetning og følger, Hovedoppgave i kunsthistorie, UiO.

Moe, Ole Henrik, Karin Hellandsjø og Per Hovdenak (1978) *10 år Kunstsenteret på Høvikodden*, Sonja Henie og Niels Onstads Stiftelser.

Landslaget Kunst i Skolen (1978) Landslaget Kunst i Skolen 1948-1978.

Markussen, Åse (1999) Nyordningen og ”Fabrikken”. Statens kunstakademi under okkupasjonen 1940-1945, i *Kunst og Kultur nr. 2/1999*, Universitetsforlaget.

Melsom, Odd (1980) *Fra kirke- og kulturkampen under okkupasjonen. Supplement til okkupasjonshistorien*, Bind III, Institutt for Norsk Okkupasjonshistorie (INO), Oslo.

Milnes, Anne (1996) *Norsk deltakelse på Venezia-Biennalen*, hovedoppgave i kunsthistorie, UiO.

Norsk kulturråd (1985) Kultur og kulturpolitikk. Norsk kulturråd – fortid og framtid, Cappelen.

Norsk Kunstnerleksikon (NKL)

Norske Kunstforeningers Landsforbund 1933-1948. Arkiv i Norske Kunstforeninger.

Odland, Sigrid Eline (2000) Kunsten ut til folket? Fra Riksgalleriet til Riksutstillinger 1952-1992, Hovedoppgave i kunsthistorie, UiO.

Rude, Rolf (1973) *Norske Grafikere 50 år*, Norske Grafikere.

Selskapet Kunst på arbeidsplassen (1990) Kunst på arbeidsplassen 40 år 1950-1990.

Sivertsen, Helge (1985) *Norsk kulturpolitikk 1945-1965*, i Beyer m. fl. (1985).

Solhjell, Dag (1995) Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen, Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (2000) Poor artists in a Welfare state. A study in the politics and economics of Symbolic Rewards, i *Cultural Policy, Vol 7, No 2.* 2000.

Solhjell, Dag (2005a) Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime. Kunstpolitikk 1959-1940, Unipub.

Solhjell, Dag (2005b) Konstruksjonen av forskningsobjektet i kulturpolitisk forskning. Et bidrag til avklaring av et metodeproblem i forskning på kulturpolitikk, i Røyseng, Sigrid og Dag Solhjell *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*, Telemarksforskning, Bø.

Solhjell, Dag (2005 c) *Når fikk Norge i kulturpolitikk?*, paper til 2. nordiske konferense for kulturpolitisk forskning, Borås 25-26. august.

Stenseth, Bodil (1983) Kunstner eller kulturarbeider. Striden om en reorganisering av billedkunstnerorganisasjonen i tiden fra 1970 til 1976. Hovedoppgave i historie, UiO.

Tagseth, Bjørn (1969) Fritid; en sosiologisk undersøkelse av fritidsaktiviteter i Klepp og Stavanger, Magistergradsavhandling i sosiologi, UiO.

UKS (1974) Rapport fra UKS-seminar ”Kunstnerorganisasjonene” 13-15. mars.

Øien, Jon (1980) Billedkunstnere i velferdsstaten. En sosiologisk undersøkelse av norske billedkunstneres arbeids- og inntektsforhold, hovedoppgave i sosiologi, Uio.

Øye, Nils (1980) *Skipingen av Norsk kulturfond*, hovedoppgave i historie, UiB.

Norsk kulturpolitikk 1814 - 2014

Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth (red.)

SVEIN GLADSØ

TEATER MELLOM JUS OG POLITIKK.
STUDIER I NORSK TEATER FRA 1700–TALLET TIL 1940.
Utkommer høsten 2004 (220,-)

DAG SOLHJELL

AKADEMIREGIME OG KUNSTINSTITUSJON.
KUNSTPOLITIKK FRAM TIL 1850.
Utkommer 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.
Utkommer høsten 2004 (220,-)

HARALD HERRESTHAL
FRA PRIVAT TIL OFFENTLIG ENGASJEMENT.
MUSIKKPOLITIKKEN 1814–58.
Utkommer høsten 2004 (220,-)

EIRIK BRAZIER
STORTINGETS BEVILGNINGER TIL KULTUR 1814–1899.
Utkommer høsten 2004 (170,-)

BODIL STENSETH
RIKDOM FORPLIKTER.
NORSKE MESENER OG KUNSTSAMLERES DONASJONER 1770–1970.
Utkommer våren 2005 (170,-)

HARALD HERRESTHAL
IKKE FØRENN DER ER GRODD MOSE PÅ DERES TALENT.
MUSIKKPOLITIKKEN 1859–1905.
Utkommer våren 2005 (220,-)

DAG SOLHJELL
ET NYTT AKADEMIREGIME.
KUNSTPOLITIKK 1850–1940.
Utkommer våren 2005 (270,-)

GEIR VESTHEIM
"(…) DER ER GIFT PAA PENNEN HANS".
KAMPEN I STORTINGET OM DIKTARGASJANE 1863 – 1962.
Utkommer 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 sommeren 2005 (170,-)

DAG SOLHJELL
FRA AKADEMIREGIME TIL FAGFORENINGSREGIME.
KUNSTPOLITIKK 1940 – 1980.
Utkommer høsten 2005 (270,-)

EIRIK BRAZIER
STORTINGETS BEVILGNINGER TIL KULTUR 1900-1960.
Utkommer høsten 2005 (220,-)

MIE BERG SIMONSEN
HISTORIENS LEVNINGER.
KULTURMINNEVERNET I NORSK POLITIKK FRA 1814 TIL I DAG.
Utkommer høsten 2005 (270,-)

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,-)