

Å samla kunst

Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-talet

Jorunn Veiteberg





Jorunn Veiteberg (f. 1955) er dr.philos. i kunsthistorie frå Universitetet i Bergen. Ho har arbeidd med samtidskunst både som utstillingsleiar, redaktør og som frilans skribent og kurator. Veiteberg har vore professor II ved Kunsthøgskolen i Oslo og Kunst- og designhøgskolen i Bergen, og sidan 2013 har ho vore gjesteprofessor ved HDK Göteborgs universitet. Frå 2008 til 2012 leia ho forskingsprosjektet «Kunstnarisk verdiskaping. Eit prosjekt om søppel og readymades, kunst og keramikk». Ho har vore leiar av forskings- og utviklingsutvalet i Norsk kulturråd sidan 2014, og medlem av Norsk kulturråd sidan 2016. Veiteberg har skrive ei rekkje bøker og artiklar om bildeanalyse, videokunst, massekultur, kunsthistoriske emne og om dagens kunsthandverk. Av nyare relevante publikasjonar kan nemnast *Kunstnar drivne visningsrom* (2017) og oversiktsverket *Bård Breivik* som ho redigerte i 2016.

JORUNN VEITEBERG

Å samla kunst

Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-talet



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2019 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-191-5

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Else Marie Hagen, Cover, 2010, installasjon, Nasjonalmuseet for
kunst, arkitektur og design. © Else Marie Hagen / BONO 2019
Foto: Andreas Harvik

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er
eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturradet.no

Kulturrådet
Postboks 8052 Dep
0031 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med
relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet.
De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for
den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets
oppfatninger.

Redaktør: Marianne Berger Marjanovic

Innhold

5	INNLEIING
8	KULTURRÅDET SI INNKJØPSORDNING
13	INNKJØPSFONDET FOR NORSK KUNSTHANDVERK
26	PRIVATE FOND: SPAREBANKSTIFTELSEN DNB
48	MUSEA SIN ERVERVSPRAKSIS 2000–2016
132	OPPSUMMERING
145	LITTERATUR

Innleiing

Bakgrunnen for denne rapporten er Kulturdepartementet sitt ønske om ei kartlegging av samlingsutviklinga ved fjorten norske kunstmuseum i perioden 2000 til 2016. Målet har vore å få fram korleis desse musea byggjer samlingar, korleis samlingane har utvikla seg, og kva samanheng det er mellom samlingsutvikling og samtida sine kunstpraksisar. Musea har alle funksjonar innanfor det visuelle kunstfeltet. Dei mottar driftsstøtte over Kulturdepartementet sitt budsjett og er med i det nasjonale museumsnettverket. Musea som undersøkinga omfattar, er i alfabetisk rekkjefølgje:

Drammens Museum for kunst og kulturhistorie,
Drammen
Haugar Vestfold Kunstmuseum, Tønsberg
Haugesund Billedgalleri, Haugesund
Henie Onstad Kunstsenter, Bærum
KODE Kunstmuseer og komponisthjem, Bergen
Kunstmuseet KUBE, Ålesund
Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design,
Oslo
Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø
Preus museum, Horten
Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde
Stavanger kunstmuseum, Stavanger
Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand
Trondheim Kunstmuseum, Trondheim

Kartlegginga omfattar både innkjøp, donasjonar og depositum. I spesifikasjonen av oppdraget lista Kulturdepartementet opp ei rekkje punkt dei ønskte at rapporten skulle innehalda:

- En oversikt over hvordan museene som var inkludert i Kulturrådets nedlagte innkjøpsordning har disponert sine innkjøpsmidler i etterkant av at ordningen ble avvirket.

- En analyse av hvert museums ervervspraksis i perioden. Dette omfatter:
- hvordan det avgjøres hva som skal tas imot og kjøpes inn,
- de viktigste avveiningene som gjøres i disse prosessene ved det enkelte museum og
- hvilke kunstneriske prioriteringer som preger perioden.
- Et bilde av samtidskunstens plass i museenes ervervspraksis og samlingsutvikling i perioden
- samt hvem som gir/selger/deponerer kunsten til museet.

Materiale og metode

Samlingane er registrerte i alt frå handskrivne protokollar til Excel-ark. Musea arbeider alle med å få samlingane digitalisert, men her står det framleis mykje arbeid att. Endå mindre er elektronisk publisert, noko det også er opphavsrettslege grunnar til. Det har såleis ikkje vore heilt enkelt å danna seg eit oversyn over samlingane. Alle musea har levert oversikter over det dei har erverva i det aktuelle tidsrommet, men informasjonsmengda har variert frå lister med berre kunstnarnamn til informasjon om både kunstnar, verkstittel og produksjonsår. Fødselsår på kunstnar er ikkje standard informasjon, og berre unntaksvis er det opplyst kvar kunsten er kjøpt eller kva den har kosta. Fleire museum ønskjer av tryggingssgrunnar ikkje offentleg merksemd om kva dei har betalt for ulike kunstverk. Formata på dokumenta har variert frå Word, PDF, Excel og til utskrifter av heimesider. Det har undra meg at ikkje musea har meir einsarta og elektronisk lett tilgjengelege system. Ein del museum tok tidlegare med fullstendige oversikter over årlege innkjøp og gåver i årsrapportane, men etter konsolideringar og endring i krava til statleg rapportering i 2010 er det ikkje alle som lagar

årsmeldingar lenger,¹ eller dei vel berre å gi nokre utvalde døme på innkjøp. Det har difor ikkje late seg gjera å laga ei einsarta oversikt over den samla tilveksten til dei fjorten musea.

I presentasjonen og analysen av det einskilde museum har eg følgd same mal og tatt for meg kva musea har mottatt frå Kulturrådet av kunst, kva dei sjølve har kjøpt inn, kva dei har fått av gåver og tatt imot i langtidslån. I tillegg har eg undersøkt korleis arbeidet med innkjøp er organisert, kva dei har brukt av midlar, og kva kunstnarlege prioriteringar som har prega innkjøpa på 2000-talet. Slik er det mogeleg å seia noko om det einskilde museum sin samlingsprofil. Med omsyn til tilvekst har eg i særleg grad sett på kva musea har kjøpt og mottatt av nolevande kunstnarar.

Av anna skriftleg materiale har eg brukt musea sine egne katalogar og publikasjonar om kunsten dei har samla eller fått donert. Årsmeldingar, avisartiklar og kritikkar har også vore viktige kjelder. Men det viktigaste datagrunnlaget har vore kvalitative intervju med 27 nøkkelpersonar. Eg har gjennom vinteren 2017–18 besøkt alle musea med unnatak av Kunstmuseet KUBE i Ålesund. Fordi dette museet var stengt for oppussing, var det meir hensiktsmessig å gjennomføra intervju på Skype. Hovudkriteriet for valet av intervjuobjekt har vore at vedkomande har deltatt aktivt i arbeidet med å utvikla samlinga. Dei fleste stader har direktøren vore den mest sentrale i dette arbeidet, og er difor den eg har talt med. Men nokre museum har hatt fleire direktørskift på 2000-talet, og då har det vore meir relevant å intervju ein av dei fast tilsette konservatorane som har deltatt i museet sin innkjøpskomité i lengre tid. I tillegg til museumstilsette har eg intervju ein seks medlemmene i styringsgruppa for Innkjøpsfondet for kunsthandverk, ein rådgjevar for kunstsamlinga til Sparebankstiftelsen, og ein med praksis frå Kulturrådet si innkjøpsordning.

Eg kan ikkje sjå bort ifrå at intervjuobjekta har svart ut ifrå ulike eigeninteresser. Å byggja ei samling er å skapa kunsthistorie, og museet sin status er uløseleg knytt til kva som finst i samlinga. Ein bør difor ha i mente at somme svar kan vera taktisk funderte. Ikkje minst kan det tenkjast at det at intervjuopersonane har visst at dei ville bli sitert med namn, har påverka svara deira. Grunnen til at eg likevel har valt å operera med opne kjelder er at dei fleste musea og fonda har få tilsette, og det er difor vanskeleg å anonymi-

sera intervjuobjekta i ei kartlegging som denne. I tillegg har mange spørsmål dreidd seg om heilt faktuelle og dokumenterbare forhold, som lar seg kontrollera. Eit par intervjuobjekt har ønska å moderera synspunkta sine ved seinare sitatsjekk, men utan at det etter mi vurdering har endra grunnleggjande på synspunkta deira. Mi generelle oppleving er at intervjuobjekta har vore frittalande i intervjusituasjonen. Det bør også leggast til at eg som kunsthistorikar og mangeårig aktør i kulturlivet nok blir oppfatta meir som ein kollega enn ein utanforståande. Snarare enn å representera eit problem vil eg hevda at det i fleire fall har opna for meir fortruleg informasjon som har vore viktig for å kunne teikna eit sannferdig bilde av samlingsarbeidet.

Musea er presentert alfabetisk med unnatak av Nasjonalmuseet for kunst, kultur og arkitektur i Oslo. Ikkje berre har dette museet eit nasjonalt og breitt mandat, men det er også mykje større enn mange av dei andre både med omsyn til samling og ressursar. Eg har difor valt å presentera Nasjonalmuseet til sist i rekkja av museum.

For å kunna svara på korleis midlane frå innkjøpsordninga til Kulturrådet har blitt brukt, har det vore naudsynt med eit eige kapittel om denne ordninga. For å kasta lys over korleis eksterne innkjøpskomitear og fondsmodellar kan fungera, har eg også valt å inkludera kapittel om Innkjøpsfondet for norsk kunsthandverk og Sparebankstiftelsen.

Å samla er å skriva historie

Det er mange utfordringar knytte til det å driva samlingsutvikling i dag. Det er ei utbreidd oppfatning at dei siste tiåra har musea blitt utsett for eit aukande press om høgare besøkstal og meir utoverretta aktivitetar, og at dette er blitt viktigare enn arbeidet med å forvalta og utvikla sjølve samlinga. Den amerikanske museologen Stephen E. Weil kallar det «the transformation from being about something to being for somebody».² Ideen om museet som eit slags historisk og kronologisk oppslagsverk er blitt erstatta av eit ønske om å gjera museet til enten eit kunnskapssenter eller ein opplevingsarena. For mange tilsette i musea er det difor meir attraktivt å laga utstillingar enn

1 Gustav S. Borgersen: «Kunstmuseet: Innkjøp, rutiner og rapportering», Artscene Trondheim, 6. oktober 2018.

2 Stephen E. Weil: «From being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum», *Dædelus* nr. 3 1999, s. 229–258.

å pleia samlinga.³ Om det verkeleg er slik, er eit av dei spørsmåla eg stiller meg sjølv etter å besøkt rekkja av norske kunstmuseum og sett kor aktivt mange av dei brukar samlinga både i utstillingar og til å profilera institusjonen. Men utan tvil står norske kunstmuseum i ei brytningstid mellom fortidig praksis og framtidige forventningar om fornying, noko som er nedfelt i dei fire F-ane i stortingsmelding nr. 49 (2008–2009): *Framtidas museum* – forvaltning, forskning, formidling og fornying. Ikkje minst gjer dagens krav til musea om forskingsaktivitet at samlingane får ny aktualitet. Eit av måla med undersøkinga har difor vore å finna ut kva musea sjølv tenkjer om det å samla og kva plass samlinga har i deira virke og sjølvforståing.

Mitt eige utgangspunkt som kunsthistorikar og flittig museumsgjest er at kva som hamnar på museum, er viktig. Museumssamlingane tener som vår felles minnebank. Difor bør det stadig

reisast spørsmål ved korleis musea utøver makta dei har som historieskrivarar og minneforvaltarar. I boka *Det norske kunstfeltet* hevdar kunstsosiologane Dag Solhjell og Jon Øien at eit innkjøp til eit museum er meir enn berre eit kjøp. Både kunstnar og verk får historisk betydning gjennom å hamna på museum. Gjennom innkjøpa av samtidskunst kan musea markera sin posisjon og makt i kunstfeltet.⁴ I seinare år har private sammlarar sett stadig sterkare avtrykk i dei offentlege musea gjennom donasjonar og langtidslån. Eit aktuelt spørsmål er difor om det i dag er desse privatsammlarane som er blitt premissleverandørar for historieskrivinga.

Museum for visuell kunst skil seg frå andre museum ved at dei samlar på kunst frå vår eiga tid. Dei er såleis viktige medspelarar i dagens kunstliv, og interessa for korleis dei utøver denne rolla, er stor og til tider støyande. Ikkje minst gjeld det spørsmål rundt kva dei ervervar og ikkje ervervar til samlingane, og måten det blir gjort på.

3 Odd Are Berkaak: «Forskning i og om museer.» Pressmelding, Norsk kulturråd, 17. februar 2010. <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/forskning-i-og-om-museer-2010>. Siste lese 10. oktober 2017.

4 Dag Solhjell og Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget 2012, s. 149.

Kulturrådet si innkjøpsordning

Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst blei nedlagd i 2006, men kunstverka som kunstmusea i Noreg har fått gjennom denne ordninga, er godt synlege i mange av samlingane den dag i dag. Noko av det første ein besøkande til Stavanger kunstmuseum støyte på våren 2018, var til dømes ein stor installasjon av Lars Trægde i foajeen (*L'Orangerie*, 2004). Denne fekk museet frå Kulturrådet i 2005. I gangen utanfor kontora til Drammens Museum er det Løvaas & Wagle sitt fargerike verk *Vår, Fornebu* (2006) som trekkjer blikket til seg. I den faste samlinga som Sogn og Fjordane Kunstmuseum viser i det nybygde museet i Førde, er mest alle verk komne frå Kulturrådet. Og på Facebook, der tidlegare direktør ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum Jan-Lauritz Opstad hadde ein serie gåande kalla *Alle kunstverk har sin historie*, er nr. 53, publisert 4. august 2017, ei mugge laga av keramikaren Kirsten Øvreås på 1980-talet. Om denne skriv han: «Denne muggen overtok museet fra Norsk kulturråd, og den er i all sin enkelhet et av mine favorittverk i museets samlinger.»

Med så mange gode verk, som tydelegvis står seg den dag i dag, kan det kanskje undra at Kulturrådet si innkjøpsordning blei lagd ned. Men frå starten av hadde ordninga innebygd nokre problem, som kanskje kan forklåra kvifor ho til slutt blei avvikla. Eit lite historisk riss kan difor vera på sin plass.

Bakgrunn

Då Kulturrådet blei oppretta, var innkjøpsordningar noko av det første som kom på dagsordenen. Det blei etablert ei innkjøpsordning for litteratur (som framleis eksisterer), og parallelt med den blei det i 1968 også etablert ein innkjøpskomité for norsk samtidskunst. I starten var det måleri, skulptur og grafikk som blei oppfatta

som relevant samtidskunst, men frå 1978 omfatta ordninga også kunsthandverk og fotokunst. Samtidskunst er ikkje alltid like lett å selja, og innkjøpsordninga til rådet har alltid hatt eit særleg blick for den typen kunst som representerte noko nytt og eksperimentelt både med omsyn til materialbruk og medium. Dette blei eksplisitt innskjerpa då retningslinjene blei omarbeidde i 1980. Frå då av blei det presisert at innkjøpskomiteen «uten å fravike kravet til kunstnerisk kvalitet skulle ha sin oppmerksomhet rettet mot interessante eller eksperimentelle arbeider, også av uetablerte kunstnere.»⁵

Formålet med ordninga var først og fremst å sikra inntekter til kunstnarane, så bruken eller kvar kunsten skulle plasserast, blei det tenkt mindre på. Frå starten av kunne kunsten disponerast av institusjonar som arbeidde med utstillingar som Kunst i Skolen, Kunst på Arbeidsplassen og Riksgalleriet, og etter kvart blei den gitt som gåver til samfunnshus og liknande institusjonar rundt om i landet. Ein periode fekk Kulturrådet sin utsmykkingskomité for statlege bygg lov til å forsyna seg av samlinga, og rundt 1980 vedtok rådet at den kunsten utsmykkingsutvalet ikkje fekk plassert, kunne ein tilby distriktshøgskulane. Å få kunsten spreidd geografisk, og å utvikla kunstmiljø utanfor hovudstaden, har alltid stått sentralt i rådet sitt arbeid. Likevel hopa det seg med åra opp ei mengde innkjøpt kunst på lageret Kulturrådet disponerte i Oslo Kunstforening.

Ordninga blei fleire gonger justert i tråd med erfaringane som blei gjorde. I 1988 blei dei regionale kunstinstitusjonane definerte som aktuelle

5 Ellen K. Aslaksen: *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*, Notat nr. 50, Norsk kulturråd 2002, s. 6.

mottakarar. Dei blei inviterte til Oslo for å kunna ta kunstverka i aunesyn, og ut ifrå det kunne dei levera ei ønskeliste. Det var 1300 arbeid å velja mellom, og 900 blei fordelte på dei 15 inviterte institusjonane. Men framleis var det ein stor rest. På 1990-talet overtok Bomuldsfabriken Kunsthall i Arendal administrasjonen av kunsten, og i 1998 var 18 kunstinstitusjonar rundt om i landet godkjente av Kulturrådet som mottakarar.

Nye retningslinjer

Våren 1997 oppstod ein offentleg debatt om ordninga. Innkjøpa var då organisert slik at ein hovudkomité med fire medlemar oppnemnte av Norsk kulturråd på fritt grunnlag, stod for 60 prosent av innkjøpa. Resten blei kjøpt av 25 distriktsrepresentantar oppnemnte av bildekunstnarane og kunsthandverkarane sine landsdelsorganisasjonar. I boka om Norsk kulturråd si historie skriv Alfred Fidjestøl: «Ein potensiell konflikt mellom reint kunstnarlege og geografiske omsyn låg heile tida og ulma under overflata av denne modellen.»⁶ Det var denne konflikten som blei tydeleg i 1997, og den blei utløyst av leiaren av hovudkomiteen, kunsthistorikaren Karin Blehr. Ho underkjente heilt dei regionale innkjøpa; dei heldt rett og slett ikkje kunstnarleg mål, etter hennar mening. Ho tok også avstand frå tradisjonen som hadde etablert seg med å gi kunstnarar i oppdrag å stå for innkjøpa i distrikta. Som Fidjestøl konkluderer, blei denne debatten stor fordi den handla om nokre av dei mest grunnleggjande motsetningane i det norske samfunnet, som sentrum mot periferi og elite mot breidde.⁷

Følgjene av debatten, og ei etterfølgjande evaluering i regi av Norsk kulturråd, blei at ordninga blei lagd om i år 2000: Landet blei delt inn i tre innkjøpsregionar: aust, vest og nord.⁸ Innkjøpskomiteen blei delt i tre regionsutval, og alle medlemmene blei oppnemnde av Kulturrådet for tre år i gongen. I kvart utval skulle det vera ein kunsthandverkar, ein bildekunstnar og ein kunsthistorikar. Leiaren i region aust fekk eit

koordinerande ansvar for alle innkjøpa. Innkjøpsutvala hadde hovudansvaret for å kjøpa inn verk frå utstillingar i eigen region, og å fordela desse til heile landet. Denne sidestillinga av regionsutvala både økonomisk og kunstfagleg er blitt vurdert som ei styrking av dei distriktpolitiske ambisjonane i ordninga.⁹ Det opna også for at det kunne kjøpast større og dyrare kunstverk, og i det heile for ei kvalitetsheving.

Retningslinjene blei også endra. Formålet blei no definert som «gjennom kjøp ved offentlige visninger å sikre for offentligheten arbeider av særskilt kunstnerisk interesse innen alle kategorier av samtidskunst».¹⁰ Kunsthandverk og fotokunst blei ikkje lenger nemnt særskilt, noko som kan tolkast som eit uttrykk for den oppløysinga av grenser mellom ulike kunstkategoriar og medium som hadde funne stad innanfor mykje av samtidskunsten på 1990-talet. I retningslinjene blei også kravet om høg kvalitet presisert: «De innkjøpte verkene skal ha høy kunstnerisk kvalitet. Ordningen skal være rettet mot nyere kunstneriske uttrykk.»¹¹ Som Ellen Aslaksen peika på i si evaluering av ordninga, erstatta «nyere kunstneriske uttrykk» formuleringa «uetablerte kunstnere» i dei tidlegare retningslinjene. Denne endringa innebar «en dreining av ordningen fra det vi kan kalle en kunstnerpolitisk innretning, til en mer kunstfaglig og verksorientert innretning».¹²

Eit supplement

Innkjøpssummen hadde i år 2000 auka til to millionar, ei dobling frå få år før. 500 000 blei brukt til transport, lager og administrasjonsutgifter. I åra etter blei summen halden på dette nivået, men med årleg indeksregulering.

Aktiviteten på 2000-talet var stor. Komiteen for perioden 2003–2005 besøkte 276 visningsstadar (Nord: 48, Vest: 94, Aust: 134), og det blei kjøpt inn 255 arbeid av 156 kunstnarar og frå 81 ulike visningsstadar. Då ordninga blei evaluert hausten 2002, viste det seg at så langt var all kunsten kjøpt etter at den nye ordninga var blitt innført, blitt fordelt til ei mottakarsamling.

6 Alfred Fidjestøl: *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget, 2015, s. 216.

7 Ibid., s. 224.

8 Ordninga blei evaluert to gonger: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, Notat nr. 26, Norsk kulturråd 1998. Ellen K. Aslaksen: *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*, Notat nr. 50, Norsk kulturråd 2002.

9 Ellen K. Aslaksen: *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*, Notat nr. 50, Norsk kulturråd 2002, s. 19.

10 Sitert etter Ellen K. Aslaksen: *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*, Notat nr. 50, Norsk kulturråd 2002, s. 8.

11 Ibid.

12 Ibid.

Det blei reist kritikk mot at ordninga var dyr å administrera, og i 2006 blei komiteen minskt frå femten til sju aktive medlemmer. Dette var ikkje nok til å mildna dåverande kulturminister Trond Giske. I statsbudsjettet for 2007 blei det foreslått at Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst skulle leggjast ned, og at summen, tre millionar kroner, skulle overførast direkte til musea som var med i ordninga. «Kulturrådet bruker én million kroner på å administrera ordninga med å kjøpe inn samtidskunst for to millionar kroner. Nå får de 15 regionale kunstmuseene tre millionar kroner som de selv kan kjøpe inn kunst for», var Giske sitt argument.¹³ Påstanden om at ein tredjedel av ordninga gjekk til administrasjon, var utan dekning i røynda, men slik kunne han gje inntrykk av at han fekk til effektivisering, maktspreiing og desentralisering i eitt grep.

Fleire kunstnarorganisasjonar protesterte.¹⁴ Dei positive sidene dei framheva ved Kulturrådet si innkjøpsordning, var:

- Ingen museum har ein så aktiv og oppsøkjande innkjøpskomité.
- Hyppig utskifting av komitémedlemmene sikrar at ikkje berre eitt kunstsyn pregar innkjøpa.
- Bildekunstnarane representerer ein særleg kompetanse som er god å ha i komiteen.
- Komiteen har med sin innkjøpspolitikk støtta unge og uetablerte kunstnarar.
- Midlane har blitt brukte på norsk samtidskunst.

Også representantar frå kunstnarsentra, som representerer eit nettverk av ikkje-kommersielle visningsstadar i Noreg, kritiserte avgjerda.¹⁵ Dei la vekt på følgjande moment:

- Kulturrådet sine innkjøpskomitear har representert eit supplement til musea sin måte å byggja samlingar på, og har difor sikra at det finst eit større mangfald i offentlege samlingar.
- Komiteane har kjøpt både bildekunst og kunsthandverk, og ei nedlegging vil særleg ramma kunsthandverket.
- Kulturrådet sine innkjøpskomitear har ofte gjort innkjøp på kunstnarstyrte visningsstadar som sentrale eller regionale museum i liten grad oppsøker. Med nedlegging av ordninga vil mange kunstnarar og ikkje-kommersielle galleri mista den stimulansen som eit offentlig innkjøp representerer.

Nokre få museumsdirektørar talte derimot mot ordninga. Deira hovudinnvendingar var at dei fekk prakka på seg kunst dei ikkje ville ha. Innkjøpa var gjort utan omsyn til dei regionale institusjonane sin profil og prioriteringar. I tillegg stilte dei spørsmål ved kvaliteten, og med det om mykje av denne kunsten verkeleg var verd å samla på. Ei alvorleg innvending var også at informasjonen som følgde med kunsten, ofte var mangelfull. Det galdt både konkrete opplysningar om verket og instruks om korleis til dømes installasjonar skulle setjast saman eller stillast ut. Men der musea gjerne rettar kritikk mot innkjøpskomiteen for manglande informasjon, peikar ei evaluering av ordninga på at eit problem ved den var også manglande oppfølging frå musea si side både når det galdt ansvar og rutinar.¹⁶

I ein fylldig rapport frå ein av dei siste innkjøpskomiteane framhevar dei verdien av å ha ei uavhengig innkjøpsordning for kunst, men legg heller ikkje skjul på kva som heile tida har vore eit problem: «Fordelingen av arbeider til mottaker-samlingen er innkjøpsordningens svakeste ledd. Ordninga med at komiteen fordeler innkjøpte arbeider etter eget for godtbeffinnende, har klare svakheter.»¹⁷ I tilbakeblikk er det likevel liten tvil om at ordninga utgjorde ei «anna stemme» i norsk kunstliv. Som Aslaksen konkluderte i si evaluering:

Og det var nettopp en slik rolle innkjøpsordningen opprinnelig var ment å skulle ha. Den skulle være et supplement til de store institusjonenes innkjøp og sikre for offentligheten

13 Sitert etter Kari J. Brandtzæg: «Når Giske skal spare», *Aftenposten* 28.11.06.

14 Pressemelding frå Arne Nøst, styreleiar Norske Billedkunstnere, og Hedevig Anker, styreleiar Forbundet Frie Fotografer, attgjeve i Ketil Nergaard: «Mot nedleggelse av innkjøpsordninga», *Kunstkritikk* 25.10.06. <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/mot-nedleggelse-av-innkjopsordningen/?d=dk>. Sist lese 20. mai 2018.

15 *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*. Pressemelding underteikna av Andor Roksvåg, Kunstner-senteret i Buskerud, og Arild H. Eriksen, Akershus kunstnersenter. Attgjeven som kommentar i *Kunstkritikk* 02.11.06.

16 Ellen K. Aslaksen: *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*, Notat nr. 50, Norsk kulturråd 2002, s. 25–26.

17 Ika Kaminka: *Rapport fra Norsk kulturråds innkjøpskomité for samtidskunst 2003–2005*, s. 18.

kunst som ikke naturlig falt innunder samlingenes faglige interesseområde. At innkjøpsordningen inntar en utfordrende posisjon, kan dermed sies å være i tråd med de kulturpolitiske intensjonene med ordningen.¹⁸

Eit verk som illustrerer denne situasjonen, er installasjonen *Lounge* som blei innkjøpt på kunstnargruppa Temp¹⁹ si utstilling *Bare Temp* på USF i Bergen i 2004. Installasjonen er sett saman av hundrevis av ting, frå møblar og tidsskrift, til mosaikkbitar og papirbitar, foto og pappkassar. Kulturrådet sitt innkjøpsutval tilbød *Lounge* først til Vestlandske Kunstindustrimuseum sidan medlemmene av gruppa Temp var keramikarar som held til i Bergen. Museet takka nei til installasjonen, og grunngevinga kan illustrera ulikskapane i tenking mellom dei som forvaltar ei museumssamling, og dei som har i oppgåve å kjøpa ny samtidskunst:

Museet avslo tilbodet. Ikkje av di verket nødvendigvis var irrelevant for museet eller uinteressant som kunstuttrykk. Tvert om har museet sett den bergensrelaterte keramikken som eit av satsingsfeltene sine [...]. Museet har også med interesse følgd kunstnargruppa Temp, som på mange vis representerer eit paradigmeskifte innan keramikfeltet i Bergen [...]. Museet sa nei til kunstverket som museumsgjenstand. Vi meinte at berre deler av verket ville kunne takast vare på for ettertida, men då som enkeltgjenstandar som kvar for seg var uinteressante i museumskonteksten. Heilskapen – altså sjølve installasjonen ville gå tapt. Det vi ser er at museet møtte verket med to sett av briller med kvar sine kvalitetskriterium og verdisystem, der kunstverket *Lounge* og museumsgjenstanden *Lounge* ikkje vart oppfatta som samanfallande storleikar.²⁰

Museet skil såleis mellom kunstverdi og museumsverdi. Interessant nok såg ikkje Sørlandets

Kunstmuseum dei same problem, og *Lounge* er i dag ein del av deira samling.

I kapittelet om musea sin ervervspraksis har eg i presentasjonen av kvart museum tatt med opplysningar om kva museet har mottatt av kunst frå Kulturrådet si innkjøpsordning, og korleis dei i dag vurderer denne kunstgåva. Her vil eg berre kort ta for meg korleis musea har disponert midlane dei tok imot etter at ordninga blei lagt ned.

Musea og innkjøpsmidlane

Ordninga blei, som kjent, lagd ned, og 14 regionale museum fekk frå 2007 tilført 200 000 kroner i ekstra midlar til innkjøp. Året etter blei summen auka til 300 000. Dei to første åra måtte musea rapportera særskilt for bruken av desse midla, men etter det har pengane inngått i det generelle tilskottet musea mottar til drift. Spørsmålet er så korleis institusjonane har disponert desse innkjøpsmidla i etterkant av at ordninga blei avvikla. Har dei blitt brukte til innkjøp og då av norsk samtidskunst?

To av musea i denne undersøkinga var ikkje mottakarar av kunst frå Kulturrådet, nemleg Nasjonalmuseet (med unnatak av avdeling Kunstindustrimuseet) og Henie Onstad Kunstsenter, men dei 12 andre har alle fått verk frå Kulturrådet og fekk tilført midlar til innkjøp etter at ordninga blei lagd ned.

Drammens Museum hadde ikkje eige innkjøpsbudsjett tidlegare, så først med midla dei fekk etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité, fekk museet ein øymerka sum til innkjøp. Dei har halde fast i denne summen sidan, og opererer med kr 300 000 til årlege innkjøp. Kva som blir kjøpt, er i tråd med museet sitt samlingsområde, og femner om både historisk kunst og norsk og internasjonal samtidskunst og kunsthandverk.

Haugar Vestfold Kunstmuseum har etter at museet fekk overført midlar til innkjøp, sett av ein fast sum til innkjøp. Storleiken på denne budsjettposten har variert. Ifølgje eit avisoppslag var den årlege summen fram til 2009 kroner 50 000.²¹ Innkjøpa speglar utstillingsverksemda ved museet, og omfattar både norsk samtidskunst og historiske verk av kunstnarar med forankring i regionen.

Haugesund Billedgalleri hadde kr 30 000 til innkjøp, så å få tilført 300 000 frå staten «lagte

18 Aslaksen, op.cit., s. 37.

19 Temp er ei kunstnar- og kuratorgruppe som består av Anne Thomassen, Heidi Bjørgan, Ruth Moen og Anne Helen Mydland. Gruppa blei etablert i 2000 då dei avslutta utdanninga i keramik ved Kunsthøgskolen i Bergen.

20 Anne Britt Ylvisåker: «Tingen og æva – flyktig kunst møter museet», i: Jorunn Veiteberg (red.): *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011, s. 48.

21 Erik Munsterhjelm: «Kan handle mer og dyrere», *Tønsberg Blad* 9. februar 2011. <https://www.tb.no/kultur/kunst/kultur/kan-handle-mer-og-dyrere/s/2-2.516-1.6016955>. Sist lese 22. mai 2018.

en helt annen virkelighet for oss». ²² Midla har blitt brukt til innkjøp og forvaltning av samlinga i form av konservering, innramming, o.l.

KODE Kunstmuseer og komponisthjem.

Museet har hatt ei rekkje direktørskifte på 2000-talet, så dagens samlingsansvarlege kan ikkje svara på kva som har skjedd med dei overførte midla etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité. «Tror ikke det gikk inn i innkjøpsbudsjettet, det gikk i administrasjon», meiner ei av dei.

Kunstmuseet KUBE. Museet opna først i 2005, og har ikkje avsett ein fast sum til innkjøp før etter 2015, og då kr 200 000 per år.

Lillehammer Kunstmuseum. Direktøren ved Lillehammer Kunstmuseum frå 1994 til 2016, Svein Olav Hoff, var ein av dei ivrigaste talspersonane for å leggja ned ordninga og i staden gi pengane direkte til musea. Etter at dei fekk overført midla, har museet handsama desse som øymerka midlar til innkjøp. Det meste blir brukt på samtidskunst, og då med klar overvekt på måleri, samt noko foto, skulptur og kunsthåndverk (keramikk, objekt).

Nordnorsk Kunstmuseum. Kulturrådet sin innkjøpskomité i perioden 2003–2005 vurderte profilen til Nordnorsk kunstmuseum som konservativ, mellom anna fordi dei ikkje ville ta imot video. I Tromsø-prensa kunne ein på den same tida lesa at museet vurderte å sløyfa eigne innkjøpsmidlar fordi dei tok imot så mykje kunst frå Kulturrådet. Innsamlingsprofilen endra seg med ny direktør frå 2008. Etter det fekk også video og foto ein sentral plass. Midla dei fekk overført, gjekk inn i drifta.

Preus museum. Museet hadde ikkje eit eige innkjøpsbudsjett før ein fekk 200 000 overført etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité. Frå 2014 har museet innført «generell innsamlingsstopp» bortsett frå ein øymerka sum på kr 100 000.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum. Sidan museet fekk overført 300 000 kroner, har dei har halde fast i denne summen til årleg innkjøp. Midla har gått til norsk samtidskunst, og gjerne av kunstnarar med tilknytning til Vestlandet.

Stavanger kunstmuseum. Museet oppgir kroner null som innkjøpsbudsjett frå år 2000 til og med 2007, og i 2008 var innkjøpsbudsjettet 60 000 kroner. Så midla dei fekk overført etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité, gjekk for det meste til generell drift. Frå 2009 og i åra etterpå har innkjøpsbudsjettet variert mel-

lom 250 000 og 1 000 000. Desse midla er med få unnatak brukte på samtidskunst, men då både norsk og utanlandsk.

Sørlandets Kunstmuseum. Kulturrådet sin innkjøpskomité i perioden 2003–2005 oppfatta Sørlandets Kunstmuseum som ein av dei mest entusiastiske mottakarane av kunst frå ordninga. Dei overførte midla inngår i dagens innkjøpsbudsjett, og tildelinga gjorde at denne summen på budsjettet kunne aukast til 500 000 kroner. Pengane blir brukte til kjøp av norsk samtidskunst, både bildekunst og kunsthåndverk.

Trondheim Kunstmuseum. Museet har hatt store utskiftingar i personalet, og det er ingen av dei noverande som kjenner til historia om Kulturrådet sin innkjøpskomité.

Oppsummering

Halvparten av musea har ti år etter at dei fekk overført ein sum til innkjøp, framleis øymerka desse midla til innkjøp. Men dette kan også formulast omvendt: I halvparten av musea blei midla frå starten av brukte til andre formål enn kjøp av kunst. Og dei fleste av dei som brukte pengane til kunstinnkjøp, kjøpte både eldre og nyare kunst, og både norsk og utanlandsk. Profilen på innkjøpa var såleis mindre retta mot norsk samtidskunst enn det Kulturrådet stod for. Basert på opplysningar eg har fått i intervju, er det ingen av musea som kjøper frå debuterande kunstnarar og frå avgangsutstillingar, noko Kulturrådet sin komité fleire gonger gjorde. Musea ønskjer å vera meir avventande, for dei vil først sikra seg at kunstnarane evnar å byggja ei karriere. Det er også dekning for å seia at i staden for eit hovudfokus på «nyere kunstneriske uttrykk» har musea gjennomgåande satsa på meir konvensjonelle medium. Med nedlegginga av ordninga fekk ein difor auka driftsmidla til institusjonane, medan kunstnarane mista ei ordning som potensielt var ei viktig inntektskjelde også for dei som lagar kunst som ikkje alltid er like lett å selja.

Nordnorsk Kunstmuseum er det museet som mest konsekvent har notert kvar kunsten er kjøpt. Sogn og Fjordane Kunstmuseum har markert mange kjøp frå eigne utstillingar, og dei fleste musea opplyser at dei gjerne kjøper frå eigne utstillingar eller rett frå kunstnar. Slik kan dei unngå fordyrande mellomledd, men med det undergrev dei også formidlings- og salsapparatet som kunstnarane har stor gagn av. Det er såleis ingen tvil om at mange mindre visningsstadar i og med nedlegginga av Kulturrådet si innkjøpsordning har mista den stimulansen og statusen som eit offentleg innkjøp representerer.

²² Grethe Lunde Øvrebø, intervju 7. februar 2018.

Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk

På 1980-talet blei det arbeidd sterkt for å få etablert eit eige museum for samtidskunst. Det målet blei nådd med opninga av Museet for samtidskunst i 1990. Med det hadde bildekunstnarane endeleg fått ein nasjonal institusjon som samla samtidskunst. For kunsthåndverkarane fanst det ikkje noko tilsvarande. Rett nok var det tre kunstindustrimuseum i Noreg, men dei var alle halvoffentlege stiftingar med eit breitt historisk mandat. Innkjøp til desse samlingane kom ikkje frå offentleg tilskot, men blei finansiert gjennom avkastning frå ulike fond og legat, samt pengegåver. I tillegg har alle tre musea mottatt mange gåver frå private. Særleg Kunstindustrimuseet i Oslo, som har satsa meir på design enn dei andre musea, får den dag i dag mange gåver i form av designprodukt frå ulike produsentar.

På 1970-talet tok kunsthåndverket ei ny retning i Noreg. Frå å ha vore organiserte i Norske Brukskunstnere i lag med designarar, braut kunsthåndverkarane i 1975 ut og skipa sin eigen organisasjon, Norske Kunsthåndverkere. Namneskiftet signaliserte både ein større skepsis til kva som var mogeleg å få til gjennom samarbeid med industrien, ei kritisk haldning til kommersiell tenking, og ei sterkare vektlegging av kunstnarlege kvalitetar. Men den utviklinga av norsk kunsthåndverk som følgde, blei i liten grad følgd opp og dokumentert i form av innkjøp frå musea si side. I mange år hadde dei tre kunstindustrimusea utan hell søkt Kulturdepartementet om faste midlar til innkjøp. På 1980-talet begynte også organisasjonen Norske Kunsthåndverkere (NK) å ta opp denne saka med departementet. Inspirert av planane om eit museum for samtidskunst såg dei for seg eit tilsvarande museum for samtidskunsthåndverk. Men kunstindustrimusea argumenterte for at dei kunne fylle denne rolla, og slik blei det. Med felles front frå både fagorganisasjon og dei tre kunstindustrimusea, samt

støtte frå Norges Kunstnerråd, fekk saka omsider den tyngda som skulle til. I statsbudsjettet for 1990 blei det løyvd kr 500 000 til ei statleg innkjøpsordning for kunsthåndverk, og NK og dei tre musea fekk eit felles ansvar for å byggja opp ei samling.

Ordninga var viktig for alle partar, både styresmaktene, musea og ikkje minst kunsthåndverkarane sjølve. Som Bente Knudsen Sanden, leiar i NK, framheva etter at ordninga hadde fungert i fem år:

Vi skal heller ikke glemme den enkelte kunsthåndverker i dette bildet, innkjøpsordningen har åpenbare kunstnerpolitiske aspekt. Det styrker kunstnernes inntekter. Det inspirerer og motiverer til fortsatt satsing – og det fungerer som en drahjelp og som et signal om faglig anerkjennelse.²³

Kulturminister Åse Kleveland formulerte styresmaktene si interesse i dette:

Gjennom innkjøpsordningen slår myndighetene på sin side to fluer i en smekk: Vi støtter de aktivt arbeidende kunsthåndverkerne samtidig som vi skaper kontinuitet i de samlinger som danner grunnlaget for museenes formidlingsarbeide overfor publikum. Dertil avlaster vi gjennom ordningen museenes sparsomme innkjøpsmidler fra fonds og legater, slik at disse kan konsentreres om utenlandske

23 Bente Knudsen Sanden: «Den som venter på noe godt, venter ikke forgjeves», i: Thomas Ramstad (red.): *Norske kunsthåndverkeres innkjøpsfond 5 år 1990–1995*, Trondheim 1995, s. 7.

innkjøp, og om å fylle huller i de eksisterende samlingene.²⁴

Året etter at ordninga blei innført, blei summen dobla til 1 million, og på det nivået låg løyvinga fast med indeksregulering i fleire år. I 1998 auka løyvinga frå 1,1 til 2,1 millionar kroner. Denne auken var eit resultat av at innkjøpsfondet hadde søkt om meir pengar med tilvising til at prisnivået på norsk tekstilkunst var blitt så høgt at det gjekk ut over dei andre materialgruppene innanfor kunsthandverk. I 2013 var løyvinga på 2,5 millionar, og i 2017 var den blitt til 3 840 000 kroner. Rundt 25 %–30 % av fondet blir brukt til administrasjon, inkludert frakt og forsikring av kunstverk og drifting av heimeside. Styringsgruppa er opptatt av å halda administrasjonsutgiftene nede:

Vi skal gagne fagfeltet. I den prosessen har vi ønsket å befatte oss med så lite byråkrati som mulig og sørge for at mest mulig av bevilgningen skal gå til innkjøp. Vi har kommet med egne initiativer til å gjøre driften mest mulig kostnadseffektiv, for eksempel ved å velge kunsthåndverkerrepresentanter fra forskjellige deler av landet, fortrinnsvis i nærheten av de enkelte kunstindustrimuseene. Slik reduserer vi reiseutgifter til et minimum og holder oss orientert om lokale begivenheter.²⁵

Det fulle namnet på ordninga er *Norske kunsthåndverkeres fond for innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden*, men til vanleg blir den omtala som Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk. I funksjon er det eit statleg fond, men formelt er det ikkje eit fond, men ei årleg løyving kanalisert via Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum som forvaltar ordninga. Kunsten som blir innkjøpt, blir delt mellom dei tre kunstindustrimusea som så blir eigarar av dei tildelte verka. I retningslinjene frå Kulturdepartementet heiter det om formålet:

Fondets mål er å bygge opp en representativ samling norsk kunsthåndverk fra samtiden. Arbeidene skal kjøpes inn med henblikk på å gi offentligheten tilgang til kunsthåndverk

av høy kvalitet for å øke kunnskapen om og interessen for denne delen av vår kultur.

Men departementet har også lagt til eit anna formål i retningslinjene, som sjeldnare er framme i diskusjonar om innkjøpsfondet:

Et ytterligere formål er å bygge opp en basis for arbeidet innen den kunstfaglige og kunsthistoriske forskning som drives ved våre universiteter og høyskoler.

I starten tenkte ein innkjøpa meir som éi samling, men med tida er fokuset blitt retta mot den museumssamlinga verka skal inn i. Nye verk må vera meningsfulle for den einskilde institusjonen. Dei fem første åra blei det kjøpt inn 319 arbeid av 136 norske kunsthandverkarar. Ved utgangen av 2016 hadde samlinga auka til 1644 arbeid. Det året tok Nasjonalmuseet imot 14 verk, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 22 verk og Kode 23. Dei siste fem åra har dei tre musea vanlegvis fått mellom 5 og 30 kunstverk i året til ein samla verdi årleg av rundt 800 000 kroner.

Organisering

Fondet si styringsgruppe fungerer også som innkjøpskomité. I den er det tre museumsrepresentantar og fire kunsthandverkarar. Gruppa konstituerer seg sjølv og har alltid ein kunsthandverkar som leiar. Landsmøtet til NK utnemner kunsthandverkarane, som sit i fire år, med nyval av to representantar kvart andre år. Kunsthandverkarane kan ikkje bli innkjøpte i den perioden dei sit i fondet. Dei tre musea utpeikar sjølve sin representant. Frå Nordenfjeldske deltok tidlegare direktør ved museet, Jan-Lauritz Opstad, frå starten i 1990 og til han døydde i november 2018, frå Vestlandskunstindustrimuseum / Kode har Anne Britt Ylvisåker deltatt sidan slutten av 1996, og frå Kunstindustrimuseet i Oslo / Nasjonalmuseet har Knut Astrup Bull vore med sidan 2012 (men som tidlegare tilsett førstekonservator på Nordenfjeldskunstindustrimuseum har han også deltatt i perioden 2001–12). Museumsrepresentantane utgjer historia og kontinuiteten, men som Ylvisåker påpeikar, må dei – i og med at det kvart andre år kjem nye stemmer inn i styringsgruppa – «argumentere for våre vurderingar overfor stadig nye personar. Og det betyr at vi blir utfordra heile tida, og det har vi godt av!»²⁶ Både kunsthandverks- og

24 Åse Kleveland: «Forord», i: Thomas Ramstad (red.): *Norske kunsthåndverkeres innkjøpsfond 5 år 1990–1995*, Trondheim 1995. Upaginert.

25 Martin Palmer: «Innkjøpsfondet – Intervju med Jan-Lauritz Opstad», *ArtsceneTrondheim*, 15. oktober 2018. <http://trondheimkunsthall.com/news/Innkjopsfondet-Intervju-med-Jan-Lauritz-Opstad>. Sist lese 10. november 2018.

26 Ylvisåker, intervju 11. januar 2018.

museumsrepresentantane er tydelege på at det tverrfagelege samarbeidet har vore ein styrke for innkjøpsfondet sitt arbeid. Som Opstad forklarar, har det blitt stilt spørsmål ved dette:

Det har vært flere tilløp til at Kulturdepartementet har vurdert om kunsthåndverkerne skal være med videre i Innkjøpsfondet eller ikke. Til det sier jeg at det er to tiår siden det først ble fremlagt som en «gammeldags ordning». Men vi har stått på vårt og gjort det tydelig at vi vil ha de med og at de vil være med.²⁷

Det blir halde eitt til to årleg(e) stormøte i innkjøpsfondet der det ofte har deltatt fleire fagkonservatorar og museumsdirektørar. Det er ikkje minst her den faglege debatten går føre seg. Stormøtet er forumet for «å diskutere dagens kunsthåndverk, lage definisjoner, begrensninger eller åpne opp tradisjonelle grenser. Organiseringen av fondet blir også hyppig diskutert her», fortel Opstad.²⁸ På dei einskilde innkjøpsrundane kan det variera kor mange som stiller. Som oftast er det to eller fleire som deltar på utstillingsreisene:

Noen ganger klarer vi å organisere turer der vi for eksempel skal se tolv utstillinger på to dager. Da er vi ofte med alle sammen, og vi har bruk for folk fra de ulike fagfeltene. Andre ganger skal vi se to utstillinger og da har vi ikke bruk for å ha med alle sammen.²⁹

Det er kunsthåndverkarane si oppgåve å laga ein plan for kva utstillingar som skal besøkast. Aktiviteten er stor. I snitt møtest komiteen éin til to gonger i månaden, men i periodar kan det bli oftare. I 2017 såg komiteen 90 utstillingar. Museumsrepresentantane understrekar at dei aldri ville fått høve til å reisa og sjå så mykje kunst andre stadar i landet dersom deira eigne institusjonar skulle setja av tid og midlar til å organisera dette.

Både kunstnarane og museumspersonane vektlegg den fagelege diskusjonen som samarbeidet inneber, som noko av det mest verdfulle med ordninga. Denne kunstfaglege diskusjonen om kunsthåndverk ligg såleis til grunn for innkjøpa. Samarbeidet har vore fullt av meiningsbrytingar, men ikkje konflikter. At tre museum samarbeider så tett om utviklinga av samlingane sine, er også ganske eineståande. Som den første leiaren av innkjøpsfondet, keramikaren Elisa Helland-Hansen, i si tid formulerte det: «Hvert museum har ikke bare kunnet tenke på sine egne samlinger, men har blitt nødt til også å tenke en overordnet nasjonal samling.»³⁰ I denne samanhengen har kunstnarrepresentantane hatt ein viktig funksjon fordi dei nettopp ikkje har vore bundne av dei einskilde musea sine interesser, hevdar ho.³¹ Ein av museumsrepresentantane meiner jamvel at det at «medlemmer av fagorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere har vært involvert som medspillere har vært helt essensielt for Innkjøpsfondets suksess», og han legg til: «Innkjøpskomiteene har også vist hvordan begrepet ‘representativ samling’ og ‘kriterier for innkjøp’ kan tolkes på ulike måter.»³² Det blir ikkje operert med faste kriterium, fordi det «vil kunne skape stagnasjon og vere ein hemmande faktor for eit felt i utvikling», som det heiter i ein artikkel om innkjøpsfondet.³³ I staden ligg kriteria for innkjøp i at «alle medlemene får bidra med sin faglege kompetanse når dei gir innspel til diskusjonen, og at ein trekkjer konklusjonar og gjer innkjøp på bakgrunn av dette».³⁴

Men situasjonen for kunstindustrimusea har endra seg etter museumsreforma på 2000-talet. I dag inngår dei alle i større institusjonar som har eigne innkjøpsbudsjett, og for Nasjonalmuseet og Kode sin del også tverrfagelege innkjøpskomitear. Om dette vil innebera endringar for innkjøpsfondet si organisering og praksis på sikt, står opent. Så langt har ingen av museumsrepresentantane

27 Martin Palmer: «Innkjøpsfondet – Intervju med Jan-Lauritz Opstad», *ArtsceneTrondheim*, 15. oktober 2018. <http://trondheimkunsthall.com/news/Innkjopsfondet-Intervju-med-Jan-Lauritz-Opstad>. Sist lese 10. november 2018.

28 Martin Palmer: «Innkjøpsfondet – Intervju med Jan-Lauritz Opstad», *ArtsceneTrondheim*, 15. oktober 2018. <http://trondheimkunsthall.com/news/Innkjopsfondet-Intervju-med-Jan-Lauritz-Opstad>. Sist lese 10. november 2018.

29 Kari Håkonsen, intervju 11. januar 2018.

30 Elisa Helland Hansen: «Oppsummering av innkjøpsfondets arbeid 1990–1995», i: Thomas Ramstad (red.): *Norske kunsthåndverkers innkjøpsfond 5 år 1990–1995*, Trondheim 1995, s. 10.

31 Ibid.

32 Martin Palmer: «Innkjøpsfondet – Intervju med Jan-Lauritz Opstad», *ArtsceneTrondheim*, 15. oktober 2018. <http://trondheimkunsthall.com/news/Innkjopsfondet-Intervju-med-Jan-Lauritz-Opstad>. Sist lese 10. november 2018.

33 Ida Haugland: «Perspektiv på innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk», *Kunsthåndverk* nr. 4 2016, s. 31.

34 Ibid.

opplevd at desse endringane har påverka innkjøpa av kunsthåndverk, og kva som blir innkjøpt av kunsthåndverk, har ikkje vore ein del av dei ordinære innkjøpskomiteane sine drøftingar.

I starten var det ofte diskusjonar når to eller tre museum ønskte seg det same verket, og problemet blei løyst ved loddtrekning. I 2007 blei det i staden innført ei ordning med «Blåbok», og sidan har det ikkje vore diskusjon om dette. Det inneber at ein skriv ned kven som står for tur til å velja først. Den institusjonen som står øvst, får førsteretten til å velja, men rykker så ned på sisteplass. Gongen etter er det den neste på lista sin tur. Dette systemet har vist seg å fungera svært godt. Viss kunsthåndverkarane ønskjer eit innkjøp, men ingen av museumsrepresentantane, blir det ingen handel. Likeins omvendt: Viss musea vil ha eit verk, men kunsthåndverkarane går imot, så blir det heller ikkje innkjøp. Innkjøp blir aldri vedtatt gjennom avstemming, men ved at ein gjennom diskusjon blir einige.

Eit innkjøpsbudsjett på nærare ein million til kvart museum opnar for investering i kostbare verk. Dei dyraste einskildverka har vore på rundt 500 000–600 000 kroner.

Prioriteringar og profil

Kunsthåndverk frå samtida blir av innkjøpsfondet ikkje forstått som ein epoke, men er det som blir laga her og no. Å dekkja historiske hol, ikkje minst frå før innkjøpsfondet blei etablert, er såleis ikkje ei sentral oppgåve. Men det har unntaksvis hendt. I samband med forskingsprosjektet *Brennpunkt Bergen 1950–2000* som handla om etableringa og utviklinga av studiokeramikken i Bergen, og som resulterte i ei utstilling med same tittel på Vestlandske Kunstindustrimuseum i 2002, blei det innkjøpt 3 keramikkarbeid laga i åra frå 1949 til 1970 av Kari Bugge Gjerstad (f. 1925) og Odd Gjerstad (1923–2014), og likeins 5 arbeid frå Alf Rongved (1924–2016) og Kari Rongved (f. 1925) laga mellom 1959 og 1970. På Terje Westfoss (f. 1943) si retrospektive utstilling i Østfold Kunstsenter i Fredrikstad i 2018 kjøpte innkjøpsfondet 4 arbeid frå tiåret 1985–1995 samt 3 arbeid han utførte i samarbeid med tekstilkunstnaren Bente Sætrang i 1980: *Reparert tekanne*, *Reparert fat* og *Krukke med glidelås*. Eit anna historisk kjøp er to tekstile veggobjekt frå 1969 av Brit Fuglevaag (f. 1939). Desse blei innkjøpte i 2004.

Retrospektive kjøp krev at heile innkjøpsfondet er med i avgjerda, og det skjer gjerne i «etterpå-

klokskapens ånd om at fondet har forsømt seg».³⁵ Eit par døme på slike kjøp av nyare dato er smykke av Sigurd Bronger (f. 1957). Her handla innkjøpsfondet retrospektivt i 2011 for å sikra sentrale arbeid frå 1990- og 2000-talet som *Navlebeskuer* (1996), *Bæreinstrument for sluk* (1998), *Håndtrykksmåler* (2001) og *Diamanthalsband* (2007). Også 2 av dei 5 innkjøpa på 2000-talet av smykke-kunstnaren Konrad Mehus (f. 1941) er retrospektive verk, mellom anna ein brosjé frå serien *Norsk folkemedisin* (1998) som blei kjøpt i 2011. Frå tekstilkunstnarane Løvaas & Wagle blei det i 2002 innkjøpt eit verk frå 1990-talet til kvart museum direkte frå kunstnarane, og i 2008 eit anna eldre arbeid frå ei retrospektiv utstilling. Med 5 nyare verk (eit av dei ein serie på tre mindre arbeid) innkjøpt i tillegg er denne duoen mellom dei som har blitt innkjøpt flest gonger på 2000-talet blant tekstilkunstnarane.

Innkjøpsfondet er svært tydelege på at dei samlar kunst og ikkje kunstnarskap. Når ein likevel etter snart 30 år kan finna mange verk frå einskilde kunstnarar, «har det blitt slik fordi dei har vore svært aktive og levert godt kunsthåndverk over lengre tid, ikkje fordi vi har sagt at denne personen skal vi følgje spesielt».³⁶ Eller som kunsthåndverkaren Kari Håkonsen formulerte det i ein samtale:

Når man ser på hva fondet har kjøpt inn gjennom 20 år, tenker jeg at det tildels kan se ut som det samles kunstnerskap. Dette er fordi det er noen sterke stemmer der ute som stadig leverer gode ting, heller enn at dette er fondets strategi.³⁷

Keramikarane dominerer mellom dei personane som har fått flest innkjøp frå 2000 til 2018. Dette er også den største faggruppa i Norske Kunsthåndverkere. Tekstilkunstnarane, som også utgjer ei stor faggruppe, har ikkje blitt innkjøpte med like mange verk frå kvar kunstnar, men her er det ofte tale om arbeid i store format. Ei oversikt over dei som toppar innkjøpsstatistikken på 2000-talet, ser slik ut:

Keramikk

Sidsel Hanum (f. 1955): 17 objekt innkjøpt i 8 omgangar.

35 Anne Britt Ylvisåker, intervju 30. november 2017.

36 Ibid.

37 Kari Håkonsen, intervju 11. januar 2018.

- Nina Malterud (f. 1951): 16 verk i 7 omgangar, inkludert vegginstallasjonen *Værkart* (2017) som består av 11 einskiddelar og eit retrospektivt kjøp av 6 koppar (utan år) i 2017.
- Irene Nordli (f. 1967): 14 små og større porseleensfigurar og skulpturar i 9 omgangar, inkludert ein veggserie sett saman av 31 objekt.
- Heidi Bjørgan (f. 1970): 13 objekt (og i tillegg 2 verk som medlem av gruppa Temp) innkjøpt i 6 omgangar, inkludert ein hylleseksjon med 4 hyller fylt med 245 keramiske objekt.
- Torbjørn Kvasbø (f. 1953): 12 skulpturar i 6 omgangar.
- Beth Wyller (f. 1947): 11 arbeid i 6 omgangar.
- Jens Erland (f. 1945): 9 arbeid i 6 omgangar.
- Trine Hovden (f. 1976): 9 veggobjekt i 5 omgangar.
- Lippa Dalén (f. 1963): 12 koppar og mugger i 4 omgangar.
- Katrine Køster Holst (f. 1979): 9 verk i 5 omgangar.
- Caroline Slotte (f. 1975): 9 arbeid i 4 omgangar.
- Ole Morten Rokvam (f. 1963): 7 arbeid i 7 omgangar.
- Marit Tingleff (f. 1954): 6 verk i 5 omgangar, inkludert installasjonen *Blå landskap* (2011) som er sett saman av 32 store fat som er arrangert som ei tallerkenhylle i 4 høgder.
- Nils Erichsen Martin (f. 1969): 7 veggobjekt i 4 omgangar.
- Elisa Helland-Hansen (f. 1950): 6 arbeid i 4 omgangar, inkludert ei gruppe på 6 koppar.
- Gunnar Thorsen (f. 1948): 6 objekt i 4 omgangar.

Innkjøpa viser at kunsthåndverk ikkje lenger er synonymt med funksjonelle bruksting. Bortsett frå ei rekkje sylindrerforma bollar av Beth Wyller, bollar og koppar av Elisa Helland-Hansen og koppar og mugger av Lippa Dalén er det ikkje bruk keramikken til dei 16 som er nemnde her, inviterer til. Sjølv om Malterud refererer til fatformer, Hanum til kar og Bjørgan til vasar i somme av sine objekt, så er dette mest å forstå som døme på det den britiske keramikaren Alison Britton i ein ofte sitert artikkel frå 1982 kalla *double presence*.³⁸ Ho har også nytta orda *prosa og poesi* om denne skilnaden.³⁹ Prosaen er forteljingane om dei daglegdagse gjerningane, medan poesien er knytt til det kunstnarlege og kontemplative. Der desse to sidene samverkar

38 Alison Britton: «The maker's eye», i: Glenn Adamson (red.): *The Craft Reader*, Oxford/New York: Berg 2010, s. 442.

39 Ibid.

og skapar ei spenning, oppstår det doble nærværet. Dei estetiske og meiningsberande aspekta er overordna, men samstundes minner denne typen verk oss om gjenstandstypene som keramikken opphavleg er runnen av. Men her må eg også leggja til at fondet i tillegg har kjøpt brukskeramikk av andre keramikarar som Linda Jansson Lothe (f. 1963), Bente von Krogh (f. 1942), Kjersti Teigen (f. 1963) og Hanne Heuch (f. 1954).

Tekstil

- Julie Skarland (f. 1960): 11 klesplagg i 6 omgangar.
- Løvaas & Wagle:⁴⁰ 11 teppe i 3 omgangar, av desse er 4–5 retrospektive kjøp av arbeid frå 1990-talet.
- Ingunn Birkeland (f. 1979): 9 klesplagg og sko i 3 omgangar.
- Kristine Fornes (f. 1971): 8 broderte tekstilbilde i 5 omgangar.
- Margrethe Loe Elde (f. 1968): 7 tekstile skulpturar i 4 omgangar.
- Ove Harder Finseth (f. 1965): 7 plagg i 5 omgangar.
- Armando Santos (f. 1971): 7 kjolar i 5 omgangar.
- Franz Schmidt (f. 1969): 6 installasjonar med tøy i 6 omgangar, inkludert to samarbeidsprosjekt.
- Gunvor Nervold Antonsen (f. 1974): 6 verk i 5 omgangar.
- Bente Sætrang (f. 1946): 6 verk i 4 omgangar.
- John Kåre Raustein (f. 1972): 6 verk i 4 omgangar, til dels i form av store tekstilinstallasjonar.
- Hanne Friis (f. 1972): 5 verk i 4 omgangar.
- Inge Johanne Rasmussen (f. 1958): 5 applikerte bildeteppe i 4 omgangar.
- Sidsel Palmstrøm (f. 1967): 5 objekt/skulpturar i 4 omgangar.
- Elisabeth Haarr (f. 1945): 5 verk i 4 omgangar.
- Kari Dyrdal (f. 1952): 4 digitalt vevde bildeteppe i 4 omgangar.
- May Bente Aronsen (f. 1962): 4 relieff i 4 omgangar.

Tekstil er ein vid kategori, som spenner frå mote og klede til broderi, vev, stofftrykk og to- og tredimensjonale arbeid.

Smykke, metall

- Toril Bjorg (f. 1944): 11 smykke i 4 omgangar.
- Kirsti Reinsborg Grov (f. 1967): 11 smykke i 3 omgangar.
- Millie Behrens (f. 1958): 10 smykke i 6 omgangar.

40 Astrid Løvaas (f. 1957) og Kirsten Wagle (f. 1956).

- Felike van der Leest (f. 1968): 10 smykke i 4 omgangar.
- Sigurd Bronger (f. 1957): 8–9 smykke i 5 omgangar, inkludert 4–5 retrospektive kjøp.
- Leif Stangebye-Nielsen (f. 1955): 8 korpusarbeid i 3 omgangar.
- Liv Blåvarp (f. 1956): 7 smykke i 7 omgangar, inkludert ein installasjon av «leftovers», dvs. skisser og utkast som utgjør ein vegginstallasjon.
- Pål Vigeland (f. 1944): 7 objekt i 7 omgangar, inkludert ein stor vegginstallasjon, *Blikk-Fang* (2015) laga av brukte metallboksar.
- Ingjerd Hanevold (f. 1955): 6 smykke i 5 omgangar.
- Konrad Mehus (f. 1941): 5 brosjar i 5 omgangar.
- Elise Hatlø (f. 1981): 5 halskjede i 4 omgangar.

Glas

- Vidar Koksvik (f. 1969): 18 verk i 9 omgangar.
- Kari Håkonsen (f. 1969): 11 verk i 6 omgangar.
- Karen Klim (f. 1951): 10 verk i 7 omgangar.
- Ulla-Mari Brantenberg (f. 1947): 5 verk i 5 omgangar.
- Tuva Gonsholt (f. 1976): 5 verk i 4 omgangar.

Tre

- Edith Lundebrekke (f. 1959): 8 arbeid i 5 omgangar.
- Erlend Leirdal (f. 1964): 5 verk i 4 omgangar, inkludert møblementet *After Oil Furniture Development Company* (2007) og serien *Flid, Tålmod og Nøysomhet* (2013).

Diverse materiale

- Lars Sture (f. 1961): 6 arbeid i 5 omgangar.

Sjølv om innkjøpsfondet ikkje er opptatt av å samla på kunstnarar, utgjør denne namneoversikta berre i kraft av talet på innkjøp dei kanoniserte kunsthandverkarane i samlinga. Dei fleste har halde på lenge og er godt etablerte. Kvinnene er i fleirtal mellom dei mest innkjøpte, slik dei også dominerer feltet generelt. Svært mange av namna innanfor keramikk og tekstil er utdanna ved Kunsthøgskolen i Bergen. Fram til utdanninga blei lagt om på 2000-talet, stod kunsthandverket særleg sterkt ved denne skulen. Etter at Kunsthøgskolen i Oslo flytta til nye lokale med svært gode verkstadar og ei eiga avdeling kalla Kunst og handverk, skulle ein tru personar med utdanninga si herifrå ville markert seg sterkare. Det gjer dei innanfor klede og mote, der berre Armando Santos har studert i Bergen. Men kanskje fleire av kunstnarane med

tekstil- og keramikkbakgrunn frå KHiO i større grad fell innanfor det innkjøpsfondet oppfattar som bildekunst? Som ein av dei seier: «Vi ser også masse tekstil vi ikke mener er relevant for fondet.»⁴¹

Det er verd å merka seg at namn som Heidi Bjørgan, Trine Hovden, Katrine Køster Holst, Caroline Slotte, Gunvor Nervold Antonsen, John Kåre Raustein, Kristine Fornes, Tuva Gonsholt, Vidar Koksvik og Kari Håkonsen er kunsthandverkarar som innkjøpsfondet har kjøpt frå desse var nyutdanna. I tillegg har innkjøpsfondet kjøpt fleire arbeid av unge kunstnarar som ikkje har skapt seg ei kunstnarleg karriere seinare. Det ser fondet ikkje som eit problem, for verket finst og er like mykje ein del av historia uavhengig av opphavspersonen. Innkjøpsfondet kjøper ikkje frå avgangsutstillingar, men det har hendt at dei har kjøpt bachelor- og masterarbeid utan å vera klar over det, til dømes når desse har blitt antatt på Årsutstillingen til Norske Kunsthåndverkere. I det heile har innkjøpsfondet kjøpt verk frå mange unge kunsthandverkarar. Av relativt nyutdanna smykke- og metallkunstnarar, til dømes, har innkjøpsfondet, i tillegg til Elise Hatlø, i seinare år kjøpt halssmykke i 2011 og 2014 av Hedda Bjerkeli (f. 1976), ei brosjje i 2016 av Emil Gustafsson (f. 1987), to brosjjer i 2016 av Morten Haugmo (f. 1975), to verk i 2009 og 2011 av Helene Josefsen Linkosuonio (f. 1979), to verk i 2014 og 2016 av Philipp Spillmann (f. 1977), tre arbeid i 2013 og 2018 av Runa Vethal Stølen (f. 1975), og eit objekt i 2018 av Jan-Eric Wold Skevik (f. 1979).

Ein kort periode i starten blei det gjort forsøk på fordeling etter ulike kategoriar: Nordenfjeldske skulle ha det moderne og særleg tekstil, Oslo skulle ha det meir historisk orienterte og det som blei oppfatta som å vera på eit meir nasjonalt plan, medan Bergen skulle få kunsthandverk i tre og møblar. Men den boomen som oppstod for kunsthandverk i tre i Bergen på 1980-talet, døydde til ein viss grad ut på 1990-talet. Så desse prinsippa for fordeling vart droppa.

I starten var også dei tre musea meir regionalt orienterte, fortel Jan-Lauritz Opstad.⁴² Dei kjende på ansvaret for det lokale kunsthandverksmiljøet, og var inne på tanken å dela landet opp mellom seg. Men også dette prinsippet blei kortvarig. Dels var det eit problem å definera kvar

41 Knut Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

42 Jan-Lauritz Opstad, intervju 26. januar 2018.

kunsthåndverkaren høyrde til om no vedkommande var barnefødt i Bergen, men busett i Trøndelag. Og så var det omsynet til publikum. Kvart av musea ønskte seg ei samling som sette dei i stand til å fortelja også den nasjonale historia til kjernepublikummet sitt.

Samstundes er det skilnad på dei tre musea, hevda Opstad, som var direktør i mange år ved museet i Trondheim:

Det har jo alltid vært sånn at Oslo har vært litt tradisjonell. Jeg husker at vi flere ganger har sagt at den her er så rar at den må gå til Trondheim eller Bergen, den passer ikke i Oslo.⁴³

Så i fordelinga blir det tatt omsyn til korleis innkjøpsfondet oppfattar dei ulike samlingane og musea sitt særpreg. For kunsthåndverkarane er det å tenkja ut frå ei allereie eksisterande samling i møtet med nye verk ein ny måte å tenkja på. Men som Borghild Rudjord Unneland, medlem innkjøpsfondet sidan 2015, hevdar, gir det også ei retning til arbeidet:

Ja det med den historiske biten var jeg ikke så klar over da jeg kom inn i fondet. Men det med å ha en historisk samling definerer på en måte også fremtiden. Og på en eller annen måte så blir det ganske trygt, for samlingen er her og den peker en eller annen vei.⁴⁴

Allereie tidleg i Fondet si verksemd, peika Peter Anker, den gongen direktør ved Vestlandske Kunstindustrimuseum, på det som har vore ein hovudproblematikk heile tida: kunsthåndverket sitt grenseland. Kva skjer når innkjøpsfondet nærmar seg grensene?

Det hender at den trår inn på designens område: Er dette arbeidet et unikat eller et serieprodukt? Og hva med prototypen? Vanskeligere å ta konkret standpunkt til er grensen mot billedkunsten, som i dag er temmelig utvasket, fremfor alt innen tekstil, men også i keramikk, tre og metall for å nevne de viktigste. Dette har selvfølgelig sitt utspring i diskusjonen om kunsthåndverkets egenart. Men hvilken betydning har denne grensen,

når alt kommer til alt? Her står mening mot mening – også innenfor museene.⁴⁵

Kva som er kunsthåndverk og kva som er bildekunst, er – som Anker er inne på – ikkje alltid like lett å avgjera. Ikkje minst tekstilkunsten har utløyst mange debattar i fondet. Sidan 1970-talet har mange tekstilkunstnarar, ikkje minst innanfor bildevev, kjempa for å bli anerkjent som bildekunstnarar på linje med målarar og skulptørar. Nokon rører seg fritt på tvers av slike båsar, som til dømes Løvaas & Wagle. Då Nasjonalmuseet gjekk til innkjøp av eit av deira verk, *Vevd*, i 2006, som er konstruert av eit flettverk av nylonstrømper, var relevansen mellom anna museet si satsing på arte povera-kunst.⁴⁶ To liknande arbeid med nylonstrømper som viktigaste materiale er også blitt kjøpte av innkjøpsfondet, men då truleg av ein annan grunn. Mange tekstilkunstnarar er i dag medlem av både bildekunstnarane og kunsthåndverkarane sine fagorganisasjonar. Leiaren av innkjøpsfondet meiner jamvel det er ein tendens til at stadig fleire orienterer seg mot kunsthåndverket:

For jeg opplever nå at det blir mer «inn» igjen å være kunsthåndverker. Når man ser på tekstilkunstnere, så er det mange som helt klart definerer seg inn i kunsthåndverkfaget som kanskje tidligere ville definert seg som billedkunstnere.⁴⁷

Innkjøpskomiteen ser ikkje på ein kunstnar si organisasjonstilknytning, men på relevansen det einskilde verk har for deira eige felt:

Mykje av det som blir laga no av tekstil kan ein sjå både i ein bildekunstkontekst og ein kunsthåndverkkontekst. Når vi kjøper det inn og klassifiserer det som kunsthåndverk, så er det fordi vi kjøper det inn i ein kunsthåndverkkontekst. Og vi set det opp imot relevansen på det fagfeltet.⁴⁸

45 Peter Anker: «Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk», i: Thomas Ramstad (red.): *Norske kunsthåndverkeres innkjøpsfond 5 år 1990–1995*, Trondheim 1995, s. 5.

46 Vibeke Waallann Hansen: «Løvaas & Wagle», *Nasjonalmuseet. Høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*, Oslo: Nasjonalmuseet 2015, s. 133.

47 Håkonsen, intervju 11. januar 2018.

48 Ylvisåker, intervju 11. januar 2018.

43 Ibid.

44 Borghild Rudjord Unneland, intervju 11. januar 2018.

Kva som er relevant, er ikkje alltid like openbert for ein utanforståande som berre har foto av kunstverket å halda seg til. Når det er blitt kjøpt fleire tekstile verk av Sissel Blystad (f. 1944), men ingen av Ann Cathrin November Høibo (f. 1979), er det vanskeleg å skjøna kva det er som skil desse to interessante bildekunstnarane. Blystad lagar abstrakte bilde av farga tråd som ho har limt på papp eller ullteppe. Høibo sine komposisjonar er også abstrakte, men ho refererer gjerne til tekstile tradisjonar og teknikkar til dømes gjennom å inkludera rammeveven som ein del av verket, eller ho brukar lokale materiale som kokostråd frå det delvis nedlagde Mandal kokosveveri. Blir Blystad meir relevant for kunsthandverkarar fordi ho har utvikla ein ny teknikk? Eller fordi ho sjølv har farga trådane? Er teknikken viktigare enn forteljinga? Eller tel det mot Høibo at ho er i stall hos bildekunstgalleriet Standard? Når innkjøp ikkje blir grunngeve, er det fritt fram for slike spekulasjonar.

Komiteen er elles ikkje rigid i forståinga av kva materiale eller medium som er relevante for kunsthandverkomgrepet. Difor har skulpturar og objekt av ei rekkje bildekunstnarar frå ulike generasjonar funne vegen inn i samlinga på 2000-talet: Bård Breivik (1948–2016), Bjørn Båsen (f. 1981), Jon Gundersen (f. 1945), Steinar Haga Kristensen (f. 1980), Gabriel Johann Kvendseth (f. 1984), Martine Linge (f. 1962), Willibald Storn (f. 1936), Hanne Tyrmi (f. 1954) og Åsil Bøthun (f. 1971) er mellom desse. Felles for desse kunstverka «er at dei på ulike måtar kjennes relevante for den tidsaktuelle kunsthandverksdiskursen, der det hybride 'mellomrommet' vert utforska frå fleire kunstfelt». ⁴⁹ Av Breivik er det mellom anna to former frå serien *Partitur fra en lengre samtale* (1986–2015) som er kjøpt inn. Dei kan illustrera dette «mellomrommet». Samtalen som tittelen refererer til, hadde reisa og handverk som samanbindande tråd, for objekta var resultat av Breivik sine møte med nye menneske og stadar. Med utgangspunkt i eit fast format og ei fast form har han fått lokale handverkarar i ulike verdsdelar til å prega objekta både i valet av teknikk og materiale. Slik blir dei markørar for ulike kulturar og summen ein hyllest til kulturelt mangfald og kunnskap.

Ein kunstnar som Tone Vigeland har på 2000-talet konsentrert seg om skulptur og installasjonar, men sidan ho starta som kunsthandverkar, har komiteen dokumentert også denne nye

utviklinga. Tre skulpturar har dei kjøpt inn av Vigeland på 2000-talet, samt ein stor installasjon, *Sculpture 1*, laga til ei utstilling på Nordenfjeldske Kunsthindustrimuseum. Installasjonen er sett saman av 76 delar som kvar består av ei tynn stålstang som det er festa endå tynnare buktande ståltrådar til. Hengande ned frå taket dannar dei ein heilskapleg og samstundes luftig og svevande konstruksjon. Verket blei kjøpt i 2018 til ein pris av 620 000 kroner og utgjer det hittil dyraste innkjøpet i samlinga. Det som gjer denne installasjonen relevant for kunsthandverket, i tillegg til Vigeland sin bakgrunn, er at ho er ein kunstnar som konsekvent arbeider i metall, og som stiller store krav til perfektjon i utføringa.

Kunsthandverk blir tradisjonelt forbunde med godt handverk. Men stilt overfor samtidskunsthandverket er heller ikkje dette eit evig gyldig kriterium. I komiteen si forståing av kunstnarleg kvalitet er ikkje handverket avgjerande: «Vi har mye av det som kan kalles dårlig håndverk, men det er villet dårlig håndverk. Det er mye limpistoler.» ⁵⁰ Eller som ein annan formulerer det:

I nokre tilfelle er det heilt uvesentleg om det er gjort godt eller dårleg. Det handlar om uttrykket. Kriteria vi brukar i ein samanheng for ikkje å kjøpe kan vera heilt irrelevante i ein annan samanheng. Vi har for eksempel ingen rammer for korleis det skal sjå ut på baksida av ein tekstil. ⁵¹

Trass i at omgrepet «kvalitet» både står sentralt i kunsthindustrimusea sine formålsparagrafar og er eksplisitt nemnt i vedtektene for fondet, er kvalitetsomgrepet sjeldan eit diskusjonstema, fortel Opstad:

Jeg mener at det er fordi det ikke har vært noe å diskutere. Kvalitet, ikke minst mangelen på kvalitet, er noe man ser når man kjenner faget sitt. Enigheten mellom kunstnerne og museumsfolkene bekrefter dette. Det er allikevel en viktig diskusjon å ha i mente, og det er en av grunnene til at jeg synes det er viktig å ha med kunsthåndverkere. De sitter på en annen form for fagkompetanse enn museumsfolk

49 Ylvisåker, e-post til underteikna 19. november 2018.

50 Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

51 Ylvisåker, 11. januar 2018.

gjør, og kan ofte komme med viktige innspill når vi vurderer ulike arbeider.⁵²

Frå gamalt av har kunsthandverk blitt forbunde med materiala keramikk, glas, metall (smykke), tre og tekstil. Men nye materialar og medium er komne til. I dag er video eit medium som også kunsthandverkarar nyttar seg av, gjerne i kombinasjon med andre materiale i installasjonar. Innkjøpsfondet stadfestar at dei har kjøpt videoverk, men det finst ikkje som søkbar verkstype (eller materiale) i databasen deira. Men eit døme er ein video av Elisa Helland-Hansen (f. 1950), *Tiden det tar* (2017), som blei antatt på Årsutstillingen 2017 (arrangert av Norske Kunsthåndverkere på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum). Videoen viser dei ni minuttane det tar før ein kopp i ubrend leire og plassert i vatn blir oppløyst. Same år kjøpte innkjøpsfondet også videoen *Release* (2016) av den amerikanske kunstnaren Lena Quade. Frå før fanst videoverket *The City and the Countryside* av svenske Morgan Schagerberg (f. 1964) i samlinga. Det blei kjøpt på Statens 122. Kunstutstilling (Høstutstillingen) i 2009. Performance er derimot ein sjanger som ikkje er innlemma i samlinga:

Vi har kunsthåndverkere som jobber performanceaktig med materialet. Men de dokumenterer ikke det, så det eneste man sitter igjen med er resultatet. Du får ikke med prosessen. Så vi har hatt noen diskusjoner rundt om sluttresultatet er et fullverdig dokument av prosjektet.⁵³

Ei som arbeider svært prosessuelt, men også med eit sluttresultat i form av keramiske objekt, er Katrine Køster Holst (f. 1979). Innkjøpsfondet har ikkje kjøpt foto eller installasjonar av ubrend leire som ho har utstilt som resultatet av performative handlingar, men har halde seg til keramiske objekt. Allereie to år etter avslutta kunstutdanning i Bergen blei Køster Holst innkjøpt med ein serie miniatyrobjekt med den talande tittelen: *Resultat av forutbestemte handlinger* (2008).

Det at eit verk kan vera vanskeleg å ta vare på, er eit diskusjonsemne, men komiteen hevdar at «det skal aldri stoppe oss fra å gjøre et innkjøp

at det er et arbeid som er vanskelig å forvalte etterpå».⁵⁴ Eit døme på eit slikt innkjøp er serien *Påkledd* (2002) av Mari Røysamb (f. 1964). Serien består av åtte poteter som er påførte ulike drakter som til dømes rosa undertøy, strikka trøye og burka. Men matvarer er eit problem for ei museumssamling. I tillegg skrumpa også potetene inn, og groane begynte å vekse ut etter nokre veker på utstilling. Dette var intendert frå kunstnaren si side, men uråd for museet å ta vare på. Etter dialog med kunstnaren blei løysinga å fjerna potetene og erstatta dei med nye når verket skal visast.⁵⁵

Det er likevel verd å merka seg at kritikken mot innkjøpsfondet går nettopp på ei for snever haldning til kva som er relevant. Direktør ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, og varamedlem til innkjøpsfondet, Åshild Adsen, meiner det blir lagt for stor vekt på arbeid som kan bevarast, framfor andre funksjonar ei samling skal ha:

Dei utelèt til dømes innkjøp av temporære og stadsspesifikke verk. Musea har sjeldan nok pengar til å kjøpe inn desse på eige budsjett. Dermed går musea glipp av mykje verdifull kunst som ikkje er meint for evig bevaring.⁵⁶

Innkjøpa innkjøpsfondet gjer, definerer langt på veg kva samtidskunsthandverket i Noreg er. Men styringsgruppa har ikkje tematisert i form av utstillingar eller tekstar sine tankar om korleis kunsthandverket kan forståast eller kva retningar det har utvikla seg i på 2000-talet. Kva inneber det i 2018 å handsama kunsthandverket på kunsthandverket sine premissar, slik innkjøpskomiteen legg vekt på? Kva er skilnaden på å sjå med eit kunsthandverkblick og eit bildekunstablick i ein situasjon der så mange grenser mellom medium og disiplin er oppløyste? Det er foto av verka åleine slik dei er presenterte på Innkjøpsfondet si heimeside, www.innkjopsfondet.no, som utgjer formidlinga av desse spørsmåla i dag.

54 Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

55 Anne Britt Ylvisåker: «Tingen og æva – flyktig kunst møter museet», i: Jorunn Veiteberg (red.): *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011, s. 50.

56 Sitert i Ida Haugland: «Perspektiv på innkjøpsfondet for norsk kunsthandverk», *Kunsthåndverk* nr. 4 2016, s. 32.

52 Martin Palmer: «Innkjøpsfondet – Intervju med Jan-Lauritz Opstad», *ArtsceneTrondheim*, 15. oktober 2018. <http://trondheimkunsthall.com/news/Innkjopsfondet-Intervju-med-Jan-Lauritz-Opstad>. Sist lese 10. november 2018.

53 Håkonsen, intervju 11. januar 2018.

Utanlandsk kunsthåndverk

Innkjøpsfondet er øyemerka norsk kunsthåndverk frå samtida. Frå musea si side har det lenge vore eit sagn ikkje å kunna gå til innkjøp av utanlandske verk dei meiner har vore eller er viktige for norsk kunsthåndverk. Berre Nordenfjeldske har eigne fondsmidlar til dette. Etter å ha søkt om tilleggsmidlar til internasjonale kjøp sidan 1995 tok styringsgruppa i Innkjøpsfondet kontakt med Norske Kunsthåndverkere og fekk deira støtte til å søka Kulturdepartementet om lov til å bruka inntil 10 prosent årleg av fondsmidla til innkjøp av utanlandske referanseverk. Forslaget blei godkjent, og i 2015 blei ordninga starta opp som ei prøveordning i 5 år som så vil bli evaluert.

Med 200 000–300 000 kroner til dette formålet er det sjeldan blitt til meir enn nokre få innkjøp i året. Det første innkjøpet var av finske Janna Syvänoja (f. 1960) som sidan byrjinga av 1990-talet er blitt internasjonalt kjent for sine karakteristiske smykke laga av papir frå ein telefonkatalog. Dei fleste utanlandske innkjøpa har vore nordiske kunstnarar som keramikaren Gitte Jungersen (f. 1967) og glaskunstnaren Pipaluk Lake (f. 1962), begge frå Danmark, samt den unge svenske glaskunstnaren Simon Klenell (f. 1985) som gjenbrukar gamle krystallvase-former i nye objekt. Engelske Emma Woffenden (f. 1962), som er kjent for sine konseptuelle og eksperimentelle skulpturar i klart glas, er også mellom innkjøpa.

Glass og smykker – det er særlig der vi har gjort innkjøp. Der ser vi at de blir ganske lukket de bittesmå miljøene som er her. Innenfor tekstil og keramikk så er miljøene ganske store nasjonalt, så der har vi ikke lagt inn noe stort støt.⁵⁷

Innkjøpsfondet har ikkje sett av midlar til reiser utanfor Noreg, så innkjøp blir gjort frå utstillingar i Noreg. Tyske Dorothea Prühl (f. 1937) deltok på Tendenser 2016 på Galleri F15 i Moss, og frå den utstillinga sikra innkjøpsfondet seg ein halsklave i tre, *Vinger* (2015). Med ein pris på 16 000 € (159 328 kroner) er dette det dyraste utanlandske innkjøpet så langt. Utanlandske professorar ved dei norske utdanningane er også noko innkjøpsfondet er merksam på, som meksikanske Jorge Manilla (f. 1977) som har arbeidd som professor i smykkekunst ved KHiO sidan 2017. Av han har dei kjøpt arbeidet *Self Respect* (2018).

57 Opstad, intervju 26. januar 2018.

Utviding av innkjøpsfondet?

Kunstindustrimusea er ikkje dei einaste musea i Noreg som samlar på kunsthåndverk. Det er fleire museum som har vedtektsfesta at ansvarsområdet deira også omfattar kunsthåndverk: Nordnorsk kunstmuseum, Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Sørlandets Kunstmuseum og Kube er mellom dei. I tillegg har både Drammens Museum og Lillehammer Kunstmuseum halde separatutstillingar med kunsthåndverkarar og innkjøpt kunsthåndverk frå samtida. Nokre av desse institusjonane ønskjer å koma med i ordninga til innkjøpsfondet. Allereie i 1999 søkte Sørlandets Kunstmuseum og Nordnorsk Kunstmuseum om å få bli med i ordninga. Som tidlegare direktør i Nordnorsk Kunstmuseum, Knut Ljøgdø, formulerer det:

Rent prinsipielt så er dette offentlige penger som er bevilget over statsbudsjettet, så jeg kan ikke skjønne hvorfor ikke alle offentlige museer som samler på kunsthåndverk skulle kunne komme inn under den ordningen. Så får man heller finne en praktisk måte å organisere dette på.⁵⁸

Fondet si grunngeving for å gå imot ønsket deira var at korkje Sørlandets Kunstmuseum eller Nordnorsk Kunstmuseum hadde tilsette med forskarkompetanse i form av doktorgrad, eller tilsvarende kompetanse, på kunsthåndverk.⁵⁹ I 2011 fekk Nordnorsk Kunstmuseum med seg Sørlandets Kunstmuseum og Lillehammer Kunstmuseum i å fremja ønsket om innlemming i ordninga på ny. Ljøgdø sitt brev på vegne av Nordnorsk Kunstmuseum er datert 3. desember 2011, og nærare eit år seinare fekk han svar. Som i 1999 blei det på ny eit klart avslag: «Innkjøpsfondets medlemmer er skeptiske til at Nordnorsk Kunstmuseum innlemmes i Fondet. Begrunnelsen ligger i Innkjøpsfondets historie og gjeldende statutter», skreiv dei.⁶⁰ Etter å ha gått gjennom bakgrunnen for opprettinga av fondet avsluttar dei brevet med kva krav som må oppfyllest for at nye institusjonar kan bli med i ordninga:

Skal nye museumsinstitusjoner bli innlemmet i ordningen, må det settes to krav:

58 Knut Ljøgdø, intervju 8. november 2017.

59 Frank Falch, intervju 8. desember 2017.

60 Brev til Nordnorsk Kunstmuseum, underteikna leiar av innkjøpsfondet, Heidi Bjørgan, datert Bergen 27. november 2012.

1. Det må kreves spisskompetanse innen kunsthåndverk, dvs. at det må være en egen konservator innen fagfeltet i den aktuelle institusjonen.
2. Det må komme nye, friske innkjøpsmidler dersom nye institusjoner skal tre inn i innkjøpsordningen.⁶¹

Innkjøpsfondet har i etterkant også peikt på andre hindringer:

- Arbeidet i fondet vil bli for uhandterleg med fleire medlemmer.
- Det er berre kunstindustrimusea som har historiske samlingar av kunsthåndverk som samtidskunsthåndverket kan gå i dialog med. I dei andre musea er det bildekunsten som vil koma til å utgjera perspektivet for samlinga.
- Det er berre kunstindustrimusea som har tilsette spesialistar på kunsthåndverk.

Motargumenta held ikkje, meiner Ljøgdott:

De mente at disse andre museene ville ikke ha noen kompetanse å tilføre. Det synes jeg var en arrogant holdning. De andre tingene var praktiske problemer. Når det gjelder det om at det blir uhandterlig så kan jeg ikke skjønne hvorfor alle må sitte i den komiteen til enhver tid. Det kunne heller gått på rundgang. Og når det gjelder det med midler så tenker jeg at man kunne brukt dette som en brekkstang og gått til departementet og sagt: Hør, nå er vi ikke tre museer, men seks museer som samler på kunsthåndverk, nå må dette styrkes.⁶²

Konservator ved Lillehammer Kunstmuseum, Cecilie Skeide, framhevar at sjølv om dei ikkje har ei stor samling med kunsthåndverk, så har dei på 2000-talet stått bak store retrospektive utstillingar for kunsthåndverkarar som Tone Vigeland, Sigurd Bronger, Liv Blåvarp, Sidsel Hanum og Torbjørn Kvasbø. Sørlandets Kunstmuseum stiller seg også undrande til avslaget. Til liks med Lillehammer Kunstmuseum har dei arrangert retrospektive utstillingar, dei fleste med publisering, for ei rekkje sentrale kunsthåndverkarar som Liv Blåvarp, Lisbet Dæhlin, Grethe Nash, Eirik Gjødrem og Lise Schønberg. I tillegg har dei vist store soloutstillingar av Inger Johanne Rasmus-

sen, Irene Myran og Sidsel Hanum. Som konservator Frank Falch ser det, burde dette tilseia at museet blir omfatta av Innkjøpsfondet sine innkjøp:

Vi har gjort mange store og seriøse produksjoner; produksjoner som har gjort at disse kunstnerne har blitt enda mer synlig. På Sidsel Hanums utstilling hadde vi også et internasjonalt fokus gjennom en fagartikkel som fokuserte på Hanums keramikk i internasjonalt perspektiv. Så jeg mener vi har gjort mye på kunsthåndverk, og vi har kjøpt inn kontinuerlig med egne midler. Så hvis innkjøpsordningen skal revurderes, eller tenkes på nytt, så synes jeg at man kan tenke seg den ordningen slik at den inkluderer flere.⁶³

Konservatorane på Sørlandets Kunstmuseum peikar i tillegg på at innkjøpsmidlane frå Nicolai Tangen har gjort dei i stand til fleire retrospektive kjøp, slik at dei no har ei samling med kunsthåndverk som går tilbake til starten for nyorienteringa på 1970-talet. Samlingar som snart dekkjer femti år, kan vel etter kvart også kallast historiske? På små museum som Nordnorsk Kunstmuseum og Sogn og Fjordane Kunstmuseum, med éin til to kurator- eller konservatorstillingar, må dei tilsette vera generalistar. Men mykje intern kunnskap er bygd opp gjennom eksternt samarbeid. Til dømes har Nordnorsk Kunstmuseum vist fleire kunsthåndverksutstillingar og samarbeidd om desse med russiske og samiske ekspertar på kunsthåndverk.

Noverande direktør ved Nordnorsk Kunstmuseum, Jérémie McGowan, har aktivt følgd opp saka om innkjøpsfondet overfor Norske Kunsthåndverkere / Innkjøpsfondet og i nokre samtalar med Kulturdepartementet. Det er fleire sider ved ordninga han har ønskt ein diskusjon om:

- Fordelinga av innkjøpte verk. Innkjøpsfondet har vurdert innkjøp frå utstillingar i Nordnorsk Kunstmuseum, men eventuelle innkjøp vil bli plassert i eit av dei tre kunstindustrimusea. For McGowan er det smerteleg ikkje å ha råd til å kjøpa verk frå utstillingar dei sjølve har produsert og sendt på turné. Så kva er logikken bak ei slik fordeling? Kunne ikkje komiteen vurdere å fordela dei innkjøpte verka på fleire institusjonar?

61 Ibid.

62 Ljøgdott, intervju 8. november 2017.

63 Falch, ibid.

- Kven er premissleverandørar for diskusjonen om kven som har den rette kompetansen? Innkjøpsfondet blir forvalta av nokre få personar – gir det dei rett til å bestemma kven som er inne og ikkje? Burde det ikkje vera nok at musea har det nedfelt i mandata sine at dei er museum også for kunsthandverk?
- Innkjøpsfondet kjøper kunsthandverk frå samtida. Kvifor skal det då vera utslagsgjevande for Norske Kunsthåndverkere om musea har ei historisk samling frå før 1970-talet når dei ønskjer å samla kunsthandverk frå samtida?
- Det som blir samla av kunsthandverk i dag, blir over tid også ei historisk samling.
- Kva er samleverdig? Forståinga av kva som er av samleverdi, bør utfordrast. Kvifor kjøper ikkje innkjøpsfondet, eller sikrar på anna vis, dokumentasjonsmateriale, skissebøker, kartongar for tekstilar, kunstnararkiv og anna materiale som gjer kunsthandverket endå meir interessant forskingsmessig?

Det siste punktet er særleg relevant i lys av at eit av formåla til fondet er å «bygge opp en basis for arbeidet innen den kunstfaglige og kunsthistorisk forskning som drives ved våre universiteter og høyskoler». McGowan undrar seg over dei skarpe skiljelinjene som ofte blir trekt i Noreg mellom ulike disiplinær og kva som er kunst og ikkje. Hans tilnærming er meir den som ligg til grunn for museum som MOMA i New York der dei både utstiller og samlar arkitektur og design i lag med bildekunst fordi det er ein del av kunsten. Han føreslår òg at sidan musea har avgrensa ressursar, burde ein kanskje utvikla seg i ulike retningar i staden for å prøva å bli like og gjere alt på same nivå. Hans arbeidsmetafor er difor «museet i ruinar», forstått som ei viktig påminning om at ingenting varer evig. Likevel klyngr ein seg i museumsverda til førestillinga om museet som evig, hevdar han.⁶⁴

Hausten 2017 blei det ført nye samtalar mellom Nordnorsk Kunstmuseum og Norske Kunsthåndverkere om ei mogeleg utviding av innkjøpsfondet. Denne gongen stilte styret i Norske Kunsthåndverkere seg positive til å innlemma Nordnorsk Kunstmuseum i ordninga. Ikkje minst viser dei til museet sin kompetanse når det gjeld samisk kunsthandverk. Men samstundes er vilkåret for deira støtte framleis knytt til at museet får på plass ein eigen fagkonservator

for kunsthandverk, og at ordninga får tilført meir midlar til innkjøp.⁶⁵ Sidan har det ikkje skjedd noko meir.

Representerer ei utviding av talet på del-takarinstitusjonar ein styrke eller ein trussel for fondet? At forståinga av kunsthandverk blir utfordra gjennom at musea vel ulike måtar å kontekstualisera kunsthandverket på, er vel snarare ein styrke for fagområdet enn det motsette, slik det for kunsthandverkarane sjølve burde vera ein fordel å bli spreidd på fleire museum, og slik kunne visa til fleire museumssamlingar på CV-en. Med Nordnorsk Kunstmuseum som samarbeidspartnar kan innkjøpsfondet også bli utfordra i forhold til samisk *duodji*. Innkjøpsfondet har kjøpt nokre få verk av kunstnarar med referansar til samisk kultur i arbeida sine, som Aslaug Juliusen (f. 1953), men har aldri gått inn i drøftingar av samisk kunsthandverk sin plass i historia om norsk samtidskunsthandverk slik Nordnorsk Kunstmuseum har.

Opprettinga av Innkjøpsfondet for norsk kunsthandverk er å rekna som ein milestolpe i nyare norsk kunsthandverkhistorie. Og det har utan tvil hatt mykje å seia for at norsk kunsthandverk er eit så vitalt kunstfelt som det faktisk er. Både tidlegare og noverande medlemmer av innkjøpsfondet legg vekt på at ein av styrkane ved at dei er få, er fleksibilitet. Det gjer at dei får sett kunsthandverk over heile landet. Og ikkje minst framhevar dei diskusjonane mellom kunsthandverkarane og museumsrepresentantane som ligg til grunn for innkjøpa, som heilt sentrale. Direktøren for Bomuldsfabriken Kunsthall i Arendal, Harald Solberg, som har erfaring frå innkjøpskomiteane både til Nasjonalmuseet, Norsk kulturråd og Innkjøpsfondet, seier det slik:

Ifølge mine begreper om hva det er å være demokratisk og handlekraftig så synes jeg innkjøpsfondet var eksemplarisk. Så derfor har det i etterkant vært min mal i forhold til min tenkning om innkjøpskomiteer. Jeg synes den miksen med kunstnere og museumsfolk var utrolig interessant. Det var både givende, faglig veldig interessant, pluss at vi diskuterte oss frem til meget gode innkjøp.⁶⁶

64 Jérémie McGowan, intervju 17. januar 2018.

65 Brev frå Norske Kunsthåndverkere ved Hanne Øverland og Lise Stang Lund til Nordnorsk Kunstmuseum, datert Oslo 6. desember 2017.

66 Harald Solberg, intervju 8. desember 2017.

Det er på denne bakgrunnen ein kan forstå at medlemmene i dagens styringsgruppe i Innkjøpsfondet er redd for at ei utviding kan bety slutten: «Hvis ethvert museum som har kunsthåndverk skulle bli med her da dør fondet», spår Knut Astrup Bull frå Nasjonalmuseet.⁶⁷ Dei fryktar at det kan gå som med innkjøpskomiteen til Kulturrådet: at fondet blir nedlagt og midlane delt ut til

67 Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

musea. Leiaren i innkjøpsfondet, kunsthåndverkaren Kari Håkonsen seier det slik:

Det kan jo hende at skal det flere museer inn så vil vi kanskje finne en form som fungerer. Det kan også hende at vi ikke vil finne en form som fungerer, og vi vil sprekke opp. Og det vil være en tragedie for kunsthåndverket som fagfelt.⁶⁸

68 Håkonsen, intervju 11. januar 2018.

Private fond: Sparebankstiftelsen DNB

Nokre museum har mindre fond som gir avkasting dei kan kjøpa kunst for, eller det finst regionale fond dei kan søkja om støtte. På 1990-talet begynte ein del verksemdar som Telenor, Storebrand, Statoil og Hydro å byggja eigne kunstsamlingar, og ein fekk private samlarar som også er viktige aktørar i den norske kunstmarknaden. Dei offentleg støtta musea er såleis ikkje åleine om definera kven og kva som er viktig i norsk kunst. Men med unnatak av Hans Rasmus Astrup og samlinga hans i Astrup Fearnley Museet kan ingen, korkje offentlege eller private, måla seg med satsinga til Sparebankstiftelsen DNB. Deira samling begynte med kjøpet av ei privatsamling med kunst av Nikolai Astrup (1880–1928) i 2005. I dag er denne samlinga plassert på Kode i Bergen, der den har fått ei sentral plassering.

Kvantitativt er samlinga enno ikkje særleg stor. I 2018 var den på 409 verk, men det er tale om kunstverk i ein prisklasse som mange museum aldri vil ha råd til. Sidan opprettinga har Sparebankstiftelsen DNB kjøpt kunst for 1,3 milliardar kroner.⁶⁹ Berre i 2015 blei det kjøpt kunst for nesten 100 millionar kroner. Det er ti gonger så mykje som Nasjonalmuseet har å kjøpa kunst for i året. Midlane kjem frå utbyttet av dei rundt 8 prosent av aksjane som stiftinga eig i DNB.

Kunst er berre eit av fleire allmenntytige område som Sparebankstiftelsen støttar, og om denne delen av verksemda skriv dei på heimesida si:

Vi ønsker å bidra til et engasjement for estetisk utvikling, gjennom å være en vik-

tig mesen, støttespiller og katalysator innen norsk kunstliv.⁷⁰

Det særlege med kunstsamlinga deira er nemleg at den er innkjøpt for å bli plassert i norske museum. Kunstverka er framleis eigd av stiftinga gjennom dotterselskapet Dextra Artes, men verka blir lånte ut på langsiktig basis, formelt for ti år i gongen, men med klar forventning om forlenging. Sparebankstiftelsen ønskjer at verka blir viste. Å kjøpa for magasin har inga interesse. Eksponert i dei ulike museumssamlingane dei inngår i, vil kunstverka gli inn som ein del av museumsamlingane dei er deponerte i. Filosofien bak innkjøpa er formulert på heimesida til stiftinga:

Overordnet prioriterer vi å erverve kunstnere og verk som i liten grad er offentlig tilgjengelig i Norge. Vi ønsker å bidra til å komplettere museenes eksisterende samlinger snarere enn å kjøpe mer av det man allerede har fra før. Kunstverkene erverves i samarbeid med museene, og initiativet til det enkelte innkjøp kan komme fra både oss og dem.⁷¹

Sparebankstiftelsen har over fleire år bygd opp ei samling med verk av den fransk-amerikanske kunstnaren Louise Bourgeois (1911–2010). Initiativet til den kom frå Nasjonalmuseet, medan satsinga på Kurt Schwitters (1887–1948) var Henie Onstad Kunstsenter sitt forslag. Sparebankstiftelsen har på si side gått inn for å byggja ut breiare samlingar. Frå at det i starten handla mykje om einskildkunstnarar, som til dømes Sch-

69 Emil Flato: «En slags skandale», *Morgenbladet* nr. 26/6 – 12. juli 2018, s. 28.

70 <https://www.sparebankstiftelsen.no/no/om-stiftelsen>. Sist lese 16. november 2018.

71 <https://www.sparebankstiftelsen.no/no/om-kunstsamlingen>. Sist lese 13. november 2018.

witters, samlar dei no på kunst frå krinsen rundt han. I framtida vil dei såleis vera meir orienterte om å dekkja periodar. Det er tilfellet med satsinga på tysk ekspresjonisme, som også er eit samarbeid med Nasjonalmuseet.

I tråd med at historiske verk dominerer innkjøpa, blir det kjøpt mykje på internasjonale auksjonar. Å følgja med på prisutviklinga og kva som skjer i andrehandsmarknaden, er tidkrevjande og noko museumstilsette sjeldan har tid og høve til. Med einskildverk til over 30 millionar skal både proveniens og kvalitet vera i orden, og det skal vera tale om viktige verk i kunstnar-skapen.

Musea som Sparebankstiftelsen samarbeider tett med, er Henie Onstad Kunstsenter (95 kunstverk), Nasjonalmuseet (27 verk) og Haugar Vestfold Kunstmuseum (63 verk). Rett nok har Kode i Bergen mottatt 225 verk, men det meste av dette er knytt til Astrup-samlinga. Austlandsdominansen heng saman med at stiftinga er sprungne ut av gevinsten ved samanslåingar og sal av sparebankar på Austlandet, og stiftinga prioriterer difor institusjonar i dei områda som tidlegare blei dekkja av desse sparebankane. I tråd med dette er det nyaste samarbeidsprosjektet forankra i Drammens Museum og Lillehammer Kunstmuseum. Initiativtakarane er professor i kunsthistorie Øivind Storm Bjerke, museumsdirektør Åsmund Thorkildsen og spesialrådgjevar Svein Olav Hoff, og målet er å byggja ei samling med amerikansk fotografi.

Kunstavdelinga i Sparebankstiftinga har Anders Bjørnen som direktør, medan kunsthistorikaren Oda Wildhagen Gjessing er rådgjevar. Direktøren kan kjøpa inn for ein viss sum utan styrevedtak, men vanleg praksis er at forslag om innkjøp blir lagde fram for styret. Forslaga inneheld detaljerte opplysningar om pris, relevans og kven kunstverket er aktuelt for. Avgjerdsprosessen er, ifølgje Gjessing, nok raskare enn tilfellet ofte er i offentlege museum:

Vi gjør naturligvis grundige undersøkelser i forkant av et kjøp, men fordi vi har en klart definert strategi og vet hva vi ser etter, trenger vi ikke bruke altfor lang tid på å avgjøre om vi skal gå for et verk. Som regel kjøper vi kunstverkene på auksjon, og da har man ikke mer enn tre–fire uker på seg fra katalogene legges ut på nett til selve auksjonen finner sted. Det er også viktig å presisere at vi ikke kjøper et verk hvis ikke et av museene vi låner samlin-

gen ut til, har takket ja til å motta verket som et langtidslån.⁷²

Sparebankstiftelsen ønskjer ikkje å påverka marknaden for mykje med å kjøpa dagsaktuell kunst, så difor kjøper dei berre unntaksvis verk av nolvande norske kunstnarar. Som Gjessing forklarar:

I løpet av de snart 10 årene jeg har jobbet i stiftelsen har strategien for kunstsamlingen naturlig nok endret seg. I begynnelsen ble det for eksempel innkjøpt en del samtidskunst. Etter hvert har vi vurdert det slik at det er mest hensiktsmessig at stiftelsen, med sine store ressurser, først og fremst prioriterer områder som museene selv ikke har mulighet til. De siste årene har vi konsentrert oss om internasjonal kunst fra første halvpart av 1900-tallet.⁷³

Det dei særleg satsar på, er:

1. Internasjonale kunstnarar med særleg tyding for norsk kunst.
2. Vesentlege norske og internasjonale kunstnarar som er underrepresenterte i norske museum, og som musea ikkje sjølve maktar å skaffa.
3. Viktige einskildarbeid av norske kunstnarar frå 1800- og 1900-talet.

Inspirert av Moderna Museet i Stockholm sitt prosjekt «Det Andra Önskemuseet» har Gjessing sidan ho starta i Sparebankstiftelsen i 2009, arbeidd for ei satsing på kvinnelege kunstnarar og pionerar. *Det Andra Önskemuseet* var eit prosjekt som hadde som mål å supplera den eldre delen av Moderna Museet si samling med verk av kvinnelege kunstnarar. Tittelen refererte til utstillinga *Önskemuseet* som museet arrangerte i 1963–64, der 176 verk frå samlinga (og av dei var berre 3 laga av kvinner) blei utstilt saman med ei rekkje «önskeverk» som framleis var tilgjengelege på marknaden. Utstillinga var eit opprop til den svenske staten om å gi ei ekstra løyving til innkjøp av nye verk. Bøna blei høyrd, og museet fekk fem millionar til føremålet. Men innkjøpa av 35 meis-terverk av mannlege kunstnarar la også grunnlaget for ei skeiv kjønnsfordeling i samlinga. Då Lars Nittve blei direktør ved Moderna Museet, lanserte han ideen om *Det Andra Önskemuseet*.

⁷² Oda Wildhagen Gjessing, intervju 28. september 2018.

⁷³ Ibid.

Som ei passende markering av museet si 50-års-markering i 2008 bad han om ei ekstra løyving på 50 millionar til kjøp av historiske verk av kvinnelege kunstnarar. Prosjektet fekk stor merksemd, og i alt fekk museet inn 42 millionar kroner til formålet, det meste i form av private donasjonar. Det rakk til 26 verk av 14 kunstnarar, mellom dei Louise Bourgeois som Sparebankstiftelsen også har satsa tungt på.

Denne typen prosjekt har det vore lite av i norske kunstmuseum, sjølv om fleire meir i det stille arbeider med å retta opp den historiske kjønnsbalansen i samlingane sine. Sparebankstiftelsen skil seg difor ut med si offentlege og offensive satsing. Som Gjessing formulerte det i eit intervju med *Aftenposten*:

Gjennom flere år har vi ønsket å prioritere kvinnelige pionérer og avantgardekunstnere og har kjøpt inn sentrale arbeider av Lena Cronqvist, Sonja Ferlov Mancoba, Irma Salo Jæger, Gabriele Münter og Louise Bourgeois. Dette er noe vi gjør fordi vi ønsker å bidra til å rette opp en skjevhet i de offentlige samlingene.⁷⁴

Satsinga på kvinnelege kunstnarar er eit så stort prosjekt at Sparebankstiftelsen finn det ikkje riktig berre å retta den mot eitt museum. Kvinnekunstnarane høyrer til ulike periodesatsingar, så dei tyske ekspresjonistane går til Nasjonalmuseet, medan ein dadaist som Hanna Höch (1889–1978) og ein modernist som Barbara Hepworth (1903–1975) høyrer naturleg heime på Henie Onstad.

Sparebankstiftelsen har kompensert for nedgangen i kjøp av samtidskunst med å innføra ei

74 Heidi Borud: «Satser 49 mill. på innkjøp fra kvinnelige kunstnere», *Aftenposten* 9. juli 2017.

ny ordning i 2011, Kunstgaven. Grunngevinga var kort og godt:

Sparebankstiftelsen DNB erverver i svært liten grad ung og uetablert samtidskunst til egen samling, men ønsker likevel å stimulere og støtte opp om den unge norske samtidskunstscenen. I tråd med dette har stiftelsen etablert Kunstgaven.⁷⁵

Mottakaren har eit stort spelerom i defineringa av kva slags kunst ordninga kan omfatta, men må også innfri visse krav:

Kunstgaven gis til en kunstinstusjon over en treårsperiode til produksjon av ny kunst, fortrinnsvis av kunstnere bosatt i Norge. Kunsten kan blant annet være av temporær karakter, vises i det offentlige rom eller innlemmes i institusjonens samling. Kunstgaveprosjektene skal formidles til publikum og dokumenteres for ettertiden.⁷⁶

Første mottakar var Henie Onstad Kunstsenter. Dei fekk 1,5 millionar til å produsera nye verk av unge kunstnarar. Etter det er summen blitt auka til 4,5 millionar. Punkt Ø i Moss fekk midlane i perioden 2015 til 2017, og deira særlege fokus var formidling til barn og unge. Etter det har det vore mogeleg for alle kunstinstusjonar å søka. Det blei Vestfossen Kunstlaboratorium som fekk Kunstgaven tildelt i 2018 til eit omfattande gjesteatelierprogram. Gjestekunstnaren vil få atelierplass, kunstnarstipend, produksjonsstøtte, utstillingsplass og formidlingsopplegg.

75 <https://www.sparebankstiftelsen.no/no/kunstgaven-til-henie-onstad-kunstsenter>. Sist lese 17. november 2018.

76 <https://www.sparebankstiftelsen.no/no/om-stiftelsen>. Sist lese 17. november 2018.



Frida Hansen, *Semper Vadentes*, 1905, bildevev, Stavanger kunstmuseum. Foto: Valentin Boure



Johannes Vemren Rygh, *Bellskålen*, 2004, sølv, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, © Johannes Vemren Rygh / BONO 2019. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design



Jon Gundersen og Elise Storsveen, *Lesesalen*, 2016, del av installasjon, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, © Jon Gundersen og Elise Storsveen / BONO 2019. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design



Kjartan Slettemark, *Lessons in the Art of Falling*, 1969/2009, performance, Preus museum, © Kjartan Slettemark / BONO 2019. Foto: Brita Olsson



Vibeke Tandberg, *Old Man Going Up and Down a Staircase #33*,
2003, svartkvitt foto, R6 prints frå negativ, Lillehammer
Kunstmuseum, © Vibeke Tandberg / BONO 2019. Foto: Jørn
Hagen/Artphoto



Hanne Borchgrevink, *Hus i nord II*, 2000, akryl på lerret,
Lillehammer Kunstmuseum, © Hanne Borchgrevink / BONO
2019. Foto: Lillehammer Kunstmuseum



Tori Wrånes, *Fantasistormen*, 2012, skulptur,
Sørlandets Kunstmuseum, © Tori Wrånes / BONO
2019. Foto: Alf Georg Dannevig



Irene Nordli, *Stolen, rota, teppet*, 2016, installasjon, tre, porselen, tekstil, Sørlandets Kunstmuseum, © Irene Nordli / BONO 2019. Foto: Alf Georg Dannevig



Sigurd Bronger, *Diamanthalsband*, 2007, smykkekunst, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, © Sigurd Bronger / BONO 2019. Foto: Sigurd Bronger



AK Dolven, *Madonna with Man and Bread*, 2005, KODE,
© AK Dolven / BONO 2019. Foto: KODE



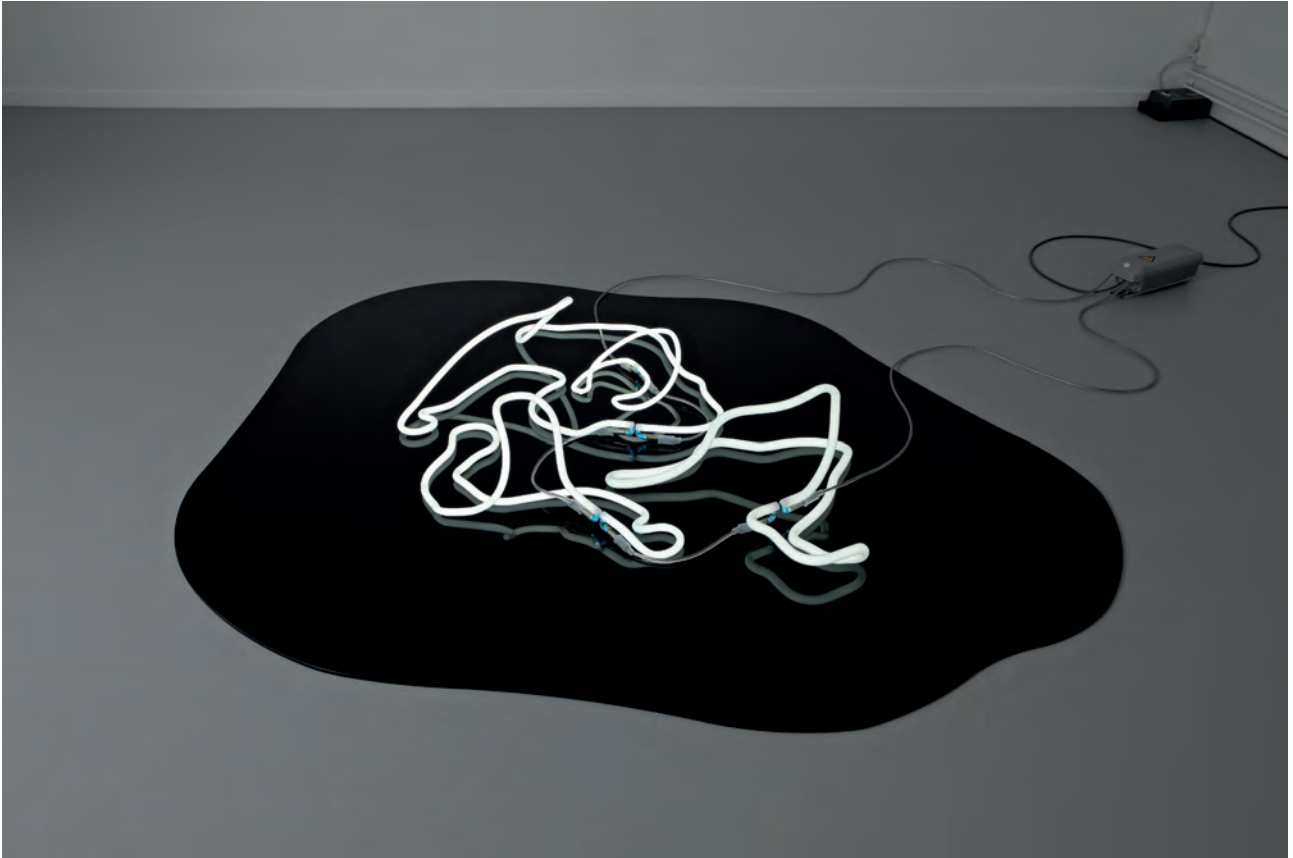
Dale Chihuly, *Drammens Museum Chandelier*, 2012, glas,
Drammens Museum, deponert av Sparebankstiftelsen DNB,
© Dale Chihuly / BONO 2019. Foto: Johs. Bøe



Sverre Malling, *Norwegian Muskox*, 2016, kol / gråtona
fargeblyant på papir, Haugar Vestfold Kunstmuseum,
© Sverre Malling / BONO 2019. Foto: Thomas Widerberg



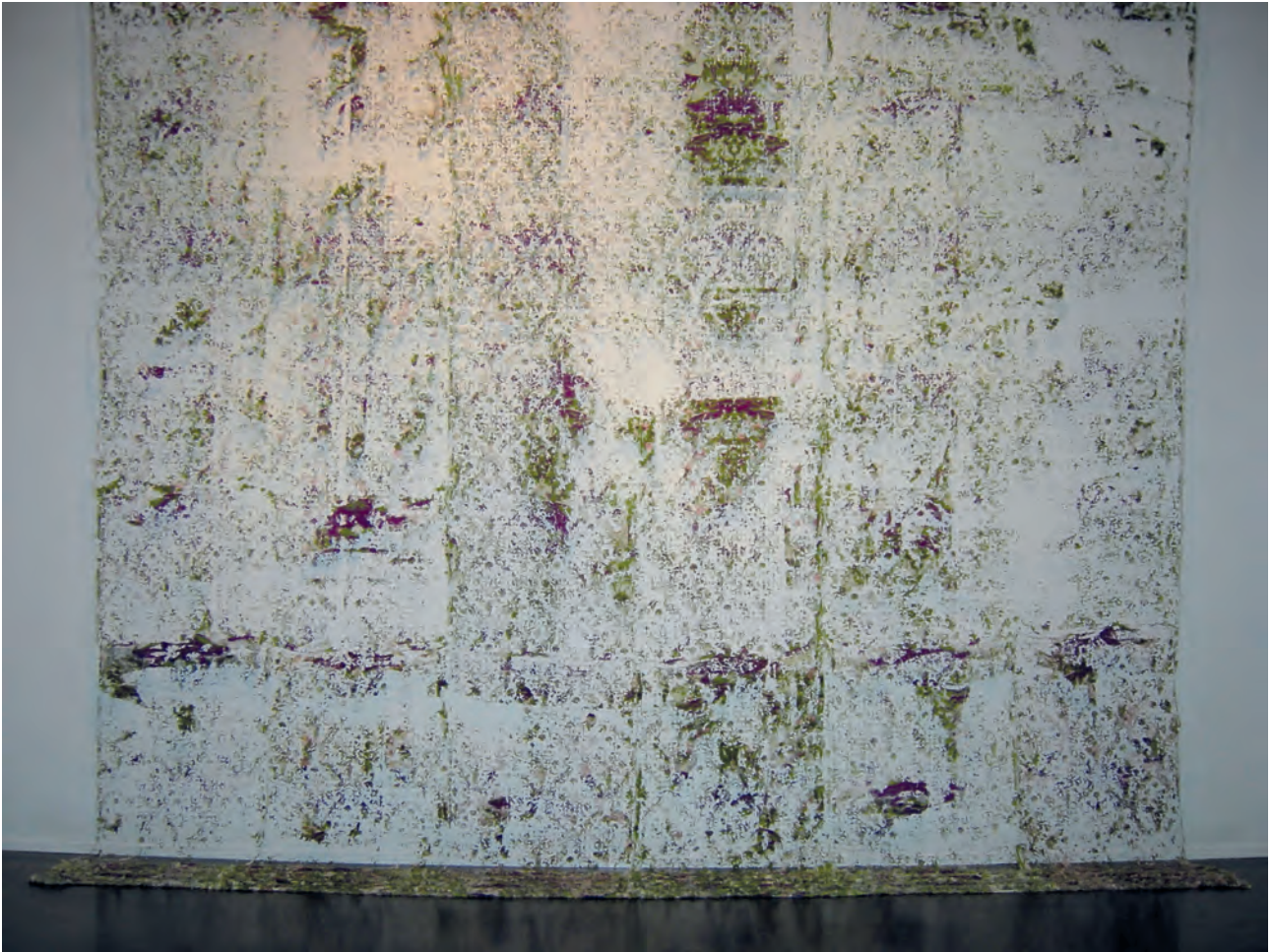
Crispin Gurholt, *Voyage Pittoresque Live Photo #13*, 2007,
foto, Nordnorsk Kunstmuseum, © Crispin Gurholt / BONO
2019. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum



Marit Følstad, *Black Tie White Noise*, 2012, installasjon,
Nordnorsk Kunstmuseum, © Marit Følstad / BONO 2019.
Foto: Nordnorsk Kunstmuseum



Sverre Malling, *Higher Ground*, 2008, teikning, Nordnorsk Kunstmuseum, © Sverre Malling / BONO 2019.
Foto: Nordnorsk Kunstmuseum



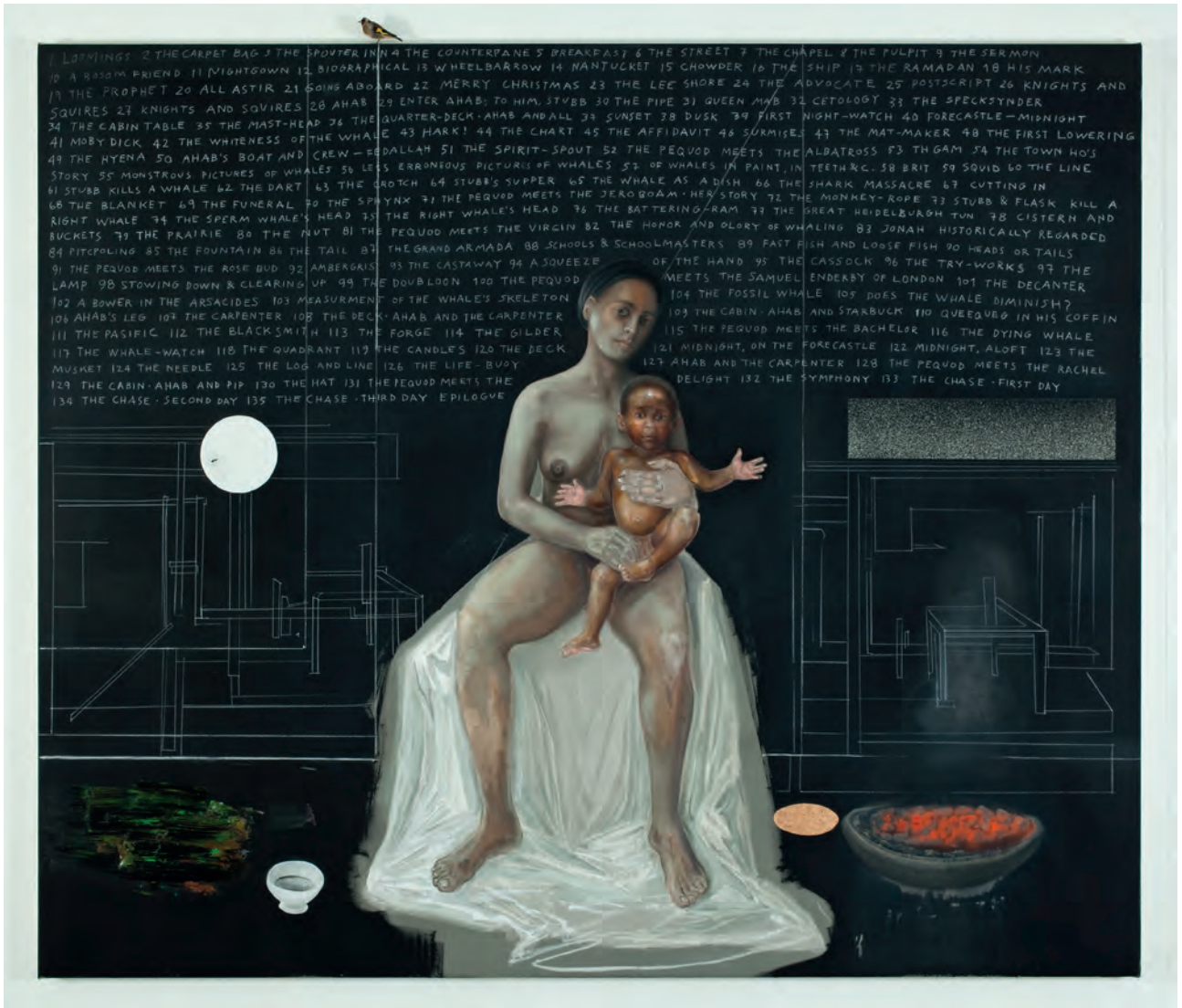
Anne-Gry Løland, *Rekonstruert landskap*, 2006, tekstil, Sogn og Fjordane Kunstmuseum, © Anne-Gry Løland / BONO 2019.
Foto: Anne-Gry Løland



Morten Krohg, *Rekonstruerte minne*, 2001–2007, installasjon,
Sogn og Fjordane Kunstmuseum, © Morten Krohg / BONO 2019.
Foto: Sogn og Fjordane Kunstmuseum



Annette Kierulf, *Boliggjeld er dagens rock'n roll*, 2008,
Haugesund Billedgalleri, © Annette Kierulf / BONO 2019.
Foto: Njål Lunde / Haugesund Billedgalleri



Kjell Torriset, *Landlessness*, olje på lerret, KUBE, © Kjell Torriset / BONO 2019. Foto: Halvard Haugerud

Musea sin ervervspraksis 2000–2016

Drammens Museum

I 1996 blei ei rekkje kulturhistoriske institusjonar i Drammensområdet slått saman med Drammen Kunstforening i ei stifting som fekk namnet Drammens Museum for kunst og kulturhistorie. Drammen Kunstforening, som er ei av dei eldste i sitt slag i landet (i 2017 feira foreininga 150-årsjubileum), hadde gjennom åra bygd opp ei større kunstsamling, Det Faste Galleri. Drammens Museum forvaltar såleis både bildekunst, bygningar, parkanlegg og gjenstandar av vidt ulikt slag. Museet held til på Marienlyst i Drammen sentrum. I dette nyklassisistiske parkanlegget finst «lystgården» Marienlyst frå slutten av 1700-talet, ein utstillingsbygning frå 1928 som blir brukt til den faste samlinga, Lychepaviljongen frå 1990 til skiftande utstillingar, ein japansk hage (2013) og eit bygdetun med tømmerhus frå Hallingdal (museet har i tillegg ansvaret for ei rekkje andre anlegg andre stader). I organisasjonen blir det ikkje skilt mellom kunst- og kulturhistorie. Dette har vore omdiskutert lokalt, men som direktøren, Åsmund Thorkildsen, formulerer det: «Vi er veldig opptatt av at dette museet skal være et harmonisk hele, vi vil ha et komplett museumstilbud, gammelt, nytt, by og land, bygning og ting.»⁷⁷ Dette har frå starten av vore visjonen hans, og difor har han arbeidd for å skapa ein fleksibel prosjektorganisasjon med ei felles leiing som evnar å gjera tydelege prioriteringar.

Basisen er ei permanent utstilling av eiga samling, men samlinga blir også brukt i skiftande presentasjonar. Den nyaste utstillinga basert på den faste samlinga er illustrerande for den nedbrytinga av konvensjonelle hierarki eller motsetningar som Thorkildsen står for i sin museums-

praksis: *1900-tallet – Gjenstander for det moderne livet*, som opna i oktober 2017. Utstillinga, som Thorkildsen sjølv har kuratert, byggjer på den tanken «at forholdet mellom estetikk og det sosiale og mellom kultur og sivilisasjon og mellom kunsthistorie og kulturhistorie blir forsonet i den virkelige verden der ting blir laget og skapt og der ting blir både opplevet (verdsatt) og omsatt (verdsatt).»⁷⁸ Bildekunst og møblar, plakatar og tapetar, arkitektur og klede, unika keramikk og masseproduserte servise med meir er difor presentert på like fot i ulike tablå. Arsenalet av kunst- og kulturgjenstandar som ein rår over i eit konsolidert museum, blir med dette ein materiell ressurs, men presentasjonen representerer også ei fagleg tenking som ikkje alle kunstmuseum vil føla seg komfortabel med.

Kulturrådet sine innkjøp

Drammens Museum har tatt imot noko kunst frå Norsk kulturråd, mellom anna eit stort tekstilarbeid laga i 2006 av Løvaas & Wagle: *Vår, Fornebu*.

Inntakspraksis

I Drammen Kunstforening var mange skeptiske til å bli slått saman med Drammens Museum, og i starten hadde dei fått inn i vedtektene til stiftinga at kunstforeninga sitt styre skulle fungere som kunstnarleg råd for museet, og «Drammen Kunstforenings styre oppnevner selv utvalg for

77 Åsmund Thorkildsen, intervju 7. desember 2017.

78 Åsmund Thorkildsen: «Tingene i den moderne verden», *Museumsnytt* 20. desember 2017. <https://museumsnytt.no/tingene-moderne-verden/>. Artikkelen er eit svar på ein kritikk av Christer Dynna: «Med smak skal historien skrives», *Museumsnytt* nr. 5 2017.

innkjøp og mottakelse av gaver av billedkunst». ⁷⁹ Dette var ei løysing Åsmund Thorkildsen som nyttilsett direktør i februar 2001 fann det vanskeleg å leva med. Allereie i august same år fekk han fleirtalet i styret sitt med på følgjande vedtak:

I stiftelsen Drammens museum for kunst og kulturhistorie er det stiftelsens styre som har ansvar for utforming av det samlede innholdet, d.v.s. utstillingsprogrammet, forskning og formidling av hele stiftelsens forvaltningsområde. Med dette ansvaret høyrer innkjøp og mottagelse av gaver. Dette medfører at passusen i paragraf 5 i vedtektene om kunstnerisk råd anses å være underordnet stiftelsesstyrets øverste samlende myndighet. Vedtektene gir stiftelsens administrative leder innstillingsrett for stiftelsesstyret. Innstillingsretten gjelder følgelig hele stiftelses virkeområde, også den innholdsmessige. ⁸⁰

I dag er Kunstforeninga organisert som museet si venneforening. Dei har to plassar i museet sitt styre, dei står som arrangør av ei årleg utstilling, men dei har ingen innverknad på innkjøp til samlinga.

Museet hadde svært dårleg økonomi då Thorkildsen kom til. «Det var ikke snakk om kjøpe noe som helst når jeg kom hit. Det var det ikke midler til», fortel han. Først etter eit par år kunne dei for alvor begynne å tenkja på å auka samlinga. I 2003 blei det lagt ein plan, og museet kjøpte fire arbeid dette året: eit måleri av Liv Grønlund (f. 1945), to små skålformer av keramikaren Nina Malterud (f. 1951), eit designobjekt frå 1950-talet av Grete Prytz Kittelsen (1917–2010) og teikningar av Terje Nicolaisen (f. 1964). Både kunsthåndverk, design og bildekunst finst såleis med. Tre av arbeida var nye verk, men av godt etablerte kunstnarar. Grønlund er busett på Modum, og Nicolaisen er født i Drammen, men generelt er Thorkildsen sine innkjøp meir styrt av kva han synest det er viktig at folk får oppleve, enn om kunsten har lokal tilknytning.

Direktøren er suveren når det gjeld å avgjera kva som skal inn i samlinga. Å overlata dette arbeidet til ein komité er Thorkildsen skeptisk til, fordi «det kan bli ett minste felles multiplum og de kan bli seine på avtrekkeren, så man får ikke

benyttet situasjoner som dukker opp der og da.» ⁸¹ Men han understrekar samstundes at all tilvekst skjer etter ein grundig gjennomtenkt plan for samlingsarbeidet.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

I Drammens Museum sitt kunstomgrep inngår både bildekunst, kunsthåndverk og kunstindustri/design. Samla sett utgjer ikkje kunst av nolevande kunstnarar ein substansiell del av museet. Om samlingsarbeidet seier direktøren: «Tilnærmingen har vært kunstfaglig pragmatisk, og tenkt ut fra den situasjon vårt museum har vært i og ønsker å være. Derfor er dette en kombinasjon av ting som har vært stilt ut her og ting som vi har skaffet med tanke på å bygge ut samlingen der det har vært mangler.» ⁸² Det som særleg har blitt tilført samlinga på 2000-talet, har vore møblar frå skandinavisk design si stordomstid på 1950-talet. I 2005 blei det mogeleg å gjera ei ekstraordinær satsing på dette feltet gjennom midlar frå Drammen Museumsforening.

Dei siste åra har det skjedd ei auka bevisstgjerjing rundt samlingsarbeidet etter at museet deltok i samarbeidsprosjektet «Significance» som Haugalandsmuseet i Haugesund tok initiativet til (og som blei støtta av Norsk kulturråd). ⁸³ «Significance» er ein kvalitativ metode for å vurdere samlingar og gjenstandar sin verdi og betydning. I Noreg har vi lang tradisjon for å klassifisera kunst og gjenstandar, men ei «significance»-vurdering er noko anna. Den handlar om å identifisera kvifor og korleis eit objekt er viktig, og setja ord på kva meining objektet kommuniserer. For Drammens Museum har dette ført til ei meir bevisst haldning med omsyn til kva dei tar inn i samlinga – frå at ein tidlegare hadde ei meir passiv «godt å ha»-haldning til no å ta meir aktivt og systematisk stilling. Ein har med andre ord fått eit meir profesjonelt verktøy til bruk i samlingsarbeidet.

Med overføring av midlar etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité i 2006 fekk museet ein årleg sum, 300 000, som dei sidan har halde av til innkjøp. Det viser tydeleg att i mengda innkjøp frå dette året av, og i at museet ved sida av historisk design- og kunsthåndverkob-

⁷⁹ Sitert etter Vidar Lerstad: *Museumsreformen og Drammens Museum*. Masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, våren 2014, s. 22.

⁸⁰ Ibid., s. 39.

⁸¹ Ibid.

⁸² E-post frå Åsmund Thorkildsen datert 1. mars 2018.

⁸³ Grethe Paulsen Vie: *Significance – et verktøy for å vurdere våre museumssamlinger*. Haugesund: Haugalandmuseene 2013.

jekt får tilført meir både norsk og internasjonal bildekunst frå samtida.

Innkjøpa viser ei overvekt av mannlege kunstnarar. «Kjønn tenker vi i liten grad på», fortel direktøren, men då ut ifrå ei oppfatning om at i kunstverda «er det kommet så langt nå at det er ikke så viktig lengre».⁸⁴ At Drammen derimot er i endring reint demografisk, er noko museet framhevar i tilknytning til eit av sine kjøp i 2017: *Hijab Neckpiece* (2017) av sudansk-norske Ahmed Umar. Museet har klassifisert arbeidet som skulptur, men det kan like gjerne klassifiserast som kunsthåndverk eller smykke idet han refererer til talismanar og lagar objekt til å henga på kroppen som eit symbolsk vern. Som Thorkildsen slår fast om dette verket som går inn i det siste tablået i museet sin presentasjon av «gjenstander for det moderne livet»: «Det er også en begynnelse på noe som kan komme. Og når disse utenlandske miljøene blir etablert så kommer det ofte fram nye talenter.»⁸⁵

Gåver

«Så får vi jo veldig mye gaver da.»⁸⁶ Det gjeld ikkje minst kulturhistoriske gjenstandar, men ein del av kunsten har også blitt gitt som gåver, særleg gjeld det den internasjonale. Då den amerikanske kunstnaren Carroll Dunham (f. 1949) stilte ut 250 teikningar på museet i 2006, gav han museet 10 teikningar etter at utstillinga *Carroll Dunham – small drawings 1995–2005* var over. «Han visste vi ikke hadde råd til å kjøpe noe. Det var fantastisk, for det var jo svær økonomi knyttet til dette.»⁸⁷ Andre gonger har museet kjøpt nokre bilde, og så har kunstnaren gitt dei resten av utstillinga, slik tilfellet var med den amerikansk-norske fotografen Jim Bengtston (f. 1942) i 2007. Eit vesentleg verk i samlinga er også serien på 12 store pastellteikningar på lerret, *Director* (2006), av amerikanske Amy Adler (f. 1966). Motivet i denne serien er ei ung kvinne med eit filmkamera som er skildra nærast som ein skugge i grålege tonar. Teikningane blei gitte i gåve til museet i 2011 av kunstnaren og galleriet hennar, Galerie Gerhardsen Gerner i Berlin. I heile sin karriere har Thorkildsen vist ei særleg interesse for amerikansk kunst, så desse gåvene speglar hans interesseområde samstundes som dei utan tvil også er

eit resultat av hans personlege kontaktar (heile serien blei utstilt i Nøstetangenrommet i 2012).

På spørsmål om kva kunstnarane får igjen for å ha gitt arbeid til Drammens Museum, svarar Thorkildsen: «Dette er ting som blir gitt etterpå, så de får ikke noe igjen for det. Men i vår bransje er det to typer verdi: Det er den som kan måles i kroner og øre, og så er det den som ikke kan måles i kroner og øre. Det siste har å gjøre med 'goodwill': Når en kunstner føler at museet har gjort en bra jobb, kan de velge å gi arbeider etterpå.»⁸⁸

Langtidslån

Det arbeidet som blir framheva som museet sitt hovudverk frå 2000-talet, er ein hengande glasskulptur av Dale Chihuly (f. 1941). Det er skapt spesielt for trapperommet i museet, *Drammens Museum Chandelier* (2012). Arbeidet er ei miniutgåve av det spektakulære verket som heng i V&A i London, men det er tilpassa og utforma rommet i Drammens Museum gjennom ein aktiv dialog mellom Chihuly og museet. Chihuly er ein av kunstverda sine superstjerner, så dette er i særklasse også eit av museet sine mest kostbare verk, sjølv om prisen er hemmeleg. Museet ser ein verdi i å ha eit slikt verk som dette fordi det appellerer til eit breitt publikum: «Det er veldig bra med kunst som har et uttrykk som folk blir imponert over uten at det er noen form for terskel.»⁸⁹ Det var eit samarbeid med Sparebankstiftelsen DNB NOR som gjorde det mogeleg å få denne spesiallaga skulpturen til Drammens Museum, og verket er eigd av stiftinga. Museet samarbeider også med Sparebankstiftelsen om innkjøp av amerikansk fotografi.

Haugar Vestfold Kunstmuseum

Museet blei oppretta som ei stifting i 1993. På dette tidspunktet fans det ikkje noka offentlig kunstsamling i fylket som kunne danna grunnstammen i det nye museet. Ein måtte starta på bar bakke i den tidlegare Sjømannsskolen i Tønsberg. Men dette året tok museet imot heile førti verk frå Norsk kulturråd fordelt på både bildekunst og kunsthåndverk. Noverande direktør omtalar denne donasjonen som av «varierende kvalitet».⁹⁰ Frå museet opna for publikum

84 Åsmund Thorkildsen, intervju 7. desember 2017.

85 Ibid.

86 Åsmund Thorkildsen, intervju 7. desember 2017.

87 Ibid.

88 Ibid.

89 Ibid.

90 Jan Åke Pettersson, intervju 6. februar 2018.

i 1995 og fram til 2004, tok dei imot 15 arbeid til frå Kulturrådet; mest alt var bildekunst. Etter at Vestfold fylkeskommune tok over drifta av Haugar i 1998, beholdt stiftinga eigarskapen til samlinga, og den eksisterer i dag som Stiftelsen Haugar Vestfold Kunstmuseums samling.

I 2011 omfatta samlinga rundt 450 verk. I 2018 hadde den auka til 532. Museet har definert at dei har eit særleg ansvar for å visa og samla kunst med lokal og regional tilknytning. I så måte tar museet mål av seg til å kunna visa den kunstnarlege utviklinga frå 1800-talet og fram til i dag. Nyare kjøp inneber alt frå Peder Balke si skildring av Presterød gård i Tønsberg (1834–35, kjøpt 2012) til telemarksmotiv av Harald Kihle (kjøpt i 2017). Kunstnarleg kvalitet er det avgjerande kriteriet enten det er tale om eldre eller nyare kunst, kjøp, gåver eller langtidslån. Museet samlar også nasjonal og internasjonal kunst, men brukar i mindre grad eigne innkjøpsmidlar på utanlandsk kunst.

Mykje arbeid og store investeringar er gjort på 2000-talet for å oppgradera lokala til attraktive visningsrom. Andre etasje blir brukt til skiftande utstillingar, medan den faste samlinga blir vist i første etasje i museumsbygningen. På utstillinga med hovudfokus på nye verk i samlinga på nyåret 2018 trona ei imponerende stor kolteikning av Sverre Malling (f. 1977), *Norwegian Muskox* (2015/2016), på den eine veggen. Den ruvande og hårete moskusoksen får alt omkring seg til å verka smått. For mange er han eit symbol på noko urnorsk, men han er også ein framand: Moskusen er eigentleg ein «innvandrar» i norsk natur, fortalde kunstnaren til *Aftenposten*, og forklarar at bildet handlar både om røter og rotløyse, utanforskap og behov for fellesskap.⁹¹ På museet heng bildet slik at blikket til moskusoksen er retta mot eit anna verk i samlinga, Morten Viskum (f. 1965) sin voksfigur *The Clown* (2012): eit portrett av kunstnaren sjølv med klovneansikt og hårfrisyre og skjegg som Anders Behring Breivik. Som akkompagnement til denne konfronterande samanstillinga inneheld utstillinga politisk kunst frå 1970-talet av Kjartan Slettemark (1932–2008) og Morten Juvet (f. 1953), medan ein annan sal var vigd måleri av Odd Nerdrum (f. 1944). Museet har ei særleg evne til å skapa visuelle og meningsberande dialogar i monteringa av verk.

91 Heidi Borud: «En 'innvandrer' i norsk natur», *Aftenposten* 6. mars 2016, s. 7.

Inntakspraksis

Styret for stiftinga består av tre personar der to er utnemnde av fylkeskommunen og éin av Tønsberg kommune. Det er dette styret som med enkelt fleirtalsvedtak avgjer kva som skal kjøpast inn. Direktøren fungerer som sekretær, og han kan koma med forslag, men han har ikkje stemmerett. Noverande styreleiar er professor i kunsthistorie, Øivind Storm Bjerke. Han har vore medlem av styret, og med det i innkjøpskomiteen, heilt sidan 1990-talet.

Styret møtest tre til fire gonger i året. Det har variert kor mykje midlar ein har hatt til å kjøpa for. Mellom 1998 og 2005 fekk museet ikkje eigne innkjøpsmidlar frå fylkeskommunen. Direktøren måtte frå år til år sjå om det blei noko til overs på driftsbudsjettet som kunne overførast til innkjøp. Deretter blei det løyvd ein årleg sum på 50 000, og til og med 2009 var dette, ifølgje ein avisartikkel, summen ein hadde å kjøpa kunst for.⁹² Museet hevdar på si side at denne løyvinga blei slått saman med overføringa av 200 000 som følgde etter at Kulturrådet sine innkjøpsmidlar blei fordelt. I samband med konsolideringa i 2009 blei museet tildelt 500 000 av det ekstraordinære statlege tilskotet. Det gjorde at dei i 2010 mellom anna kunne kjøpa to arbeid av Vanessa Baird (f. 1963) for til saman 150 000 kroner. Det nest dyraste verket var eit foto av Eirin Støen (f. 1975), som i tillegg donerte ein installasjon/skulptur frå utstillinga *Antarctica* som ho deltok i på museet det året. Frå 2011 auka den totale summen til 850 000, og på dette nivået har den halde seg sidan.⁹³

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Styret har alltid hatt den innstillinga at det er viktig at samlinga reflekterer museet si eiga historie. Av samtidskunsten i samlinga er difor mykje kjøpt frå eigne utstillingar. Jan Åke Pettersson var då han blei tilsett som direktør i 1998, kjent som ekspert på to så ulike kunstnarar som Kjartan Slettemark og Odd Nerdrum. Desse utstilte han i stort format i kvar sin etasje i 1999. Utstillinga blei ein suksess, og utløyste både auka inntekter og nasjonal omtale, og begge kunstnarane er i dag representerte med sentrale verk i museet si sam-

92 Erik Munsterhjelm: «Kan handle mer og dyrere», *Tønsberg blad* 9. februar 2011. <https://www.tb.no/kultur/kunst/kultur/kan-handle-mer-og-dyrere/s/2-2.516-1.6016955>. Sist lese 22. mai 2018.

93 Ibid.

ling. Eit måleri av Nerdrum er til no den dyraste investeringa dei har gjort. Sjølv om Nerdrum ofte har vore utstilt på Haugar, er den såkalla Nerdrum-skulen, med unntak av to måleri av Trine Folmoe (f. 1964), ikkje representert i samlinga.

Pettersson hevdar elles at dei ikkje følgjer bestemte kunstnarskap, men heller samlar i breidda. Ein gjennomgang av innkjøpa sidan år 2000 viser likevel at når ein kunstnar blir innkjøpt, blir dette ofte følgt opp med aksept av omfattande donasjonar frå somme av kunstnarane. Det var tilfellet med Solveig Lohne (f. 1945) som dei i 2003 og 2004 kjøpte ei rekkje verk av frå 1980-åra. Likeins fyller akvarellane til Edith Spira (f. 1951) godt opp i aksjonsprotokollen frå 2007, slik fotografi av Vegar Moen (f. 1967) gjer det i 2016. Det er heller ikkje uvanleg at mengda av innkjøpte verk spenner over eit større tidsrom, slik tilfellet var med måleria til Carl Oscar Schelbred (f. 1957) som blei innkjøpte i 2007. Dei var laga mellom 1984 og 2007. Tre namn skil seg ut i kraft av talet på arbeid. Det er Inger Sitter (1929–2015) med over 30 grafiske blad, Hans Gerhard Sørensen (1923–1999) med ei rekkje bokillustrasjonar i form av tresnitt, og Bjarne Melgaard (f. 1967) med heile 122 arbeid, for det meste teikningar og grafikk. Alle desse tre kunstnarane sine arbeid er donasjonar.

Dei nemnde kunstnarane viser at det helst er godt modne og vel etablerte kunstnarar som dominerer i samlinga. Det er ikkje blitt kjøpt kunsthandverk på 2000-talet. For det meste er det også todimensjonale arbeid som dominerer: teikningar, grafikk, måleri og foto. Nokre få videoar og skulpturar finst med, forutan to installasjonar av Hanne Tyrmi (f. 1954) og den tidlegare nemnde installasjonen av Eirin Støen (f. 1975). Med innlemminga av Eirin Støen i 2010 viser museet ei orientering mot den unge samtidskunstscena. Som ein av tre drivkrefter bak det kunstnar drivne visningsrommet Rekord i Oslo på den tida var ho eit av dei nye namna som prega kunstlivet i hovudstaden.

Sjølv om det er ei overvekt av mannlege kunstnarar i samlinga, og sjølv om det ofte blir kjøpt fleire verk av dei mannlege kunstnarane enn av dei kvinnelege, er kjønnsbalansen mellom dei kunstnarane som er innkjøpte etter år 2000, ganske god. Pettersson understrekar då også at «ønsket om kjønnsbalanse drøftes jevnlig i styret».⁹⁴

Gåver

Før museet frå og med 2010 blei tilført nye og betydelege innkjøpsmidlar, var mykje av tilveksten basert på donasjonar. Dei store gåvene frå Sitter, Sørensen og Melgaard er allereie blitt nemnde. I tal inneber dette at fram til 2010 hadde 357 av 428 verk kome inn i samlinga som donasjonar, dvs. 84 %. Mange av desse var gitt av kunstnarar i samband med utstillingar på museet. Sidan dess og fram til 2018 har museet berre tatt imot 6 gåver av i alt 104 akkvisisjonar.

Langtidslån

Frå 2008 har Haugar Vestfold Kunstmuseum hatt eit omfattande samarbeid med Sparebankstiftelsen DNB om innkjøp og langtidslån av norske kunstnarar som målaren Irma Salo Jæger (f. 1928) og grafikaren og målaren Terje Bergstad (1938–2014). To av hovudverka i samlinga er depositum frå Sparebankstiftelsen. Det eine gjeld Bjarne Melgaard og omfattar to måleri og den store installasjonen *Baton Sinister*, som han laga i samband med biennalen i Venezia i 2011, og som mange meiner markerer det internasjonale gjennombrotet hans. Det andre, som kanskje er eit endå viktigare verk for Noreg og museet, er serien *After Munch* som Andy Warhol (1928–1987) laga på 1980-talet med grafiske trykk av Edvard Munch som førelegg. Langtidslånet består av tre måleri, fleire forarbeid og silketrykk. Motiva er nokre av Munch sine mest kjente som *Skrrik* og *Madonna*. I alt har museet 63 depositum frå Sparebankstiftelsen.

Haugesund Billedgalleri

Haugesund Billedgalleri blei oppretta som museum og kommunal institusjon i 1973. I dag er Billedgalleriet ein av sju einingar i Haugesund Kultur og Festivalutvikling KF (KUF KF), men frå 2019 skal institusjonen konsoliderast med Haugalandmuseene. Då blir dei eitt museum og omgjort til eit AS, og truleg blir namnet Museum Sydvest.

I byen Haugesund finst ei av dei største kunstforeiningane i landet. Allereie då foreininga starta opp i 1913, begynte den å byggja ei kunstsamling kalla Det faste galleri. Etter 60 års virke blei det for tungt og vanskeleg å drifta samlinga, og foreininga bestemte seg for å gi kunsten i gåve til Haugesund kommune. Dette skjedde i 1973, og det blei starten på kunstmuseet Haugesund Billedgalleri. Men gåva blei ikkje gitt utan vilkår. Som motyting kravde dei at kommunen skulle

94 Jan Åke Pettersson, intervju 6. februar 2018.

byggja eit utstillingslokale og samstundes byggja gode magasin til oppbevaring av den faste samlinga. Denne koplinga mellom museum og kunstforeining har ført til ein særeigen situasjon i Haugesund: Museet og kunstforeininga er samlokaliserte, og medan museet tar seg av samlingsforvaltning og formidling av samlinga (også i form av utstillingar), arrangerer kunstforeininga skiftande salsutstillingar.

Haugesund Billedgalleri heldt først til i eit herskaps hus frå 1919. Eigedommen var blitt gitt til kommunen i 1952 med krav om at den skulle brukast til å hysa Haugesunds Kunstforenings kunstsamling. I denne bygningen blir verk frå den faste samlinga framleis presentert. På same grunn blei det i 1978 reist eit nybygg med utstillingslokale og magasin, og det blei ytterlegare utvida i 2004.

Samlinga inneheld i 2016 rundt 2500 kunstverk med hovudvekt på tradisjonelle medium som måleri, grafikk og skulptur.

Kulturrådet sine innkjøp

Ein del av kunsten i samlinga har dei mottatt frå Norsk kulturråd, ikkje minst då lageret skulle tømast i 1988. «Vi fikk tilbud om å velge, men det var ikke alltid vi ble tilbudt de verkene vi ønsket», fortel dagleg leiar.⁹⁵ Då ordninga blei lagd ned for godt, og lagra skulle tømast på ny, var resultatet meir positivt. Då fekk dei supplert samlinga med verk av kunstnarar dei hadde i samlinga frå før, eller det var tale om kunst som på ein eller annan måte var knytt til Vestlandet. Samstundes har museet i dag endra syn på kunsten dei tok imot på 1980-talet. Då Bergen Kunstmuseum (no KODE) i 2010 opna dørene for utstillinga *Blodig alvor – norsk kunst på 80-tallet*, var det med fleire lån frå Haugesund Billedgalleri. «Plutselig så var vi aktuelle å låne fra. For vi hadde faktisk flere verk, og de var fra Kulturrådet sin gave. Plutselig så hadde de stått seg, de som var unge da de ble kjøpt inn hadde stått seg over tid.»⁹⁶

Inntakspraksis

Frå starten av har Haugesund Billedgalleri hatt ein eigen budsjettpost til innkjøp av kunst. Fram til 2000-talet var summen liten, «det var snakk om 30 000». Så blei Kulturrådet si innkjøpsord-

ning lagd ned, og museet fekk overført 300 000 til innkjøp. «Midlene fra Kulturdepartementet er av største betydning for Haugesund Billedgalleri», skriv gallerileiaren i jubileumboka til Haugesund Kunstforening, og ho legg til: «Det har bla. gjort museet i stand til å anskaffe mer kostbare verk som maleri og tekstil eller skulptur/installasjon. Det har også gjort det mulig å kjøpe inn flere enn ett kunstverk fra en utstilling.»⁹⁷

Haugesund Kunstforening bidrar også – alt etter økonomisk evne – med innkjøp til samlinga. I 2016 gav dei til dømes ei teikning av Marit Victoria Wulff Andreassen (f. 1971), ein særmerkt kunstnar, busett i Stavanger, som har fått mykje merksemd i seinare år.

I tillegg kan Haugesund Billedgalleri plussa på innkjøpsbudsjettet med avkastinga frå to fond. Stiftelsen Otto Johannessens fond blei oppretta etter at kjøpmann Otto Johannessen døydd i 1996. Denne testamentariske gáva har både gjort det mogeleg å dekkja historiske «hol» i samlinga samt verk av nasjonal verdi som ei stor samling kolteikningar av Håkon Bleken. Fondsmidlane er også brukte til å kjøpa sentrale verk av mellom andre Kjetil Finne (f. 1951), Per Kleiva (1933–2017), Rita Marhaug (f. 1965), Helene Nielsen (f. 1965), Stein-Magnus Opedal (1954), Lage Opedal (f. 1976), Kjell Pahr-Iversen (f. 1937) og Gry Hege Rinaldo (f. 1974). Våren 2015 kunne museet opplysa at det ville bli oppretta eit nytt innkjøpsfond: Marit og Trygve Goa stiftelse til innkjøp av kunst. Kunstnaren Trygve Goa (1925–2013) var intendant i Haugesund Billedgalleri i nærare 20 år, frå 1973 til 1992.

Sjølv om renta er ustabil, og det difor varierer kor stor avkastinga til innkjøp er, så er det viktige med desse fondsmidlane at dei er uavhengige av utstillingsprogrammet til Haugesund Kunstforening. I 2015 disponerte Haugesund Billedgalleri rundt 500 000 til kjøp av kunst, og av denne summen var bort imot 100 000 avkasting frå fonda.

Kva som skal kjøpast inn, blir avgjort av eit galleriråd. Det består av dagleg leiar i museet, tre kunstnarar og styreleiaren i kunstforeininga. Grethe Lunde Øvrebø, som begynte som dagleg leiar i 2003, undrar seg over at det kort før ho begynte, blei innført at kunstforeininga skulle vera representert i rådet. «Jeg vet ikke helt hvorfor de gjorde det, jeg ser ikke helt behovet for hvorfor

95 Grethe Lunde Øvrebø, intervju 7. februar 2018.

96 Ibid.

97 Grethe Lunde Øvrebø: «Kunstsamlingen i Haugesund Billedgalleri – 100 år», i: *Haugesund Kunstforening 100 år 1913–2013*, Haugesund Kunstforening 2013, s. 94.

styrelederen skal være med. Jeg synes det kan bli litt for tette forbindelser mellom kunstforening og kunstmuseum.»⁹⁸ Museet fremjar forslag til kunstnarrepresentantar for det politisk utnemnte museumsstyret, som så tar avgjerda.

Møtefrekvensen er éin gong i månaden fordi det står i museet sine statuttar at gallerirådet skal sjå alle utstillingane til Haugesund Kunstforening. Flaggskipet mellom utstillingane er den årlege Filmfestivalutstillinga som Haugesund Kunstforening og Haugesund Billedgalleri arrangerer i samarbeid med Den norske Filmfestivalen. Kjøp frå Filmfestivalutstillinga har sikra verk av nasjonale kunstnarar som set den elles regionale samlinga i perspektiv. Frå 2000-talet kan nemnast Hanne Borchgrevink (f. 1951) og Irma Salo Jæger (f. 1928).

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Museet har to klart definerte tyngdepunkt. Det første er kunst med tilknytning til Vestlandet. Det inneber først og fremst at kunstnarane bur eller oppheld seg på Vestlandet eller har røtene sine der. Men det kan også omfatta kunst med motiv frå Vestlandet, enten det er interiør eller landskap. Døme på kunstnarar med ei regional forankring som er rikt representert i samlinga, er Olav Nygaard (f. 1938) frå Tysvær, som er representert med verk omtrent frå debuten og fram til i dag. Det same kan seiast om Trygve Goa. Hans linoleumssnitt i svart-kvitt utgjør eit tyngdepunkt i samlinga. Metallkunstnaren Norunn Fresvig (f. 1971) kjøpte museet alle-reie eit arbeid av frå hennar avgangsprosjekt på Statens håndverks- og kunstindustriskole då det blei utstilt i Stavanger i år 2000. Då ho seinare utstilte i Haugesund Kunstforening, følgde dei opp med fleire kjøp.

Med Goa sin eigen praksis som grafikar i mente er det ikkje så overraskande at det finst mykje grafikk frå 1960-talet av i samlinga, særleg høgtrykk (tresnitt, trestikk (xylografi) og linoleumssnitt). Satsinga var økonomisk motivert, men fall også saman med ei ny interesse for grafikk blant mange norske kunstnarar. Som dagens gallerileiar formulerer det:

For Haugesund Billedgalleri ble grafikken, når maleri og skulptur ble for kostbart, en måte å formidle sentrale kunstneriske strømninger i tiden. I dag utgjør samlingen et viktig

kunsthistorisk dokument over den perioden som gjerne kalles «grafikkens tiår».⁹⁹

På 2000-talet har museet valt å byggja vidare på høgtrykk som eit satsingsområde:

Fra det første høytrykket som ble kjøpt inn, det var to år etter at kunstforeningen starter, i 1915, og det var et tresnitt av Edvard Munch, *Vampyr*, og fram til i dag, så ser vi at det er noe vi kan spise samlingen vår mot. Det er noe vi har satset på de siste årene, å kjøpe inn høytrykk. Da har vi supplert med verk av Goa, fordi vi vil gjerne ha en fin og fyldig samling med verk av ham, og vi har kjøpt inn tresnitt av Niclas Gulbrandsen. Vi prøver også å samle kunstverk av yngre kunstnere, som jobber med dette i dag.¹⁰⁰

Nyare innkjøp inkluderer såleis Tom Gundersen (f. 1951) og kunstnarduane Annette Kierulf (f. 1964) og Caroline Kierulf (f. 1968), og Cathrine Dahl (f. 1980) og Ørjan Aas (f. 1981). «Tresnitt er ikke bare en type grafikk, men en oppmerksomhetsteknologi», hevdar kunstkritikaren Kjetil Røed.¹⁰¹ Det gjeld ikkje minst for den tyske kunstnaren Thomas Kilpper (f. 1956) sin bruk av mediet. Ikkje berre sprengjer han det tradisjonelle formatet for tresnitt, men arbeida hans er også stadsspesifikke og representerer gjerne eit sosialt engasjert inngrep i det offentlege rom. Han vekte stor oppsikt – og harme – med prosjektet *The Pavilion for Revolutionary Free Speech* i den danske paviljongen på biennalen i Venezia i 2011, der portrett av kjente danske politikarar, som kunstnaren kritiserte for å fremja intoleranse og sensur, inngjekk. Harmen skuldast at portretta låg på golvet slik at publikum heilt bokstaveleg kunne trampa på dei. Men golvutskjeringar har vore Kilpper sin kunstnarlege metode i mange år, og i 2017 sikra Haugesund Billedgalleri seg eit slikt verk av Kilpper, den første permanente installasjonen hans i Nord-Europa. Installasjonen, som har tittelen *Atlantic Footprints*, består av

99 Grethe Lunde Øvrebø: «Forord», i *Tresnitt, trestikk, linoleumssnitt. Tjørhom-samlingen*. Haugesund Billedgalleri 2016, s. 7.

100 Grethe Lunde Øvrebø, intervju 7. februar 2018.

101 Kjetil Røed: «Thomas Kilpper: Jobber ikke bare med hendene, men med hodet», *Aftenposten* 9. november 2015. https://www.aftenposten.no/osloby/byliv/i/jLeo/Thomas-Kilpper-Jobber-ikke-bare-med-hendene_-men-med-hodet. Sist lese 10. mai 2018.

98 Ibid.

ei utskjering i golvet og i tillegg ein duk i taket, som ein himling, med eit avtrykk av golvutskjeringa.

Kilpper er professor ved Fakultet for kunst, musikk og design (KMD) ved Universitetet i Bergen, og installasjonen har han utført i samarbeid med studentane sine. Også dei har sett sine spor i sluttresultatet, slik det går fram av ein tekst i katalogen til utstillinga hans i Haugesund:

De som har vært med på å lage *Atlantic Footprints* er Élisé Allée, Emma Brown, Nicolai Diesen, Anna Ferking, Paul Fox, Anthony Morton og Yi Yang. De er alle kunststudenter fra forskjellige land og i forskjellig alder som frivillig har bistått, provosert, produsert, diskutert og påvirket arbeidet. Prosessen med å bestemme seg for hva som skulle risses inn i gulvet for alltid var ingen enkel oppgave, men ved hjelp av en eksperimentell tilnærming basert på samtaler presser ansikter seg frem fra årringene og kvistene i treverket. De er alle lagt inn i et visuelt kart som følger med verket. Dette er ansikter og hendelser som binder sammen oljeøkonomien og det norske samfunnet med bestemte og noen ganger voldsomme hendelser både hjemmefra og fra andre deler av verden. Mange temaer og hendelser skyller over dette gulvet, men det er også deler av gulvet som ligger uberørt og som kan skjæres ut senere.¹⁰²

Av attkjennelege motiv i golvet er Troll A-plattformen, tidlegare olje- og energiminister Tord Lien, reindriftseigar Jovsset Ante Sara, tidlegare statsminister Gro Harlem Brundtland, Andy Warhol, Théodore Géricault sitt måleri *Medusas flåte*, juristen Eva Joly, for berre å nemna nokre få. *Atlantic Footprints* er museet sitt hittil dyraste kjøp, og det er gjort mogeleg ved at dei hadde sett av midlar over fleire år.

Samstundes som museet har spesialisert seg på høgtrykk, ønskjer dei også å ha ei større breidde av teknikkar og medium representert i samlinga. Museet takkar innkjøpsordninga til Kulturrådet for at dei har kunstfoto frå 1970-talet i samlinga; tildelingane frå Kulturrådet «bidro til at kunstsamlinga ble åpen for nye kunstneriske

uttrykk og nye medier».¹⁰³ Eit anna moment museet framhevar, er at tildelingane frå Kulturrådet «bidro også til at kunst skapt av kvinner ble langt bedre representert enn tidligere». For det er ikkje til å koma forbi at tyngdepunkta i museet si samling er konsentrert om nokre mannlege kunstnarar.

Kunsten frå Kulturrådet har også gjort det mogeleg å laga meir tematiske og innhaldsorienterte utstillingar i motsetning til meir periodeorienterte, geografiske, eller tekniske innfallsvinklar.¹⁰⁴ Seinast i 2015 kjøpte museet eit arbeid av keramikaren Trine Hovden, og frå før har dei også andre keramikarar i samlinga, men kunsthåndverk er ikkje definert som eit aktivt samlingsområde.

Gåver

Alle gåver skal godkjennast av gallerirådet før dei blir tatt inn i samlinga. Det gjeld også for dei kunstverka som blir kjøpte av dei to fonda.

Satsinga på høgtrykk fekk ei ny tyngde då museet i 2007 tok imot ein stor donasjon frå teolog og professor Ola Tjørhom. I 2015 supplerte han med å gi endå fleire grafiske blad, slik at donasjonen kom opp i 322 grafiske arbeid av nærare 210 internasjonale kunstnarar. Samlinga er særleg sterk på tysk og norsk samtidstresnitt. Innhaldsmessig er kunsten, som vanleg er for privatsamlingar, prega av kven Tjørhom er:

Jeg er teolog – med politisk ståsted på venstresida. Da jeg begynte å samle, var jeg særlig opptatt av det religiøse og politiske i tresnittkunsten. Samlingen inneholder mange arbeider som speiler kirkens situasjon i verden og menneskers lidelse. Her handler det ikke om en smal trosposisjon, men om det allmenn-menneskelige eller bredt humanistiske i kristen tradisjon.¹⁰⁵

Dette kjem til uttrykk i Käthe Kollwitz (1867–1945) sitt trykk *Sult* (1923) og Marianne Bratteli (f. 1951) sitt tresnitt *Hellig bror* (1989), og ikkje minst i den danske kunstnaren Peter Brandes

102 Anne Szefer Karlsen: «Atlantic Footprints», *Atlantic Footprints*. Haugesund Billedgalleri 2017. Upaginert, sjå også <http://www.szefer.net/index.php?/projects/atlantic-footprints/>.

103 Grethe Lunde Øvrebø: «Kunstsamlingen i Haugesund Billedgalleri – 100 år», i: *Haugesund Kunstforening 100 år 1913–2013*, Haugesund Kunstforening 2013, s. 81.

104 Ibid.

105 Ola Tjørhom: «Til tresnittets pris», i *Tresnitt, trestikk, linoleumssnitt. Tjørhom-samlingen*. Haugesund Billedgalleri 2016, s. 20.

(f. 1944) sine mange fargetresnitt med utgangspunkt i kyrkjeutsmykkingar. Men med åra utvida Tjørhom sitt interessefelt seg: «Seinare fikk jeg den nærmest vanvittige ideen at jeg ville forsøke å dokumentere tresnittkunstens bredde og rikdom i et vidare perspektiv.»¹⁰⁶ Det resulterte i verk av alt frå Knut Rumohr (1916–2002), som museet har ei fin samling fargetresnitt av frå før, til Thomas Hestvold (f. 1957) og Yngve Zakarias (f. 1957), for no berre å nemna nokre få.

Det er ikkje uvanleg at kunstnarar som er blitt innkjøpte til samlinga, også gir gåver til museet samstundes eller i ettertid. Peter Brandes er eit døme på det, og likeins gav etterkomarane etter Niclas Gulbrandsen ei komplett utgåve (15 stk.) av tresnitt-serien *Håvamål* i 2015.

Langtidslån

Haugesund Billedgalleri har ingen verk i depositum.

Henie Onstad Kunstsenter

Kunstsenteret på Høvikodden i Bærum har ei anna historie enn dei andre institusjonane i museumsnettverket. At det kunne opna i 1968, var takka vera ein sjenerøs donasjon av både ei kunstsamling og ein ny, spesialbygd museumsbygning. Kunstsamlinga var blitt bygd opp på 1950- og -60-talet av kunstløparen, skodespelaren og forretningskvinnna Sonja Henie og ekte mannen hennar, skipsreiar Niels Onstad. Donatorane følgde etableringsprosessen nøye, både som premissleverandørar og pådrivarar. Ønsket deira var at senteret skulle bli ein sentral arena for nasjonale og internasjonale kunstuttrykk. I formålsparagrafen var dei tydelege på at dei ville skapa eit kultursentrum som kunne fremja kontakten mellom kunsten, kunstnarane og publikum. Denne intensjonen er framleis gjeldande. På heimesida kallar Henie Onstad Kunstsenter (HOK) seg for ein «arena for nasjonal og internasjonal billedkunst».¹⁰⁷ Ordvalet er interessant. Senter og arena er oftare nytta enn museum, og signaliserer kanskje at dei ønskjer å vera noko anna enn eit tradisjonelt museum? I alle fall blei Henie Onstad Kunstsenter i 1968 oppfatta som ein ny type institusjon i det norske museumslandskapet. Dei var meir orienterte mot samtidskunst, og ikkje minst var dei eit levende senter for

tverrkunstnarlege aktivitetar: Bildekunst, musikk, performance, foto og den historiske avantgarden har vore ein del av profilen frå starten av.

Ved opninga inneheldt kunstsamlinga omtrent 300 verk; i dag består samlinga av over 4000 verk. «Kjernen i samlingen vår er primært europeisk», framhevar sjefskurator Caroline Ugelstad, og legg til: «Det er en eklektisk samling, men den har noen hovedtendenser, som dialogen med surrealismen, den geometriske abstraksjonen med retninger som konkret kunst og op-art, det lyriskabstrakte maleriet og Fluxus.»¹⁰⁸ Samstundes har den nokre klare tyngdepunkt innanfor modernistisk og avantgardistisk kunst. Eit slikt tyngdepunkt er Asger Jorn og Cobra. Asger Jorn si tilknytning til Noreg og til HOK gjorde at han donerte eit større utval arbeid til Kunstsenteret. Arbeida spenner i tid frå 1955 til 1972 og viser ulike fasar i produksjonen hans. Gjennom åra har Jorn-samlinga auka gjennom andre private gåver og depositum. Ifølgje heimesida har «HOK har i dag landets viktigste samling med arbeider av COBRA-kunstnerne – en samling av stor interesse også internasjonalt». Eit anna tyngdepunkt er Kurt Schwitters (1887–1948) – meir om dette under langtidslån.

Samlinga til HOK er for det meste bygd opp av gåver og langtidslån. Det er karakteristisk for HOK at heller enn å tenkja einskildverk samlar dei kunstnarskap. Eit døme er familien Boyle. HOK var ein av dei første institusjonane som kjøpte inn Mark Boyle (1934–2005) sine arbeid i stor skala. Boyle starta sin kunstnarlege bane som lyrikar, men gjekk sidan over til å arbeida med assemblagar, events og happenings, saman med partnaren Joan Hills og barna. Det britiske kunstnarparet samarbeidde også med bandet Soft Machine, som spelte på HOK i 1971, og paret stod for modifiserte lysprojiseringar frå film- og lysbildeapparat. Kunstsenteret blei ein viktig arbeidsstad for Boyle og Hills. På midten av 1980-talet blei «The Boyle Family Archive» etablert i HOK, med materiale donert av familien.

HOK legg stor vekt på skiftande utstillingar, men delar av kunstsamlinga vil alltid vera tilgjengeleg, ifølgje heimesida. I 2003 fekk Kunstsenteret ein ny tilbygning, som fekk namnet Sal Haaken etter galleristen Haaken Christensen som finansierte tilbygget med 27,5 millionar kroner. Dei seinare åra har samlingsutstillingane blitt viste der.

106 Ibid.

107 <http://hok.no/kunstsenteret>

108 Caroline Ugelstad, intervju 16. oktober 2017.

Inntakspraksis

HOK har ikkje eit innkjøpsbudsjett. I åra 2000–2003 hadde dei ingen tilvekst, og elles på 2000-talet har det vore tale om ein tilvekst på maksimum fire verk om året. Dette har stort sett kome som gåver eller langtidslån. Sjølv har dei i perioden 2000–2016 kjøpt ein videofilm om Sonja Henie, *Samleren*, av Birgitte Sigmundstad (f. 1969) og verket *Halbfigur einer rotblonden Frau die in einem Sessel vor einem Kamin sitzt ... osv.* av Dag Erik Elgin (f. 1962) som består av 11 måleri på 81 x 60 cm. I oversikta over tilvekst til samlinga frå HOK er det ikkje alltid like klart kva som er innkjøp og kva som er gåver. I periodar har registreringa vore mangelfull. Verk frå einskildkunstnarar utgjer stort sett den årlege veksten på nokre få verk, men fleire gonger står det «sannsynligvis gave fra kunstneren».

Å utvikla samlinga er likevel eit arbeid som kontinuerleg går føre seg i forhold til potensielle givarar og andre samarbeidspartnarar. Innkjøp, gåver og depositum blir vurderte av direktør og sjefskurator og nokre gonger også kurator.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Under Karin Hellandsjø sin periode som direktør (2005–2011) blei det utvikla ein samlingsutviklingsstrategi. Basert på at HOK har ei interessant samling med Fluxus-kunst, blei dette definert som eit satsingsområde, noko det framleis er. HOK har som ambisjon å være eit leiande senter for forskning på Fluxus-rørsla sitt forhold til Norden. I tråd med dette erverva HOK med støtte frå Sparebankstiftelsen DNB i 2013 *Jean Brown Personal Papers*, eit større avantgarde-arkiv og ei studiesamling bygd opp av den amerikanske bibliotekaren og samlaren Jean Brown (1911–1994). Arkivet tar utgangspunkt i publikasjonar, papirarbeid og kunstverk innan dadaisme og surrealisme, og er bygd ut med materiale om avantgarde-rørslar og nettverk som spring ut ifrå desse – som konkret poesi, mail art og Fluxus. Arkivet blei på 1980-talet overlevert til Getty Research Foundation, men noko av materialet, samt sin personlege korrespondanse, heldt Brown fast i, og det er dette materialet Kunstsenteret eig i dag. HOK eig også eit arkivskap designa av Fluxus-leiaren George Maciunas spesielt for Brown sitt arkiv. For Kunstsenteret inneber arkivet eit omfattande registreringsarbeid, som i seinare år har utgjort ein viktig del av det å forvalta samlinga.

Tidlegare har HOK ikkje samla mykje samtidskunst, men i 2011 blei det endra med den nye ordninga Kunstgaven som Sparebankstiftelsen

oppretta. «Det så vi på som en unik mulighet til å utvikle samlingen, og til å støtte samtidskunstnere med produksjonsmidler», fortel Ugelstad.¹⁰⁹ Prosjektet fekk namnet Ung Kunst. På heimesida til Sparebankstiftelsen blir Kunstgaven til HOK presentert slik:

Sparebankstiftelsen DNB erverver i svært liten grad ung og uetablert samtidskunst til egen samling, men ønsker likevel å stimulere og støtte opp om den unge norske samtidskunstscenen. I tråd med dette har stiftelsen etablert Kunstgaven.

Første mottaker av Kunstgaven var Henie Onstad Kunstsenter som med dette får mulighet til å gjøre en tung satsning på feltet. De utarbeidet tre prosjekter under fellesbetegnelsen Ung Kunst.

De tre prosjektene består av 1) verk til skulpturparken 2) verk til samlingen 3) prosjektrelaterte «events» som skal dokumenteres og innlemmes i samlingen. Knyttet til dette laget kunstsenteret et særlig formidlingsopplegg rettet mot barn og unge, og verkene ble dokumentert i forskjellige publikasjoner.

Med 1,5 millionar kroner i tilskot frå Kunstgaven-ordninga fekk Kunstsenteret i åra 2011–2014 produsert ei rekkje nye verk som no inngår i deira eiga samling: Eit videoverk, *The War Song*, av Angel Nevares (f. 1970) og Valerie Tevere (f. 1970), ein skulptur av Camilla Løw (f. 1976) til skulpturparken, eit filmatisk verk, *Kopfkino* (2012), av Lene Berg (f. 1965), ein lydinstallasjon, *Within the Toll*, av Camille Norment (f. 1970), som toneset landskapet på Høvikodden med sarte og abstrakte tonar, ein lyd- og lysinstallasjon av Jenny Hval (f. 1980), ein tekstil- og lydinstallasjon av Are Mokkelbost (f. 1976), fleire installasjonar av Lea Porsager (f. 1981) og video og tekstilarbeid av Marte Johnsen (f. 1977). «Ung» må seiast å vera eit temmeleg elastisk omgrep i møte med desse kunstnarane, men at dette er svært sentrale namn i dagens kunst, og at dei lagar eksperimentell kunst innanfor medium/uttrycksformer som mange institusjonar enno i liten grad kjøper inn, er ikkje til å koma forbi. Kunstsenteret har gitt ut åtte monografiar som presenterer Kunstgaven-prosjektet. Kunstsenteret er svært nøgd med samarbeidet med Sparebankstiftelsen, sjølv om ordninga har skapt eit nytt problem: «Vi tok ikke høyde for at det ble produ-

¹⁰⁹ Caroline Ugelstad, intervju 16. oktober 2017.

sert verker som er ganske store, noe som der og da ga oss noen lagringsutfordringer.»¹¹⁰

Hausten 2017 starta HOK ei omfattande og langsiktig satsing på fotografi og nye medium. Også denne satsinga har trådar tilbake til deira eiga historie og tyngdepunkt i samlinga. Kunst-senteret løfta allereie på 1970-talet fram fotogra-fen Kåre Kivijärvi (1938–1991). Det var lenge før kunstfotografi var anerkjent som medium i Noreg. Museet har også 200 arbeid av den norske fotografen John Olav Riise (1855–1978) i samlinga si. Som del av fotosatsinga vil HOK i første omgang utvikla ein strategi for samling av fotografi og mediekunst. Ugelstad meiner at «fotografi fra det 21. århundret og mediekunst samles per i dag i svært liten grad av andre norske museer». Og difor vil «en slik samlingsutvidelse kunne styrke fotosatsingen betraktelig».¹¹¹

Gåver

Den tidlegare nemnde Fluxus-samlinga inne-held større objekt av Geoffrey Hendricks (1931–2018), Nam June Paik (1932–2006) og Al Hansen (1927–1995), samt karakteristiske Fluxus-notasjonar, plakatar, program, publika-sjonar, serigrafiske trykk, multiples og boksar. Store delar av dette materialet blei gitt til Kunst-senteret i 2007 av Fluxus-kunstnar og professor Ken Friedman (f. 1949), og har fått namnet *Ken Friedman Fluxus Collection*. Fleire einskild-kunstnarar har også donert Fluxus-verk i sam-band med utstillingar på HOK.

Det er ikkje uvanleg at også norske kunstna-rar som har hatt store utstillingar på museet på 2000-talet, der dei kanskje har fått arbeida på senteret i lengre tid innan utstillinga, eller fått støtte til produksjon av verk, har donert verk etter at utstillinga er slutt.

Langtidslån

Det første verket som møter ein besøkande til Henie Onstad Kunstsenter, er ein stor, nonfigura-tiv skulptur i parken av Arnold Haukeland (1920–1983). Den er representativ for den modernistiske kunsten som pregar samlinga til HOK. Familien til Haukeland har seinare deponert åtte verk av kunstnaren. Ved inngangen tener ein skulptur av Per Inge Bjørlo (f. 1952) som blikkfang. Den er deponert av Sparebankstiftelsen.

Kunstnarar og institusjonar har likeins depo-nert einskildverk, men nokre depositum er i sær-klasse både i omfang og kunstnarleg kvalitet. Det største langtidslånet frå ein privatperson er *The Erling Neby Collection* som består av 81 verk.¹¹² Forretningsmannen Erling Neby har samla på konstruktivistisk og konkret kunst med enkle geo-metriske komposisjonar heilt sidan han var ung. Tyngdepunktet i samlinga er internasjonal og norsk kunst frå 1950- og -60-talet, men alle tiår frå 1940-talet og til i dag er representerte. Fleire verk er frå 2000-talet, som ein skulptur av Lars Erik Falk (2000), grafikk av Olav Christopher Jenssen (2001–02) måleri av Paul Brand (2004), skulptur av Terry Haass (2007) og måleri av Arne Malmedal (2009). Kvinnelege kunstnarar finst det berre éin av i denne samlinga, og det er Tone Vigeland (f. 1938). Ho er representert med ein skulptur frå 2004.

På 2000-talet har HOK innleia eit langsiktig samarbeid med Sparebankstiftelsen DnB. Det inneber at samlinga kan utviklast vidare på ein måte som er i tråd med profilen til Kunstsenteret. Det starta med tidlegare direktør Karin Helland-sjø si interesse for Kurt Schwitters som budde og arbeidde i Noreg frå 1937 til 1940 – etter å ha flykta frå Nazi-Tyskland. Få verk frå denne perio-den har vore offentleg kjente og tilgjengelege, og utstillinga *Kurt Schwitters i Norge*, som HOK pro-duserte i 2008, vekte såleis stor og positiv opp-sikt. Strategien no er å samla på Schwitters og kollegaene hans. Dette har ført til nye langtidslån av kunst av til dømes Max Ernst (1891–1976), Francis Picabia (1879–1953) og René Magritte (1898–1967).

Schwitters-satsinga hadde vore uråd å gjen-nomføra utan ein pengesterk samarbeidspartnar. Kunst av Schwitters høyrer til dei dyraste verka i HOK si samling. Sparebankstiftelsen ønskjer å utfylla norske museum sine samlingar ved å kjøpa norsk og internasjonal kunst av kunstnarar som er underrepresenterte i norske museum, og som musea sjølve ikkje har økonomi til, og så får musea låna desse verka på langsiktige avtalar. «Kurt Schwitters passer som hånd i hanske til denne strategien», opplyste Oda Wildhagen Gjes-sing i Sparebankstiftelsen til Aftenposten i si tid, og la forklarande til: «Før vi begynte arbeidet med å bygge opp samlingen var han knapt representert i offentlige samlinger. Han har en helt konkret tilknytning til Norge og han inngår i en relevant

110 Ibid.

111 Ibid.

112 *The Erling Neby Collection*, Milano / Oslo: Skira og Henie Onstad Kunstsenter 2011.

dialog med Henie Onstads genreoverskridende og eksperimentelle profil.»¹¹³

På kort tid har Schwitters-samlinga vakse til over tretti verk, og den er no den største samlinga av denne kunstnaren utanfor Tyskland. I 2015 opna Henie Onstad Kunstsenter ei ny permanent Schwitters-utstilling, med bidrag frå Sparebankstiftelsen DNB.

Den nyaste satsinga til Sparebankstiftelsen er kunst av kvinnelege pionerar. «Dette er noe vi gjør fordi vi ønsker å bidra til å rette opp en skjevhet i de offentlige samlingene.»¹¹⁴ HOK har til liks med dei fleste museum skeiv kjønnsrepresentasjon i si historiske samling, så også her er det høl å tetta. I 2017 kjøpte Sparebankstiftelsen eit måleri av den tyske kunstnaren Hanna Höch (1889–1978) til 12 millionar kroner, og ein skulptur av den britiske kunstnaren Barbara Hepworth (1903–1975) til 37 millionar kroner. Begge er deponerte til HOK. Denne satsinga på kunst av kvinner er først og fremst Sparebankstiftelsen sin idé, sjølv om Ugelstad framhevar at også HOK er opptatt av kjønnsbalanse:

Vi er gjennomgående svært bevisst dette perspektivet både når vi legger utstillingsprogrammet og i de få innkjøpene vi gjør, men vi har ikke utviklet en spesifikk satsing på kvinner i vår samlingsutvikling. Når det gjelder HOKs egen samling er vi smertelig klar over den manglende kjønnsbalansen.¹¹⁵

KODE Kunstmuseer og komponisthjem

Kode er «ett av Nordens største museer for kunst, kunsthåndverk, design og musikk. En unik kombinasjon av kunstmuseer og komponisthjem. Av samtidskunst, historiske gjenstander, konserter og naturopplevelser», blir vi fortalt på heimesida til museet.¹¹⁶ Etter at fem institusjonar blei slått saman til eitt museum i 2006–07, forvaltar Kode i dag over 50 000 gjenstandar, noko som gjer samlinga til den nest største museumssamlinga i Noreg. Kunstsamlingane, som tel rundt 10 000

verk frå renessansen til i dag når det gjeld bildekunst, og rundt 35 000 gjenstandar i kategoriane kunsthåndverk og design, er fordelte på fire bygningar i den såkalla kunst- og kulturaksen i Bergen sentrum. I sjølvpresentasjonen sin framhevar museet særleg Nikolai Astrup, Edvard Munch og J.C. Dahl som tyngdepunkt i samlinga. I tillegg rår museet over ei større samling sølv, *Sølvskatten*, og den største samlinga av kinesisk kunst i Noreg. I 2010 oppretta museet ei eiga avdeling for samtidskunst i det bygget som då blei kalla Stenersensamlingen (Kode 2). Mellom dei 69 arbeida som blei viste på opningsutstillinga *Babel*, var Pushwagner (1940–2018), Yoko Ono (f. 1933), Leonard Rickhard (f. 1945), Gardar Eide Einarsson (f. 1976), Per Barclay (f. 1955) og Matias Faldbakken (f. 1973). Men oppussing og ombygging av dette bygget og Kode 1 har gjort at lite av samlinga av bildekunst, kunsthåndverk og design frå samtida har vore vist i seinare år.

Det tidlegare administrasjonsbygget til Bergen Lysverker har sidan 2003 vore museet sitt hovudkvarter, Kode 4. Der er kunst frå den faste samlinga spreidd over tre etasjar. Det første ein besøkande blir presentert for, er ei omfattande utstilling med måleri og grafikk av Nikolai Astrup (1880–1928). I den neste etasjen er det byen Bergen som er utgangspunktet. Der heng det kunst frå 1400 til 1900 under overskrifta *Bergen og verden*, og med J.C. Dahl som sentralt omdreingspunkt. I tredje høgda er det ei fløy med internasjonal modernisme, der eit forstørra Picasso-motiv tener som blikkfång bak inngangsdøra i glas, medan ei anna fløy er vigd Bergensavantgarden. I Tårnsalen på toppen av bygget blir det vist skiftande utstillinger. Under mitt besøk hausten 2017 var det fire store nonfigurative måleri av Bjørn Ransve (f. 1944) som hang der. Dei representerte den nonfigurative vendinga i Ransve sitt måleri på byrjinga av 1990-talet. Alle hadde svart bakgrunn med ulike formasjonar av rette kvite striper, og dei har vore deponert av ein privatsamlar sidan 2008.

I denne samanhengen er det samlingsutviklinga ved det som tidlegare var Bergen Kunstmuseum (og før det igjen Bergen Billedgalleri), det kjem til å handla om. Innkjøp til det som før var Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, vil bli nemnt til ein viss grad, men innkjøp av kunsthåndverk er elles handsama i kapittelet om Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk.

Kulturrådet sine innkjøp

Museet tok imot 13 bildekunstverk frå Norsk kulturråd på 2000-talet. Heile 7 av desse er måleri

113 Heidi Borud: «Schwitters løftes frem på Høvikodden», *Aftenposten* 12. september 2015. <https://www.aftenposten.no/norge/i/8Wq1/Schwitters-loftes-frem-pa-Hovikodden>. Sist lese 28. mai 2018.

114 Heidi Borud: «Satsar 49 mill. på innkjøp fra kvinnelige kunstnere», *Aftenposten* 9. juli 2017.

115 Caroline Ugelstad, intervju 16. oktober 2017.

116 <http://kodebergen.no/om-kode>

frå serien *Utdrag* frå år 2000 av den bergensbasererte kunstnaren Hilde Skjeggestad (f. 1956). Skjeggestad er kjent for si undersøkjande haldning til måleriet der ho med sin pastellaktige fargepalett utfordrar konvensjonelle grenser mellom abstraksjon og dekor. Serien *Utdrag* byrja som ein komposisjon av ei rekkje lerret i ulike storleikar, men som kunsthistorikaren Ika Kaminka skriv i ein tekst om kunstnaren:

Dei sju bileta kan setjast i hop på ulike vis alt etter rommet dei vert viste i, ein kan til og med snu dei på hovudet om det krevst. Dei ligg slik langt frå eit sjølvstendig måleri som skapar sitt eige univers utan tanke for verda rundt: Samstundes som Skjeggestad hentar inspirasjon frå det amerikanske sekstitalsmåleriet, tek ho frå det den autonomien det eingong meinte seg å ha.¹¹⁷

Kunsthåndverk har museet også fått, men utan at dei aktuelle verka var ønskte frå museet si side. «Vi fekk ein del ting som eg opplevde som ganske uinteressante.»¹¹⁸ I tillegg tok dei imot øydelagde verk:

Eg kan kome med to heilt konkrete eksempel på ting som eg tenkjer «kvifor sender dei dette til oss?» Men det var ting som var innkjøpte, og dei hadde vore lagra var i Oslo i årevis av nokon som ikkje kunne forvalte objekta, og så kjem dei halvvegs øydelagde til oss. Det eine var Jens Erland si tekanne med knust lokk, og det andre var ein flott tekstil av Bente Sætrang. Den hadde vore utsett for vatn, eller fukt, og i tillegg var det limt på ein merkelapp med Norsk kulturråd og eit nummer. Gjennom åra har limet trengt gjennom alle laga i den samrulla tekstilen, slik at arbeidet no har den limflekken med faste mellomrom. Dei burde kanskje spurt seg om desse arbeida enten burde konserverast, eller om dei burde destruerast sidan dei ikkje var blitt forvalta så bra.¹¹⁹

Inntakspraksis

Kode har i dag ein intern inntakskomiteé med fem medlemmer: direktøren for Kode, avdelingsleiaren

for kunst og design, den samlingsansvarlege for bildekunst og den samlingsansvarlege for kunsthåndverk, samt ein konservator som fungerer som inntakskomiteen sin leiar og sekretær. Det har ikkje alltid vore slik. Historia om innkjøpspraksisen gjennom tidene fortel ein heil del om korleis forståinga av eigarskap og profesjonalitet har endra seg over tid. Det kan difor vera nyttig med eit tilbakeblikk, også fordi det kan kasta lys over andre museum med liknande erfaringar og modellar.

Opphavleg var Bergen Billedgalleri ein kommunal institusjon, og for å ha kontroll over dei kommunale midlane så vel som samlinga oppretta kommunen eit tilsynsutval med politkarfleirtal som også fekk ansvar for innkjøp til museet. Denne ordninga var det mykje diskusjon om, og særleg på 1970-talet prøvde både direktøren og kunstnarane i Bergen å få oppretta eit fagleg kompetent innkjøpsutval. Det lukkast dei ikkje med. Tvert imot. Formannskapet i Bergen kommune stod fast på at det skulle vera tilsynsutvalet si oppgåve å stå for innkjøp, og i tillegg vedtok dei at direktøren ikkje skulle ha stemmerett. I 1976 endra dei jamvel samansetjinga i tilsynsutvalet slik at det berre var politikarar med. «Dette var en situasjon som vakte både forbauselse og sinne, lokalt som nasjonalt», slår Knut Ormhaug, samlingsansvarleg for bildekunst, fast i eit notat.¹²⁰ Kunstnarane trua med boikott, og etter eit par år sette kommunen ned ei nemnd (med tre politiske representantar, to frå Bildende Kunstneres Forening (BKF) og – til mange si store overrasking – éin frå amatørkunstneres forening (FRIMAL)) med oppgåve å utarbeida eit forslag til ny innkjøpsordning. Det resulterte i ei ny ordning frå 1980 med eit eige innkjøpsutval for Bergen kommunes kunstsamlinger. Utnemninga var formannskapet sitt ansvar, og samansetjinga skulle vera 3 politikarar og 2 bildekunstnarar (basert på ei liste med innstilling på 8 kandidatar frå BKF). Direktøren kunne bidra med forslag og delta i utvalet sine møte, men fekk ikkje stemmerett. Både kunstnarane og Museumsforbundet reagerte. BKF ville velja representantane sine direkte, og Museumsforbundet påpeikte det urimelege i at direktøren ikkje hadde stemmerett ved kjøp til eige museum. Det enda med kunstnarboikott av Bergen Billedgalleri og Bergen kommune. Bystyret måtte i 1980 ta saka opp på nytt, og denne gongen blei resultatet at

117 Ika Kaminka: «Å ta maleriet for god fisk», *fsnk*. Katalog, 2002. <http://skjeggestad.org/å%20ta%20maleriet%20for%20god%20fisk.html>. Sist lese 1. november 2018.

118 Anne Britt Ylvisåker, intervju 30. november 2017.

119 Ibid.

120 Knut Ormhaug: «Innkjøpspolitikk», notat Bergen Billedgalleri / Bergen kommunale kunstsamlinger. Udatert.

innkjøpsutvalet skulle bestå av 2 kunstnarar oppnemnde av BKF i Hordaland, og 3 representantar oppnemnde av Bergen kommune, og ein av dei skulle vera direktøren ved museet. Med denne ordninga fekk direktøren stemmerett, og det blei fagleg fleirtal. Nokre år seinare blei det bestemt at innkjøpsutvalet skulle bestå av direktør og fire bildekunstnarar. Politikarane var omsider ute, men framleis var medlemmene eksterne.

Slik var situasjonen også i 1990 då Jan Åke Pettersson blei direktør ved museet. Han greip fatt i ordninga med kunstnardominert innkjøpskomité og etterlyste ein komité med større innsikt i kunstmuseet si samling og korleis denne samlinga kunne styrkast og utviklast. Kunstnarane hadde kompetanse på samtidskunst, men museet trong også personar med kjennskap til heile kunsthistoria. Pettersson gjekk difor inn for eit utval der kunstnarane måtte vika plass til fordel for personar med museumsfagleg eller kunsthistorisk bakgrunn. Også dette endringsforslaget vekte strid:

Billedkunstnerne likte selvfølgelig ikke en slik ordning. Dette var en uenighet som ikke fant en umiddelbar løsning, og innkjøpsordningen ble suspendert inntil videre, faktisk uten altfor store protester fra kunstnerhold. Det som ble innkjøpt i denne perioden ble finansiert ved fondsmidler og den delen av innkjøpsbudsjettet som var avsatt til direktørens disposisjon.¹²¹

Då museet fekk eige styre i 1994, blei det også vedtatt ei ny innkjøpsordning. Frå då av fekk museet to innkjøpsutval, eit for innkjøp av samtidskunst (kunstverk frå dei siste ti åra) og eit for utval for innkjøp av eldre kunst. Kwart utval skulle ha fire medlemer, to interne frå museet og to eksterne. I utvalet for innkjøp av samtidskunst var dei eksterne representantane bildekunstnarar, medan i utvalet for den eldre kunsten var det ein bildekunstnar og eit medlem frå Kunsthistorisk institutt ved Universitetet i Bergen. Denne ordninga blei praktisert fram til byrjinga på 2000-talet. Under Audun Eckhoff blei det bestemt at kunstmuseet skulle ha eit internt innkjøpsutval med direktør og tre konservatorar, og dette blei vedtatt av museet sitt styre. Ved konsolideringa i 2006 av fleire av musea i Bergen, blei innkjøpsutvalet supplert med eit medlem frå det tidlegare Vestlandske Kunstindustrimuseum, slik at alle samlingsområda til museet er dekkja.

121 Ibid.

Praksis dei siste åra har vore eitt møte i halvåret. Konservator Eli Okkenhaug har i mange år vore leiar og sekretær for inntakskomiteen. «Egentlig skulle jeg sitte i fire år, men det har egentlig bare blitt forlenga på grunn av flere direktørskift.»¹²² På byrjinga av 2000-talet var summen Bergen kommune gav til kjøp av kunst, 300 000. «Beløpet sier vel nok i seg selv», uttalte Eckhoff til *Dagens Næringsliv*: «Det kan kanskje holde til et maleri eller to.»¹²³ «[H]an [har] måttet slite med elendige innkjøpsbudsjett», heitte det i *Bergens Tidende* då Eckhoff slutta som direktør i 2009.¹²⁴ Seinare har budsjettet til innkjøp vore på ein million kroner i året, noko som skal dekkja både eldre og nyare kunst. Vanlegvis har det blitt kjøpt 5 til 17 verk per år på 2000-talet. Bildekunstsamlinga er framleis eigd av kommunen, og millionen til innkjøp er løyvd av kommunen og skal brukast i kalenderåret. Det er difor framleis eit sterkt engasjement lokalt når det gjeld utviklinga av kunstsamlinga.

Med i inntakskomiteen er også førstekonservator Anne-Britt Ylvisåker som er samlingsansvarleg for kunsthandverk, og som er museet sin representant i Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk. Tilveksten av kunsthandverk har på 2000-talet for det meste kome frå fondet, med nokre viktige unntak. I 2012 var Kode medarrangør av den internasjonale utstillinga *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Frå denne mønstringa kjøpte museet med hjelp av ekstra midlar frå Bergen kommune ein installasjon av polske Marek Cekula (f. 1944), ein keramisk skulptur av danske Gitte Jungersen (f. 1967) og eit designobjekt av Hella Jungerius (f. 1963). Av eigne midlar har Kode i seinare år også kjøpt keramikk av britiske Paul Scott (f. 1953), kinesiske Liu Jianhua (f. 1962) og av den tyske metallkunstnaren Peter Bauhuis (f. 1965). Kva som blir kjøpt av kunsthandverk gjennom Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk, er ikkje eit tema for drøftingar i museet sin innkjøpskomité.

På spørsmål om kva profil samlingsarbeidet har, svarar Ormhaug: «Det med profilvalg er jo litt komplisert, fordi det er knyttet til hvilken person som sitter i ledelsen av institusjonen. Innkjøp, utstillingsprofil eller forvaltningsoppgaver, i det hele hva vi skal satse på, bestemmes av

122 Eli Okkenhaug, intervju 30. november 2017.

123 Lena Lindgren: «Innkjøpskrise for museer», *Dagens Næringsliv* 7./8. september 2002, s. 70.

124 Jan H. Landro: «Gir nytt håp for Nasjonalmuseet», *Bergens Tidende* 27. januar 2009, s. 22.

direktøren.»¹²⁵ At dette er tilfellet, lèt seg lett lesa ut av innkjøpa på 2000-talet, der det særleg skjer ei markant endring frå Audun Eckhoff si tid som direktør (2002–2009) og til Erlend Høyersten sin periode (2009–2013).

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Før Gunnar B. Kvaran slutta som direktør i 2001 for å gå til Astrup Fearnley Museet i Oslo, rakk han å medverka til kjøpet av ein installasjon av Børre Sæthre (f. 1967): *A million dreams, a million scars: Episode # 2* (1999) i Galleri Wang i Oslo. Det var eit dyrt verk (150 000) som blei betalt over fleire år. Børre Sæthre er kjent for spektakulære iscenesetjingar som er svært presist utført i alle detaljar. I ei uhøgtidleg kåring som nettstaden *Kunstkritikk* føretok i 2010 av dei viktigaste utstillingane, verk og personar i norsk kunstliv på 00-talet, toppa Sæthre lista både for viktigaste utstilling og viktigaste verk, medan han kom på tredje plass i rankinga av viktigaste einskildperson.¹²⁶ Med kjøpet av eit verk av Sæthre allereie i 2001 viste museet at dei hadde fingeren på pulsen når det galdt denne kunstnaren.

I Audun Eckhoff sin direktørperiode blei samlinga særleg styrkt med kunstfotografi: Per Berntsen (f. 1953), Per Maning (f. 1943), Mikkel McAlinden (f. 1963), Tom Sandberg (1953–2014), Mette Tronvoll (f. 1965), Torbjørn Rødland (f. 1970), Per Barclay (f. 1955), Rune Johansen (f. 1957), Eline Mugaas (f. 1969), Else Marie Hagen (f. 1963), Werner Zellien (f. 1952), Vegard Moen (f. 1967) og tyske Axel Hütte (f. 1951) fyller godt opp på listene. Sjølv om nokre få av dei debuterte seint som kunstnarar, er dei alle å rekna mellom dei fremste og mest etablerte på sitt felt i Noreg. Av kunstnarar som elles peikar seg ut med ei rekkje innkjøp i denne perioden, gjerne i samband med separatutstillingar på museet, er Bjørn Ransve (f. 1944), Hilmar Fredriksen (f. 1953), Jon Gundersen (f. 1942), Arne Malmedal (f. 1937) og Steinar Elstrøm (f. 1955). Alle dei hittil nemnde kunstnarane er blitt kjøpte inn med mange verk og over fleire år. Mette Tronvoll er såleis innkjøpt i både 2003, 2005, 2008 og 2010. Mykje er kjøpt rett frå kunstnarane sjølve, men museet har også handla

frå private galleri som Galleri K, Galleri Wang og Kunstnerforbundet, alle i Oslo.

Det er påfallande få kvinner i dette utvalet, og tidleg på 2000-talet blei det berre kjøpt inn eitt verk av ei kvinne i året, og då i form av video/dvd av kunstnarar som Lotte Konow Lund (f. 1967), Unn Fahlstrøm (f. 1975) og Trine Lise Nedreaas (f. 1972). Interessant nok blei ingen menn innkjøpte med verk i dette mediet i dei same åra. Er det dei kvinnelege kunstnarane som står for nyskapinga i videokunsten? Er det først innanfor unge medium utan tyngjande historiske tradisjonar at det lukkast kvinnelege kunstnarar å hevda seg?

Den dårlege kjønnsbalansen i samlinga blei kommentert av Erlend Høyersten etter at han tok over som direktør. I arbeidet med å setja seg inn i samlinga kunne han slå fast: «Det er for eksempel ikke mange kvinnelige kunstnere representert i samlingen», og han blei supplert av sjefskonservator Eli Okkenhaug: «Mens det er svært mange menn. Det kan vi vel karakterisere som en svakhet ved samlingen.»¹²⁷

Innkjøpa er ikkje prega av at regionale omsyn har hatt særleg vekt. Nedreaas er rett nok frå Bergen, og Rødland er født i Stavanger og utdanna frå Kunsthøgskolen i Bergen, men begge har budd mange år utanlands og har internasjonale karrierar. Eckhoff har alltid lagt vekt på at det er kunstnarleg kvalitet som er det avgjerande, og ikkje andre omsyn. Av kunstnarane i Bergen var det berre performancekunstnaren Kurt Johannessen (f. 1960) som fekk utstilling i hans direktørtid, men då også med attesten «en av de mest betydelige nålevende kunstnere», og med den vesle tilføyinga: «Og tilfeldigvis også vestlending.»¹²⁸ Johannessen fekk rett nok følgje med nokre fleire med tilknytning til Bergen når det galdt innkjøp av eitt eller nokre få verk: Suvi Nieminen (f. 1957), Bjørn Sigurd Tufta (f. 1956), Eilif Amundsen (1930–2007) og Thomas Pihl (f. 1964).

Det er meir i avdelinga for det eg vil kalla historisk kunst at regionale omsyn blir tatt. I så måte var 2007 eit sterkt år. Ikkje berre viste museet fram dei store samlingane sine av Knut Rumohr (1916–2002) og Nikolai Astrup (1880–1928), men museet kjøpte også arbeid frå 1960- og -70-talet av Kjartan Slettemark (1932–2008), Ludvig Eikaas (1920–2010) og Ørnulf Opdahl

¹²⁵ Knut Ormhaug, intervju 30. november 2017.

¹²⁶ Jonas Ekeberg: «Børre Sæthre på 00-tallets topp»,

Kunstkritikk 6. januar 2010. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/borre-s-thre-pa-00-tallets-topp/?d=dk>. Sist lese 12. juni 2018.

¹²⁷ Tonje Aursland: «Åpner ny avdeling for samtidskunst», *Bergens Tidende* 19. november 2010, s. 6.

¹²⁸ «Evig liv og live kunst», *Bergens Tidende* 4. januar 2007.

(f. 1944) – alle kjente kunstnarar med røter på Vestlandet. Kva ville prisen på desse kunstverka ha vore om dei hadde blitt kjøpte då dei blei til? Det er freistande å stilla slike spørsmål, men ein del av det å driva samlingsutvikling vil alltid vera å venta på «historias dom» før ein satsar. Når museet dette året hadde så sterk vestlandsprofil, var det tilfeldig, ifølgje *Bergens Tidende*: «[D]et er fordi det er mye god kunst herfra, og slett ikke bare fordi museet føler noen slags forpliktelse overfor regionen, skal vi tro museumsdirektør Audun Eckhoff.»¹²⁹

I 2010, året etter at Erlend Høyersten tok over som direktør, kjøpte museet eit verk av ein ung kunstnarduo i form av seks fotografi og ein modell i tre som dokumenterte eit spektakulært prosjekt med kritisk innhald og lokal forankring. Kunstnarane var tyske Lutz-Reiner Müller (f. 1977) og norske Stian Ådlandsvik (1981). Prosjektet hadde tittelen *You only tell me you love me when you're drunk* og var produsert av Hordaland kunstsenter med støtte frå mellom anna KORO (Kunst i offentleg rom). «Et femtitalshus fra Askøy utenfor Bergen blir radbruket, rundjult og gjort om til en skulptur. Med sin transformasjon av et vanlig norsk hus, kommenterer kunstnerne Lutz-Rainer Müller og Stian Ådlandsvik vår nasjonale overflod og snur forholdet mellom kunst og arkitektur på hodet», lyder ei knapp, men presis oppsummering på KORO si heimeside.¹³⁰ Utgangspunktet var såleis ein eksisterande familiebusstad som i 2007 blei kjøpt opp av investorar. Planen deira var å riva huset for å gi plass til fleire nye. Müller og Ådlandsvik bygde ein modell av huset i skalaen 1:27 og sendte denne modellen i tynn og utilstrekkeleg emballasje til folk dei kjente i Beijing, Sydney, New York og Paris. For kvar stopp blei miniatyrhuset i dårlegare stand, og då det kom tilbake til Bergen blei trinn to i kunstprosjektet sett i verk: Det originale huset skulle deformerast til å likna modellen slik den såg ut då den kom tilbake. Materialane som blei fjerna, brukte dei til å laga utstillinga på Hordaland kunstsenter hausten 2010, og det var der museet gjekk til innkjøp. Deformasjonen, øydeleggjinga eller omskapinga som kunstnarane stod for, frårøva huset dei arkitektoniske, økonomiske og sosiale funksjonane det hadde hatt tidlegare, og gjorde det om til eit kunstverk. Det tradisjo-

nelle forholdet mellom arkitektur og kunst blei snudd på hovudet, og kunsten, ikkje arkitekturen, stod fram som premissleverandør.

Same haust opna museet dørene for *BG01*, ei utstilling der 59 lokale kunstnarar deltok. «Målsetningen med utstillingen er å synliggjøre byens kunstneriske mangfold, samt hvordan en ny generasjon av kunstnere gjør seg gjeldende», heitte det på museet si heimeside.¹³¹ Mange av deltakarane blei innkjøpte i etterkant: Silje Heggren (f. 1978), Toril Johannessen (f. 1978), Kjetil Kausland (f. 1972), Tom S. Kosmo (f. 1975), Eva Ljosvoll (f. 1975) og Magnar Moen (f. 1945). Fleire av desse blei kjøpte gjennom Galleri Lautom i Oslo, men også hjå bergensbaserte institusjonar som Galleri S.E., Hordaland kunstsenter og Bergen Kunsthall blei det no handla. At kunstnarar tidleg i trettiåra og med adresse i Bergen blei innkjøpte, blei verdsatt. Kunsthistorikar Siri Meyer roste i avisa utviklinga ved museet under overskrifta «Berømmer lokal profil»:

Hun synes listen over hvordan Erlend Høyersten og hans stab har skjøttet innkjøpsbudsjettet, viser at de ønsket å spisse profilen. De har supplert og fylt ut hull i den historiske samlingen og kjøpt kunst fra vår egen tid. Profilen går ut på å gi museet en klar, lokal forankring. Den forrige direktøren, Audun Eckhoff, likte senmodernister og minimalister, og brydde seg ikke stort om de var lokale eller ei.¹³²

Kor planmessig innkjøpa var under Høyersten, er det delte meiningar om. I Høyersten si tid var det ingen definert strategi, hevdar medlemmene i inntakskomiteen. Fekk museet eit godt tilbud, så var det meir det som styrte enn at ein i lengre tid hadde diskutert profilen.

Som et eksempel: Bjarne Melgård hadde utstilling i Oslo, så fikk Erlend en telefon om at det var noen verk i den utstillingen som ikke ble vist der, og om vi var interessert i å vise dem her. Og da var det sånn, yes, han fikk den over her, og da utstillingen kom hit, fikk vi også tilbud om å kjøpe. Da ble det kjøpt, og det var sånn spontant: Nå har jeg fått et tilbud, skal vi gå for det, jeg går for det, sier han, så da går vi andre for det også.¹³³

129 «Evig liv og live kunst», *Bergens Tidende* 4. januar 2007.

130 <https://koro.no/prosjekter/you-only-tell-me-you-love-me-when-youre-drunk/>. Informasjonen i dette avsnittet om prosjektet er henta frå denne kjelda.

131 <http://kodebergen.no/utstillinger/bgo1>

132 «Berømmer lokal profil», *Bergens Tidende* 7. november 2013, s. 41.

133 Knut Ormhaug, intervju 30. november 2017.

Det som likevel har vore ei medviten satsing sidan 2011 og til i dag, er oppbygginga av ei samling med kunst og dokumentasjon frå Bergensavantgarden. Mykje av dette materialet inngår i den faste utstillinga *Bergensavantgarden 1966–1985. Bevegelser i det 20. århundre*, som opna 19. mai 2012. Med denne utvidinga av samlinga fortel dei ei kunsthistorie som tidlegare direktørar ikkje har funne interessant. Å forska i avantgardekunst utanfor dei store sentera har samla mange forskarar i Norden siste tiåret, og resultert i mykje ny kunnskap.¹³⁴ Kode er eit av dei få musea som har fanga opp denne nytenkinga, og i presentasjonen av Bergensavantgarden skriv dei i introduksjonen til utstillinga: «Heller enn å se disse praksisene som marginale og unntaksvise fenomen, forstås de som lokale eksponenter for en større, internasjonal kunstnerisk utveksling.»

I Bergen var det særleg impulsar frå danske situasjonistar som gjorde seg gjeldande, og som resulterte i aksjonar og happenings og andre eksperimentelle uttrykksformer. Historia knyter seg i stor grad til dei tre utstillingane *Gruppe 66* (1966) *Konkret Analyse* (1970) og *Samliv – en informasjonsutstilling* (1977). Museet har i tillegg til omfattande fotodokumentasjon av hendingar og utstillingar kjøpt kollasjar av Olav Herman-Hansen (f. 1935), grafikk og kollasjar av Egil Røed (1932–2017), måleri av Laurie Grundt (f. 1923) og samfunnskritiske hattar og drakter med tittelen *Konkrete tekstiler* av Elsebet Rahlff (f. 1940). Rahlff står også bak ein skulptur i tekstil av ei livmor og opplysningsplansjar trykt på stoff om prevensjon som blei laga til utstillinga *Samliv*. Museet har i tillegg sikra seg mykje dokumentasjonsmateriale i form av plakatar, utstillingsaviser og arkivmateriale av ulikt slag. Kunsthistoria har tradisjonelt vore meir orientert mot verk enn utstillingar. Først med framveksten av museologi som eit eige fag frå 1980-talet av har utstillingshistorikk blitt eit vanlegare forskingsemne. Museet si satsing på Bergensavantgarden er eit døme på det som kan kallast ein korrigeringspraksis. Det er ein praksis som stiller spørsmål ved kven som er blitt kanonisert i kunsthistoria og med det inkludert, og som ved å presentera andre forteljingar utvidar og utfordrar den norske kunsthistoria slik ho hittil har blitt formidla. Tydelegvis er dette ei linje museet vil føra vidare med innkjøp i seinare år av dokumen-

tasjonsmateriale frå Bård Breivik (1948–2016) og Gerhard Stoltz (f. 1948) sine tidlege konseptkunst/land art-prosjekt og seks måleri av Rolf Aamot (f. 1934).

Erlend Høyersten blei etterfølgd av Karen Hindsbo, som var direktør frå 2014 til 2016. *Bergensavisen* formidla hennar haldning til innkjøpspolitikken i ein reportasje i 2016:

De innkjøpene vi gjør skal representere hele Kunst-Norge, sier Hindsbo. Hun forteller videre at Kode jobber etter en del parametere når de kjøper kunst, som blant annet handler om å komplementere samlingen, spenne over flere sjangre og se fremover.¹³⁵

Hindsbo har markert seg som ein sterk kritkar av den dårlege kvinnerepresentasjonen i dei fleste museumssamlingane. Om det var dette, eller om grunnen var meir tilfeldig, så står det fast at nokre av dei største og dyraste kunstkjøpa museet har gjort av samtidskunst, skjedde i 2016 og var laga av kvinnelege kunstnarar. AK Dolven (f. 1953) sin serie *Madonna with Man* frå 2005 er eit av desse. Serien, som blei kjøpt frå kunsthallen 3,14 i Bergen, består av fem store lysboksar med eit svart-kvitt fotografi. Madonnaen det blir referert til i tittelen, er moderne «karrierekvinner», mellom dei næringslivstopp Kristin Skogen Lund. Til liks med kvinnene i dei andre portretta poserer ho stiv og uttrykkslaus i ein kontorstol. Knelande framfor henne, og med ryggen til tilskodaren, er ein mann som lenar hovudet sitt mot fanget hennar. Forholdet mellom dei er gåtefullt, men komposisjonen og kvinna si opphøgte stilling peikar tilbake mot tidlegkristne ikonar og pietà-skildringar frå renessansen. Ane Hjort Guttu (f. 1971) sitt hovudverk på Festspillutstillingen i Bergen i 2015, videoen *Tiden går* (pris: kr 750 000), var det andre verket:

«Tiden går» handler om kunststudenten Damla og hennes performanceprosjekt. Prosjektet går ut på å sitte på gata og tigge hver dag, sammen med Bianca fra Romania. «Om hun må sitte sånn, så må egentlig vi alle gjøre det. Og i kunsten kan man forandre i det lille det man egentlig vil forandre i det store», sier Damla når hun skal forklare prosjektet for klassen sin på Kunsthøgskolen i Bergen.

134 Om Nordisk Nettverk for Avantgardestudier sjå <http://www.vagant.no/nettverkhistorie/>. Per Bäckström og Bodil Børset (red.): *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus 2011.

135 Ørjan Nilsson: «Se hva Kode kjøper inn av kunst», *Bergensavisen* 14. november 2016. Sist lese 9. oktober 2018.

Damlas arbeid starter som en impulsiv sympatiaksjon, men må tåle kritikk og synspunkter både fra lærer, medstudenter og fra Bianca. Slik diskuterer «Tiden går» både hvordan synlig fattigdom blir behandlet i Skandinavia, og hvordan kunst kan ta opp i seg og problematisere andre menneskers utsatte liv.¹³⁶

I 2017 fekk Kode Petter Snare som ny direktør. Han har frå starten omtalt Kode som eit regionalt museum, men i eit nasjonalt og internasjonalt perspektiv. Og han har signalisert eit tydeleg ønske om at museet skal koma tettare på det lokale kunstmiljøet:

Før jeg starter i jobben kan jeg bare svare på et generelt plan. Men et regionalt museum har et særlig ansvar for å representere, fange opp, dokumentere, og være med på å utvikle kunsten som skapes regionalt. Med det som utgangspunkt må man gå i dialog med de faglige på museet og med kunstscenen i Bergen og på Vestlandet, og spørre om hvordan vi best kan være en aktiv del av kunstfeltet.¹³⁷

Det første store innkjøpet under hans leiing blei av eit særskild slag. Våren 2018 kunne *Klasssekampen* melda at Kode hadde gjort ein avtale med kunstsamlar og reiarlagarving Tom Bergesen om å kjøpa 56 kunstverk for ein halv million kroner. Det gir ein gjennomsnittspris på under 9000 per verk. «Ein brøkdelen av verdien», uttalte Snare.¹³⁸ Samlinga består av norsk samtidskunst av Vanessa Baird, Marianne Heske, Børre Sæthre, AK Dolven, Kjell Torriset, Sissel Tolaas, Tor Magnus Lundebj, mfl. Bergesen var ein av personane bak Galleri Wang som var eit av dei leiande galleria på samtidskunstscena i Noreg på 1980- og -90-talet, og samlinga er særleg sterk på denne tidsperioden. Journalisten spurde Snare om innkjøpet markerer retninga han ønskjer å staka ut for museet: «Det er i alle fall en del av en strategi som er viktig for Kode og meg, og det er at vi investerer i norsk samtidskunst. Det

håper jeg at vi kan gjøre mer av.»¹³⁹ Når han blir beden om å trekkja fram fem kunstverk frå dette innkjøpet, vel han verk av ein mannleg og fire kvinnelege kunstnarar. Grunngevinga av Sissel Tolaas (f. 1959) er særleg interessant, for ikkje alle museum er like opne for verk som har ein ikkje-varig karakter:

Sissel Tolaas tar i bruk mange virkemidler i sin kunst: sand, tjære, metaller, lukt. Vi har kjøpt inn en rekke av Tolaas' arbeider, og mange av dem endrer seg over tid. Kunsten blir, som livet, forgiengelig. Det skjer noe interessant når denne kunsten kommer på museum. Det blir – i en veldig overført betydning – som om kunst og museum trekker i hver sin retning.¹⁴⁰

Gåver

Mange museum er bygd opp på donasjonar. Kode er ikkje noko unnatak. Rasmus Meyers Samlinger som blei etablert ved eit gåvebrev i 1917, og Stenersens samling gitt til Bergen kommune i 1971 inneheld nokre av hovudverka i bildekunstsamlinga. Også Vestlandske Kunstindustrimuseum si samling inkluderer store donasjonar. Christian Sundt gav nærare 400 gjenstandar i 1889, medan Johan Wilhelm Normann Munthe er grunnen til at museet har ei Kinasamling (1907–1935). Eit amerikansk ektepar, Anna og William Singer jr., som i mange år ferierte i Olden i Nordfjord, er opphavet til Singersamlinga (1963). Anna Singer hadde eit krav til museet i samband med donasjonen: at samlinga skulle stillast ut i eit rom som minna meir om ein heim enn eit museum. Desse to siste samlingane har alle sine eigne rom i Kode 1.

Den mest trufaste givaren til Kode er Bergen Kunstmuseums Venner som eksisterte i over 100 år. Formålet var å bidra gjennom innkjøp av god kunst, og ved hundreårsjubileet i 2009 hadde det blitt til 195 verk. Det har vore tradisjon for at direktøren er med i venneforeninga sin innkjøpskomité, og allereie i statuttane i 1908 blei det slått fast at «intet kunstverk kan indkjøpes uten at Billedgalleriets bestyrer er enig i kjøpet».¹⁴¹ Gåvene frå Venneforeninga seier difor litt om

136 <http://www.frittord.no/arrangementer/ane-hjort-guttu-tiden-gar-oslo-premiere/>

137 Simen Joachim Helsvig: «Ambassadøren», *Kunstkritikk* 15. august 2017. Sjå <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/ambassadoren/?d=dk>. Sist lese 3. januar 2018.

138 Sara Hegna Hammer: «Får kunstsatt til spottpris», *Klasssekampen* 3. mars 2018.

139 Ibid.

140 Ibid.

141 Sitert etter «Kjøper bilder til byens beste», *Bergens Tidende* 26. september 2008. Sjå også Reidar Storaas: *Kunstens venner*, Bergen 2008.

kva museet gjerne ville kjøpt om dei hadde hatt større budsjett. Eit godt døme er eit stort måleri av Bjarne Melgaard kjøpt i 2010. På 2000-talet har Venneforeningen elles gitt eit måleri av Irma Salo Jæger frå 1968, ... *at lukten av den kunne kjennes gjennom nesen*, elleve verk av Marianne Bratteli, to måleri av Anna-Eva Bergman, eit triptyk av Mari Slaattelid, to bronseskulpturar av Aase Texmon Rygh, ei byste laga av Nils Aas, samt tre måleri og åtte teikningar av Therese Christensen (1946–2017). Det er ei kunstnarliste som i alle fall gjer opp med mannsdominansen i museet sine eigne innkjøp.

Kunstnarar står også bak mange gåver. Museet tok imot rundt femti kunstverk frå Ole Gabriel Dahl (f. 1921) i 2009. Jan Groth gav i 2010 to teikningar av Heidi Kennedy Skjerve (f. 1954), medan ein privatperson gav to teikningar av Jan Groth (f. 1945). Laila Haugan gav tre verk i 2011 – dette berre som nokre få eksempel. Etterkomarane etter kunstnarar har også stått bak store donasjonar, som den på cirka 150 grafiske arbeid av Knut Rumohr (1916–2002), ein kunstnar museet også tidlegare har kjøpt ei stor samling grafikk av.

Langtidslån

Då Audun Eckhoff slutta i 2009 for å bli direktør ved Nasjonalmuseet i Oslo, sa styreleiaren, Henrik Warloe, i talen sin: «Som byråd er jeg også imponert over din evne til å sikre deponier [sic]. Museet har fylt vesentlige hull i formidlingen av norsk kunsthistorie med langtidslån av verk og samlinger, ikke minst de mange hullene i samlingen fra etterkrigstiden.»¹⁴² Arbeidet med å sikra langtidslån frå private sammlarar begynte med Gunnar Kvaran. Han innleia til dømes eit samarbeid med investoren Per Sandven og kona hans, Parvati Sandven. Mellom dei nordiske kunstnarane dei har deponert, er Bjørn Carlsen (f. 1945), Lena Cronqvist (f. 1938), Svein Johansen (f. 1946), Bjørn Ransve (f. 1944), Arne Malmedal (f. 1935), Paul Brand (f. 1945) og Kristian Blystad (f. 1946), men elles spenner samlinga frå den tyske malaren Rainer Fetting (f. 1949) og den islandske skulptøren Sigurdur Gudmundsson (f. 1952) til den amerikanske multimediakunstnaren Tony Oursler (f. 1957). Fleire av verka frå samlinga, som ein skulptur av Gudmundsson og ein video av Ousler,

samt foto av Mimmo Paladino (f. 1948), måleri av Per Kleiva og foto av Kåre Kivijärvi, er seinare blitt omgjorte til donasjonar.

I Kode 1 er Sølvskatten (2009) utstilt i eit spesialdesigna rom. Det er ei stor samling gull-smedkunst frå Bergen som forretningsmannen og investoren Christen Sveaas har donert til ei eiga stifting, men som museet forvaltar.

Arbeidet med å få deponert kunst til museet tok så for alvor av under Eckhoff. Ormhaug fortel: «Når han trakk seg tilbake, så gjorde jeg en optelling, og da hadde vi over 800 deponerte kunstverk i samlingen.»¹⁴³ Dei historiske høla Warloe refererte til i talen sin, er særleg dekte gjennom fondsforvaltar Nicolai Tønges sine langtidslån. Dei 99 verka museet har frå samlinga hans, dekkjer norsk kunst frå 1930 og framover til Kjartan Slettebakk sine *Nixon Visions* 1–11 frå 1971, og til nolevande kunstnarar som Åse Texmon Rygh, Arne Malmedal, Irma Salo Jæger, Marianne Bratteli og Mette Tronvoll. Frå Canica-samlinga, som forretningsmannen Stein Erik Hagen står bak, har museet likeins mottatt mykje dansk kunst og kunst frå mellomkrigstida, samt kunst av Asger Jorn og dei andre COBRA-kunstnarane frå 1940- og -50-talet.

Forretningsmannen Rolf E. Hoff, som elles er kjent som samlar av unge kunstnarar, har først og fremst deponert internasjonal kunst, men også fleire verk av polsk-norske Richard Warsinski (1937–1996), ein kunstnar som er godt representert også i Nicolai Tønges si samling. Christian Bjelland har deponert to måleri av Leonard Rickhard og eitt av Bjørn Carlsen. Ein yngre generasjon kunstnarar frå stallet til galleri Standard i Oslo fekk museet gjennom Mikkel E. Astrup sitt langtidslån av Marius Engh (f. 1974), Matias Faldbakken (f. 1973) og Gardar Eide Einarsson (f. 1976). Også galleri har deponert, som S.E. i Bergen og Galleri Riis og Galleri K i Oslo. Sparebanken Vest sine langtidslån inneber både ein videoprojeksjon og ein multimedia-installasjon av indonesiske Fiona Tan (f. 1966), samt arbeid av Knut Åsdam (f. 1968), Elmgreen & Dragseth og Jone Kvie (f. 1971).

Den største og mest synlege samarbeidspartnaren er utan tvil Sparebankstiftelsen DNB. Gjennom dotterselskapet Dextra Artes har dei både deponert samtidskunst i form av mange foto frå Knut Åsdam (f. 1968) sin serie *Oblique* frå 2008–09 og tre måleri av Lena Cronqvist. Men det er satsinga på jølstringen Nikolai Astrup

¹⁴² <https://www.bergen.kommune.no/omkommunen/avdelinger/byradsavd-for-klima-kultur-og-naring/2435/article-37790>.

¹⁴³ Knut Ormhaug, intervju 30. november 2017.

(1880–1928) som har sikra dei ein eigen fløy i museet. Den første investeringa i Astrup gjorde Sparebankstiftelsen hausten 2005, då dei kjøpte ei større samling verk. I 2007 blei desse deponerte til Kode, og seinare er Astrup-samlinga blitt supplert fleire gonger. Stiftinga gjer ein stor innsats for å gjera Nikolai Astrup sin kunst meir kjent internasjonalt gjennom utstillingar og no seinast forskning. I 2015 løyvde dei 10 millionar til opprettinga av eit eige forskingssenter for Nikolai Astrup og landskapskunst på Kode.

Kunstmuseet KUBE

Ålesund er kjent for sin jugendarkitektur, og i 2003 opna Jugendstilsenteret i den gamle Apotekergaarden frå 1907. Det er eit spesialmuseum og eit kompetansesenter for jugendstilen. To år etter, 17. september 2005, opna Kunstmuseet Kube i nabobygget, det tidlegare Noregs Bankbygget frå 1906. Desse to institusjonane utgjer kvar si avdeling i Stiftelsen Kulturkvartalet. Formålet for stiftinga er:

Stiftelsens formål er å skape interesse og økt kunnskap om billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur i regionen og i nasjonale og internasjonale nettverk, gjennom formidling, samling og dokumentasjon innen dette visuelle feltet.¹⁴⁴

Kube er eit ungt og lite museum, og i 2007 bestod Kube si samling av 227 kunsthistoriske gjenstandar, 29 kulturhistoriske og 29 fotografi. Det meste av dette overtok museet frå Møre og Romsdal fylkesgalleri i Volda (som igjen bygde på samlingane til fire kunstforeiningar. Samlinga hadde då stått lenge på lager av mangel på driftsbudsjett. «[D]et kan konstateres at innsamlingsstrategiene der var sprikende», slår Kube fast i eit notat, og ikkje så overraskande kan dei konstatere: «Samlingen er ikkje bygget opp etter klare mål, eller som en museumssamling.» Eller som ein av kuratorane formulerte det: «Vi bruker å være litt brutalt ærlig når det gjelder den samlingen og si at den er nokså broket og at vi har en utfordring med å bruke samlingen i vår programmering, for eksempel, fordi den er av så sprikende kvalitet.»¹⁴⁵ Men samstundes la ho til:

Vi er veldig bevisst på vår rolle som smaksdommere, og vi har diskutert mye om samlingen fra fylkesgalleriet kan ha en verdi som vi ikke ser, at den kanskje er representativ for noe, og at det er en risiko for at beslutningene som vi tar kanskje ikke vil stå seg. Så jeg vil si at vi er ganske ydmyke overfor at kvalitetsbegrepet faktisk er ganske vanskelig å forholde seg til, og at det også er ganske flytende.¹⁴⁶

Kollegaen innrømmer at ho har måtta revurdere verk frå 1980-talet, «fordi at vi har blitt bedt om å låne ut verk til andre museum, og plutselig har jeg sett på verkene med litt åpnere øyne. Det må jeg være ærlig å si».¹⁴⁷

Dei dominerande kunstkategoriane i samlinga er måleri, grafikk og kunsthåndverk. Etter museet si eiga vurdering er det særleg samtidskunsten som er svakast representert. I samlinga frå fylkesgalleriet inngjekk også ein del kunst frå Kulturrådet si innkjøpsordning. Om denne delen av samlinga seier ein av kuratorane ved museet: «Vi kan diskutere kvaliteten på de verkene, og så var det ulike komiteer så det var ikke så veldig preget av å være gjennomtenkt utover at det er tydelig at det har vært en stor grad av regionalt fokus.»¹⁴⁸ I tillegg tok Kube imot seks verk frå Kulturrådet i 2006 i form av tekstilskulpturar av Bodil Sund, skulptur/mixed media av Tor Børresen, «lydinntallasjon (også video?)» av Stian Skagen, tre installasjonar som blir drivne av solceller, av Kristoffer Myskja, og ein videoinstallasjon av Farhad Kalantary. Produksjonsår manglar for fleire av desse verka, og spørsmålet i parentes i museet si registrering, «(også video?)», viser problemet med mangelfull informasjon ved ein del av Kulturrådet sine innkjøp.

Sjølv om samlinga ikkje er stor, er staben liten og utfordringane med registrering, forvaltning og pleie opplevast som stor. Museet har ingen teknisk konservator på huset, men deler fellestenester med andre institusjonar. Dei deler også magasinplass med eit kulturhistorisk museum som ikkje er dimensjonert for eller fortruleg med å lagra installasjonar og liknande samtidskunst.

Kube har ikkje plass til visning av fast samling i dagens bygg, så fokuset er på skiftande utstillingar. Nokre av desse utstillingane har tatt for seg heile eller delar av samlinga. Den siste

144 Vedtatt 12.09.2012.

145 Benedikte Holen, intervju 23. januar 2018.

146 Ibid.

147 Tove Lande, intervju 23. januar 2018.

148 Ibid.

gongen samlinga blei vist i større grad, var som ein del av utstillinga *Herfra*, som markerte tiårsjubileet i 2015. «Tittelen viser til det geografiske utgangspunktet, til de enkelte kunstnerne som deltar i utstillingen, samtidig som det markerer starten på veien videre», fortalde museet i pressemeldinga. Med utvalet av kunstnarar ønskte dei å retta søkelyset mot nokre av utfordringane ved det å vera kunstnar i regionen:

I utstillingens hoveddel ser vi nærmere på hvordan den yngre generasjonen billedkunstnere fra Møre og Romsdal gjør seg gjeldende, og her presenteres 24 kunstnere og grupperinger som synliggjør mangfoldet og noen av kvalitetene som finnes blant kunstnere fra fylket. De færreste av disse kunstnerne bor og arbeider i fylket vårt. Utstillingen minner slik også om at fylkets kunstscene har utfordringer som blant annet omhandler manglende til(bake)flytting, og begrensede regionale strategier og støtteordninger.¹⁴⁹

Verk frå den faste samlinga utgjorde den andre delen av utstillinga, og bygde på innkjøp frå det siste tiåret. Også her var det regionale omdreingspunktet: «HERFRA vil i denne samlingsdelen presentere verk som orienterer seg rundt det lokale, enten av kunstnere som er fra eller bosatt i fylket, eller ved motivvalg.» Lista over kunstnarar inneheld både kjente og mindre kjente namn i eit nasjonalt perspektiv, og dekkjer eit breitt spekter av medium: Geir M. Brungot (f. 1962), Arent Christensen (1894–1982), Sidsel Colbiørnsen (f. 1942), Liv Dysthe Sønderland (f. 1967), Solveig Fagermo (f. 1969), Gjertrud Hals (f. 1948), Marianne Heske (f. 1946), Christine Istad (f. 1963), Per Kleiva (1933–2017), Anne Sara Loe, Karin Augusta Nøgva (f. 1976), Jonas Peson (1887–1952), Chris Rønneberg (f. 1951), Trine Røsevoid (f. 1970), Astrid Runde Saxegaard (f. 1968), Britt Sorte (1957–2017), Olav Strømme (1909–1978) og Kjell Torriset (f. 1950). I denne samanhengen er det likevel museet sin presentasjonstekst eg finn mest interessant. For det er sjeldan at slike utstillingspresentasjonar gir publikum innsikt i dei drøftingane personalet måtte stå i om prioriteringar og strategiske vegval:

I utstillingen ønsker vi å vise frem kvalitetene blant kunstnere og verk vi har i samlingen, men også å reflektere over samlingens karakter. Vi vil utarbeide statistikker over blant annet demografi, medium og kjønnsrepresentasjon og lage et grafisk bilde over samlingens kvaliteter, dens mangfold eller homogenitet. En statistikk som kun tar for seg KUBE's innkjøp fra 2005 til 2015 vil også bli fremstilt. Vi håper at en slik arbeidsprosess styrker vår innsikt i egen samling og synliggjør for vårt publikum rom for forandring og forbedring, samtidig som den kan være med å danne et vurderingsgrunnlag for videre innkjøpsstrategier. Utstillingen kan da også forstås som en markering av museets samlingsstatus per i dag, og samtidig antyde fremtidig vekst og utvikling.¹⁵⁰

Den framtidige utviklinga knyter museet til planen om å utvida arealet sitt gjennom opprettinga av eit nytt kunstkvartal i Ålesund sentrum. Denne planen blei presentert i 2016, og skal gjera det mogeleg å bli eit forskingsbasert og nytengkjande kompetansesenter og spesialmuseum for norsk og nordisk jugendstil, samt det dei omtalar som «et kvalitativt viktig kunstmuseum med eksperimentelle arenaer».

Inntakspraksis

Dei første åra var det direktøren som stod for innkjøp, men som regel i samråd med fagstab. Det er framleis direktøren sitt ansvar å stå for innkjøp, men etter at Gro Kraft blei direktør for Stiftelsen Kulturkvartalet i 2014, er det blitt etablert eit fagråd med direktør og to kuratorar. Dette rådet drøftar også tilbod om gåver. Møte blir haldne etter behov.

Ved opprettinga av museet var det ikkje sikra øyremerka midlar til oppbygging av ei samling. Det blei heller ikkje gjort egne innkjøp i 2005 og 2006. Først i seinare år har museet satt av ein fast sum til innkjøp på driftsbudsjettet, og då kroner 200 000. Det omfattar innkjøp til begge avdelingar. Innkjøp skjer ofte frå egne utstillingar og direkte frå kunstnar. Når økonomien er dårleg, blir innkjøp gjerne salderingsposten. I 2013 blei det kjøpt kunst for 68 000 kroner, i 2015 for 30 000 og i 2014 for 46 092. Uansett tillèt heller ikkje den budsjetterte summen nokon stor samlingsauke. Å skaffa seg Kjell Torriset sitt måleri

149 <http://www.jugendstilsenteret.no/utstillinger/tidligere-utstillinger/2015/jubileumsutstillingen-herfra-kube-91015-31116>. Sist lese 14. juni 2018.

150 Ibid.

Landlessness (2010) til 350 000 kroner kravde såleis eit spleiselag mellom museet og ein sponsor (Stiftelsen Kjell Holm). Det er truleg for å tydeleggjera kva kunst eigentleg kostar, at museet har vedtatt i strategiplanen sin: «Fra 2016 skal alle anskaffelser som ikke er donasjoner oppgis med pris i Årsmeldingen.»¹⁵¹

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Ei samling som speglar kunst og kunstnarar med tilknytning til fylket, er Kube sitt mål. I vedtektene skriv dei under punktet om «Samlingenes omfang og ansvarsområder»:

KUBE skal samle visuell kunst på tvers av samtidens kunstretninger fortrinnsvis fra de siste 30 års perspektiver, og med en hovedvekt på levende kunstnere med faglig tilknytning til regionen eller på særskilte temaer relevante for museets programmering. Det søkes å samle fremragende kvalitet samt objekter som har distinkt karakter eller som har særskilt kunstnerisk verdi i et overskuelig fremtidsperspektiv.

Seinare er samlingsarbeidet blitt presisert med både eit nasjonalt og eit regionalt perspektiv. I punkt 2,6 i samlingsplanen heiter det under overskrifta «Norsk visuell kunst»:

Norsk kunst omfatter arbeider av kunstnere definert gjennom deres tilskudd til og utvikling av det norske kunstfeltet. KUBE skal samle kunst på et nasjonalt representativt nivå. Det særskilte regionale ansvaret skal ivaretas gjennom vektlegging av kunstens kvalitet og kunstnerens tilskudd til utvikling og utvidelse av det regionale kunstfeltet.

Den retrospektive utstillinga, *Vintersolverv*, med måleri av Ørnulf Opdahl (1944), som bur på Godøy utanfor Ålesund, var medverkande til at museet i 2017 sette ny publikumsrekord med i overkant 40 000 besøkande. Museet sikra seg eit måleri frå denne utstillinga, *Snefall* (2013). Prisen var 170 000 kroner, og det blei museet sitt einaste kjøp dette året. Å kjøpa eit større, representativt verk heller enn å spreia innkjøpssummen ut over på fleire mindre verk er kva dei prioriterer no.

Dei første innkjøpa museet sjølv stod for, var i 2007. Frå fotokunstnaren Geir M. Brungot (f. 1962) kjøpte det heile sju arbeid (inkludert serien *Manscape* med 15 bilde (1985–1988)). I tid spente desse arbeida frå 1985 til 2005. Same år kjøpte dei også fleire arbeid av Britt Sorte (1957–2017), og to av Lars Staffan Evjen (f. 1945). Andre år har det gjerne blitt seks til sju innkjøp.

I føremålsparagrafen til Stiftelsen Kulturkvartalet står det at museet i tillegg til bildekunst også skal fremja interessa for kunsthandverk og design, og i 2010 blei det vist ei utstilling av kunsthandverkaren og klesdesignaren Martine Richer (f. 1965) frå Oslo. Ho viste plagg i florlett silke med svulmande, mjuke rosetter som for kunstnaren symboliserte kreftsvulstar. Arbeidet med dei var resultatet av eigenterapi etter ein alvorleg kreftdiagnose. Eit av desse plagga blei innkjøpt, og dette ser ut til å vera det einaste innkjøpet av kunsthandverk. I forhold til formålsparagrafen si opplisting av kunsthandverk og design som eit av museet sine interesseområde er desse delfelta påfallande språkleg fråverande i museet sin siste innsamlingsplan. I kapittel 3 som handlar om «kriterier for anskaffelser», blir samlingsomgrepet visuell kunst nærare spesifisert:

Jugendstilsenteret og KUBE kan samle alle kunstobjekter og kunsthandlingar som naturlig hører inn under samlebegrepet visuell kunst (maleri, tegning, trykk, skulptur, installasjon, ornament, foto, video, film, performance, nye media, kulturminner, arkivmaterie).

Ornament blir forklart som å vera bygningsfragment og detaljar frå interiør. I andre institusjonar er kunsthandverk ein del av samleomgrepet «visuell kunst», slik til dømes innkjøpsordninga til Kulturrådet var innretta. Men museet si opplisting av kva visuell kunst dekkjer av medium og uttrykk, skal ikkje forståast som uttømmmande. Den er meir tenkt som ein indikator for kor breitt feltet er blitt, og med det kor omfattande museet sitt ansvarsområde er.

Kunstnarar som er blitt innkjøpte meir enn éin gong, er Marianne Heske, Kjell Torriset, Chris Rønneberg, Magnhild Opdøl, Christine Istad og Trine Røssevold samt den danske kunstnaren Elsebeth Jørgensen (f. 1970), men då med ulike delar av same verk.

Internasjonal kunst er eit sekundært satsingsområde, men blir innkjøpt når verket har relevans for regionen eller museet. Elsebeth Jørgensen tar ofte utgangspunkt i arkivmateriale, og til utstil-

151 Jugendstilsenteret og Kube: Plan for samling og forvaltning 2017–2020, s. 8.

linga *Fra arkivet* i 2014 inviterte museet henne til å skape nye verk ut frå Jugendstilsenteret si samling og arkiv, samt forteljingar om byen Ålesund. På den måten ønskte museet å reisa spørsmål ved korleis kunnskap blir produsert, og korleis og kvifor vi vel som vi gjer i forvaltinga av minne frå fortida. Jørgensen sitt bidrag blei *Walkscapes & Dandelions ...*, ein installasjon i seks delar i ulike medium som video, veggteikningar, gipsavstøypingar, lydmontasje og lånte artefakter i glasmonter. Ein del av verket, *Walking Journal*, fungerte dessutan som ei webbasert lydvandring som kunne lastast ned via Jugendstilsenteret si nettside og frå ein QR-kode, og slik takast med på ein gåtur i byen. Dette siste verket kjøpte museet inn i 2016, og i tillegg donerte kunstnaren ein videomontasje frå dette prosjektet.

Ved sida av Jørgensen blei det innkjøpt eitt anna verk i 2016, også det av ein utanlandsk kunstnar, franske Sophie Calle (f. 1953). I prosjektet *The Bronx* (1980) stoppa Calle folk på gata i bydelen Bronx i New York og spurte om dei kunne visa henne ein stad i bydelen som dei viss dei ein gong skulle forlata Bronx, ville hugsa. Stadane, som mellom anna omfatta ein skule, ein bank og eit stykke jord velsigna av paven, blei så fotografert og utstyrt med ein følgjetekst. At Kube kjøpte dette verket, var det både praktiske og faglege grunnar til:

Vi viste et verk av Sophie Calle, og da ble det rimeligere å kjøpe en edition enn å betale for returfrakt og fortolling og alt det der. Verket har vi selvfølgelig implementert i samlingen, men da tenker vi at det synliggjør museums-historikken. Det året hadde vi fokus på byen og vi kjøpte et byrelevant verk av en internasjonal kunstner.

Kvinnelege kunstnarar har fleire gonger vore i overtal både i utstillingsprogrammet og i innkjøp. Målet er kjønnsbalanse, og museet er seg svært bevisst at dei har ei svært jamn kjønnsfordeling både i utstillingar og innkjøp.

Gåver

I samband med opninga av Kube gav kunstnarane Marianne Heske og Solveig Fagermo eit verk kvar til museet. Det gjeld også for andre gåver at dei i stor grad er gitte av kunstnarar eller familien etter avdøde kunstnarar. I samband med opninga tok museet også imot eit verk frå 1942 av Jonas Peson i gåve.

Langtidslån

Kunstmuseet Kube har ingen deponerte kunstverk.

Lillehammer Kunstmuseum

Stiftinga Lillehammer Kunstmuseum blei skipa i 1994, men byggjer på samlinga som tidlegare gjekk under namnet Lillehammer Bys Malerisamling. Sidan 1963 har den blitt vist i bygget arkitekten Erling Viksjø i si tid teikna til bruk for byens kino og kunstsamling, i hans karakteristiske patenterte naturbetong. Vedtaket om å arrangera Vinterolympiade i Lillehammer i 1994 gav byen ikkje berre eit sportsleg, men også eit kulturelt løft. Museet fekk eit nytt og stort tilbygg teikna av Snøhetta, som blir brukt til skiftande utstillingar. Mellom dei to bygningane skapte skulptøren Bård Breivik (1948–2016) ein kunsthage med stein og vatn som hovudelement. Breivik var også meisteren bak den spektakulære og skulpturale fasaden i høgpolert stål på det nyaste tilbygget til museet, Weidemanssalen. Også denne delen er teikna av Snøhetta, og den stod ferdig i januar 2016.

Den faste samlinga blir vist i det eldste bygget i utstillingane *Hovedverk Lillehammer Kunstmuseum 1825–1955* og *Dykk i samlingen* som inneheld utvalde verk frå nyare tid. Kjernen i den eldre malerisamlinga byggjer på to store privat-samlingar. Kjøpmannen Einar Lunde donerte over hundre måleri i 1927. Tyngdepunktet i denne samlinga er dei norske Matisse-elevane og målarar frå Lillehammer. «Lillehammermalerne» er eit omgrep i norsk kunsthistorie. Dei utgjorde ikkje ein bestemt skule eller retning, men mellom 1885 og 1960 vitja svært mange målarar Lillehammer og festa inntrykka sine til lerretet. Museet har gjort mykje for å løfta desse fram i lyset igjen, som til dømes Kristen Holbø (1869–1953) og Lars Jorde (1865–1939). Den andre store donasjonen kom i 1958 frå antikvitethandlar Oscar Johannessen i Oslo. Denne samlinga inneheld norsk 1800-talsmåleri, ikkje minst frå det som gjerne blir definert som gullalderen i norsk kunst, perioden frå 1880 til 1900.

Lillehammermålarane har fått sitt eige rom i museet, det same har dei norske Matisse-elevane og Edvard Munch. Ein særleg vegg er vigd Frits Thaulow (1847–1906), kanskje den kunstnaren som ved sida av Edvard Munch og J.C. Dahl er mest kjent utanfor Noregs grenser. Museet er særleg stolt over desse Thaulow-maleria. Den historiske samlinga gjer at «Lillehammer Kunstmuseum har i sin besittelse en rekke sentrale

kunstverk i norsk kunsthistorie». ¹⁵² Dette faktum er medverkande til at museet forstår seg som eit nasjonalt og ikkje eit regionalt museum. «Vi har definert at vi ikke primært er et museum for nærmiljøet. Vi er et nasjonalt museum, vi får statlige midler», framhevar kunstfagleg leiar ved museet, Cecilie Skeide. ¹⁵³

I alt er samlinga i dag på rundt 1500 arbeid. Viss ein definerer samtidskunsten som kunst frå 1970-talet og fram til i dag, er museet si eiga oppfatning at samtidskunsten utgjer ca. 40 %.

Kunsthistorikaren Svein Olav Hoff, som var direktør frå 1994 til han gjekk over i stilling som spesialrådgjevar frå 2016, har halde fast ved museet sin identitet som målerisamling:

Lillehammer Kunstmuseum ble startet som en malerisamling. Dette har museet lagt vekt på å videreutvikle. I tillegg arbeider vi med å bygge opp presentable og gode samlinger innenfor fotografi og skulptur og kunsthåndverk. ¹⁵⁴

Kulturrådet sine innkjøp

Museet tok i si tid imot kunst frå Kulturrådet si innkjøpsordning: «Vi ble prakket på ting vi ikke ville ha», som Hoff formulerer det. ¹⁵⁵ Men då ordninga var i ferd med å bli avvikla, fekk museet svært relevant kunst. I 2006 fekk dei tildelt to foto frå Jenny Rydhagen (f. 1956) sin serie *Parallel universe* (2006) som var kjøpt på utstillinga hennar i nettopp Lillehammer Kunstmuseum. Museet kjøpte sjølv to andre foto frå den same serien. Året etter tok dei imot eit måleri av Thomas Hestvold og eit av Svein Bolling, og særleg Bolling er ein kunstnar museet har samla på. Endeleg fekk dei eit foto av Vibeke Tandberg (f. 1967) i 2008, *Living Together* (1997). Dette året fekk dei også overført 300 000 til innkjøp frå midlane som var blitt frigjort etter nedlegginga av innkjøpsordninga. For desse pengane kjøpte dei eit foto til av Vibeke Tandberg, og då frå hennar kjente serie *Old Man Going Up and Down a Staircase #29–#33*, 2003, samt eit verk frå utstillinga

Aujourd'hui maman est morte, som ho hadde på museet i 2007. Slik fekk museet til saman tre verk av Tandberg som representerer ulike seriar og tidsperiodar i hennar produksjon.

Ut ifrå argumentet om at museet ønskte sjølv å bestemma over innkjøp basert på samlinga sin profil, blei Hoff ein av dei som kraftigast talte for at Kulturrådet si innkjøpsordning burde leggjast ned og innkjøpsmidlane overførast til musea direkte. Dei ekstra 300 000 dette innebar, har sidan blitt brukt til innkjøp: «Jeg har sett det som øremerkede midler, selv om øremerkingen forsvant bort etter hvert. Jeg har alltid budsjettert med det.» ¹⁵⁶

Inntakspraksis

I 2013 blei det vedtatt nye vedtekter for Stiftelsen Lillehammer Kunstmuseum. I paragraf 11 som handlar om forvaltning av samlinga og nye innkjøp, heiter det: «Direktør er ansvarlig for å foreta nye innkjøp til samlingen i samråd med museets øvrige kunstfaglige tilsatte og innenfor de rammer som styret til enhver tid fastsetter.» Fram til 2013 hadde innkjøpskomiteen ei anna samansetjing, som også var nedfelt i vedtektene. Forutan direktør skulle der delta ein konservator og ein kunstnarrepresentant oppnemnt av Kunstnersenteret i Oppland. Direktøren hadde dobbeltstemme ved usemje, men den har berre blitt nytta éin gong, nærare bestemt i 2007:

Da kjøpte vi maleriet *Heptashinok* (1986) av Pushwagner ¹⁵⁷ (1940–2018) fra den kjente serien hans *Apokalypse* til langt over 200 000 kroner. Det synes kunstnerrepresentanten var for dyrt, så da trumfet jeg et kjøp igjennom. ¹⁵⁸

Det var museet sitt eige ønske å få ein innkjøpskomité utan eksternt medlem. «Det har ikke tilført beslutningsprosessen noen verdens ting. Det høres kanskje arrogant ut, men det har ikke tilført oss en kunnskap og ett blikk som ikke vi internt har.» ¹⁵⁹ I dag blir innkjøp avgjort av direktør i samråd med museets sine to faste konservatorar.

152 Svein Olav Hoff: «Høydepunkt – Lillehammer Kunstmuseum», i: Janeke Meyer Utne (red.): *Høydepunkt. Lillehammer Kunstmuseum*. Lillehammer 2011, s. 7.

153 Cecilie Skeide, intervju 25. oktober 2017.

154 Svein Olav Hoff: «Høydepunkt – Lillehammer Kunstmuseum» i: Janeke Meyer Utne (red.): *Høydepunkt. Lillehammer Kunstmuseum*. Lillehammer 2011, s. 7.

155 Svein Olav Hoff, intervju 25. oktober 2017.

156 Ibid.

157 Pushwagner heitte opphavleg Terje Brofos (1940–2018). Kunstnarnamnet refererer til trillevognene i supermarknader og representerer eit spark til forbrukarsamfunnet.

158 Hoff, op.cit.

159 Ibid.

Innkjøp skjer som regel direkte frå kunstnar. Museet ønskjer å unngå det fordyrande mellom-leddet som galleri og visningsstad representerer. Dette har vekt debatt lokalt, for somme tykkjer museet burde ta meir ansvar for kunstnarane og kunstinstitusjonane i regionen. Men museet er heilt tydelege her: «Vi føler oss ikke pliktig til å kjøpe på det lokale kunstnersenteret for eksempel, men vi har gjort store utstillinger på de kunstnerne som har et nasjonalt nivå.»¹⁶⁰

I byrjinga av 2000-talet rakk midlane sjeldan til kjøp av meir enn eitt til fire verk. Dei blei gjerne kjøpt frå eigne utstillingar, som i år 2000 då det blei kjøpt eit måleri frå Frans Widerberg (1934–2017) si utstilling på museet, og to måleri frå Hanne Borchgrevink (f. 1951) si utstilling. Året etter blei det berre kjøpt eitt verk, Gitte Dæhlin (1956–2012) sin skulptur *Integrering* (2001), også det frå eiga utstilling, og likeins i 2006 då det blei kjøpt eit objekt av Terje Roalkvam (f. 1948), eit måleri av Johanne Marie Hansen-Krone (f. 1952) og eit måleri av Astrid Nondal (f. 1958). I tillegg kjøpte museet seks andre kunstverk i perioden 2003–2005.

Midlane som kom etter at Kulturrådets innkjøpskomité blei nedlagd, var såleis kjærkomne. Dei gjorde det mogeleg å kjøpa større og dyrare verk eller rett og slett fleire verk. I seinare år har innkjøpsbudsjettet variert mellom 300 000 og 700 000. I tillegg til eigne midlar rår Lillehammer Kunstmuseum over eit par fond: Owrens minnefond og Bærøes legat. Om inntektene frå banksjef L.R. Bærøes legat heiter det i statuttane at dei skal gå til innkjøp av kunst til Stiftelsen Lillehammer Kunstmuseum, men at «det ligger utenfor legatets formål å kjøpe kunst for å oppmuntre eller støtte en bestemt kunstretning eller en enkelt kunstner». Legatmidlane har blitt brukt til kjøp av eldre kunst, og har gjort at museet over ein tjuårsperiode har kunna skaffa seg fire måleri av Frits Thaulow. Avkastinga frå Owrens minnefond, som blei etablert i 1992 etter lækjararen Paul Arnor Owren og øyremerkte innkjøp til Lillehammer bys malerisamling, har blitt brukt til samtidskunst. På 2000-talet har ein frå desse fondsmidlane gått til innkjøp av kunst av Svein Bolling, Hanne Borchgrevink, Tore Hansen, John David Nielsen og Leonard Rickhard (2 gonger). Men slike fond er ikkje alltid ei velsigning:

Owrens fond eksisterer fortsatt. Men det består av bankrenter av en million kroner, og

da får du ikke mye. Revisor skal ha sitt, og så skal stiftelsestilsynet ha sitt, så det koster oss 25 000 kroner i året for å få inn 23 000. Så vi vil gjerne avvikle det.

Ei tid hadde museet også eit innkjøpsfond, kalla Sponsorgruppen, som var basert på eit spleiselag i byen. Nokre privatpersonar, butikk- og bedriftseigarar garanterte 50 000 i året over 3 år, slik at museet rådde over 300 000–400 000 tusen kroner til. Med midlar frå denne gruppa, Owrens minnefond og Lillehammer kommune kunne museet i 2006 gå til innkjøp av Bård Breivik sin skulptur *Flat, dansende portal* (2005). Svært mange innkjøp er basert på eit samarbeid mellom museet og ulike fond og sponsorar. Til dømes kjøpte museet i 2003 og 2006 maleri av Hanne Borchgrevink, Håkon Gullvåg og Hilde Vemren med midlar frå Lillehammer-apotekarane Britt Sørensen og Arne Rudjord.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Ut frå filosofien om å styrka samlinga basert på kva dei er gode på, har Lillehammer Kunstmuseum halde fast i måleriet som dominerande interesseområde. Målet er å kjøpa sentrale verk i norsk kunst. «Vi har sagt at vi skal kjøpe bredt, og så skal vi ha noen kunstnerskap som vi skal følge.»¹⁶¹ Dei kunstnarskapa som klart peikar seg ut i samlinga, er Hanne Borchgrevink, Einar Sigstad, Patrick Huse og Leonard Rickhard. Borchgrevink er busett i Grue Finnskog og er kjent for sine poetiske måleri og tresnitt med abstraherte husformer som motiv. Museet laga ei retrospektiv utstilling med henne allereie i år 2000, og ei ny utstilling i 2016. Einar Sigstad (f. 1950) bur i Biri i Gudbrandsdalen. Han er autodidakt som målar, men har studert litteraturvitskap og filosofi. Museet har arrangert fleire utstillingar med han, og har både tresnitt og måleri i samlinga. Bilda hans er ofte utførte i superrealistisk stil samstundes som innhaldet snarare må kallast surrealistisk. Han spelar gjerne på kitschmotiv som elg i solnedgang, men motiva spenner elles frå naturstemningar til det meir humoristiske og samfunnskritiske. Patrick Huse (f. 1948) har også base i Gudbrandsdalen, nærare bestemt Skåbu. Han er ein særegen kunstnar som arbeider innanfor eit breitt spekter av medium, og med eit sterkt engasjement i dei miljø- og klimamessige utfordringane kloden står overfor. Som Åsmund

160 Skeide, op.cit.

161 Hoff, op.cit.

Thorkildsen formulerer det i ein utstillingstekst frå 2009:

For Huse – som en moden kunstner og en mann med livserfaring – har tatt konsekvensen av den krise i kunsten som bl.a. konseptkunsten er en analyse av og et symptom på. Han har innsett at samtidskunst som akademisk tillært disiplin med eller uten sans for skjønnhet, er gått inn i et ungdommelig og mediefrembåret kretsløp som er mer i slekt med motens flyktige nyhetsbegrep enn med den kunst som søker å kommunisere innhold og få folk i tale for at deres bevissthet om livsvilkårene som biologiske vesener av og på jordkloden skal styrkes. For det er en slik kommunikasjon, en deltagende dialog med publikum og andre kunstnere og folk med interesse for landskapet som eksistensgrunnlag, Huse er ute etter.¹⁶²

Den samtidskunstnaren som er klart sterkast representert i Lillehammer Kunstmuseum, er Leonard Rickhard med bustadadresse i Arendal. Kunsten hans er prega av ein oppvekst rett etter krigen, der militærbrakkjer og spor etter krigsåra framleis var synlege i landskapet. Hoff har prøvd å fanga inn den særlege stemninga som pregar mange av arbeida hans:

Rickhards arbeider har en ladet ekspressiv karakter. Det er gjerne dørgende stille i arbeidene hans. Betrakteren får imidlertid ofte en ubehagelig «stille før stormen»-følelse. Det har skjedd noe innenfor veggene, eller ute i landskapet. Noe vi ikke får vite, men som likevel uroer oss.¹⁶³

Som direktør har Hoff hatt 30 % av innkjøpsbudsjettet til sin disposisjon. Det har sett eit tydeleg avtrykk i samlinga:

På min kvote så har jeg i tre omganger kjøpt tegninger av Leonard Rickhard. Jeg tror det er til sammen 55 tegninger. Og det er ting

som er selvstendige skisser til malerier, fra -79 og fram til 2000.¹⁶⁴

Andre kunstnarar som også er godt representerte, er nokre av dei som står sterkt i norsk kunstfotografi: Hedevig Anker, Jim Bengtson, Tom Martinsen, Mikkel McAlinden, Tom Sandberg. Det er alt saman godt etablerte namn. Det er eit medvite val: «Ja, det er uttalt av Svein Olav at det skal ikke være unge uerfarne kunstnere her.»¹⁶⁵ Det er nok tilfeldig, men likevel påfallande at all kunst av nolevande kunstnarar som museet kjøpte i 2015 og 2016, var laga før år 2000, med unntak av eit verk av Hanne Borchgrevink. Museet er av tidlegare direktør ved museet Per Bjarne Boym blitt skulda for å vera for tilbakehaldne i forhold til samtidskunsten. Hans radikale forslag er at museet også burde ta ansvar for land art-verk som ikkje lét seg flytta inn i museumsbygningen.¹⁶⁶

Kunsthåndverk er blitt eit nytt samlingsområde etter at konservator (frå 2016 kunsthøgskoleleiar) Cecilie Skeide begynte ved museet i 1997. Keramikk av Sidsel Hanum (f. 1955), Torbjørn Kvasbø (f. 1953) og Irene Nordli (f. 1967) finst no i samlinga, saman med eit objekt av metallkunstnaren Sigurd Bronger (f. 1957), smykke av Liv Blåvarp (f. 1956) og tekstil av Kari Steihaug (f. 1962). Med adresser i Venabygd og Gjøvik har både Kvasbø og Blåvarp regional tilknytning, men samstundes er dei kvar på sitt felt godt kjent internasjonalt.

Skeide har også vore ei av drivkraftene bak at kvinnelege kunstnarar skal prioriterast høgare, særleg når det gjeld samtidskunst. «Før min tid var det ikke snakk om kvinnelige kunstnere.»¹⁶⁷ Dette satsingsområdet blei nedfelt i strategiplanen for 2011–15:

Lillehammer Kunstmuseum vil vektlegge innkjøp av sentrale verk i norsk kunsthistorie fra 1800-tallet frem til i dag. Kunstsamlingen skal gi et representativt bilde av norsk billedkunst med hovedvekt på maleri. Den skal kompletteres og ajourføres. Ved innkjøp skal det tas hensyn til at kvinnelige kunstnere er underrepresentert i samlingen.

164 Hoff, intervju 25. oktober 2017.

165 Skeide, op.cit.

166 Per Ivar Henriksbø: «Lillehammer Kunstmuseum er for tilbakeholden. Det sier tidligere direktør Per Bjarne Boym», *Gudbrandsdølen Dagingen* 2. september 2008. <https://www.gd.no/kultur/for-lite-samtidskunst/s/1-934610-3759124>. Sist lese 25. oktober 2017.

167 Skeide, ibid.

162 Åsmund Thorkildsen: «Tips om tegn.» <http://drammensmuseum.no/utstillinger/patrick-huse>. Sist lese 23. juni 2018.

163 Svein Olav Hoff: «Leonard Rickhard», i: Janeke Meyer Utne (red.): *Høydepunkt Lillehammer Kunstmuseum*, Lillehammer 2011, s. 81.

I tillegg har museet definert eit satsingsområde til i seinare tid, og det er å lage ei ramme rundt Jakob Weidemann i form av kunst frå den tidsperioden han var verksam.

Det viktigaste verket museet har kjøpt inn, etter Skeide si meining, er Vanessa Baird (f. 1963) sitt monumentale pastellmåleri *Sommeren kom etter tyve år* (2005), som ho laga til utstillinga *Kyss frosken*. Dei sju stripene med papir som utgjør dette verket, er tettpakka med dramatiske situasjonar:

Gjennom billedscene etter billedscene bryter Baird med den klassiske kvinnefremstillingen; det handler fortsatt om moderskap og fruktbarhet, men ikke ut fra et mannsperspektiv. Isteden konfronterer hun oss med de kroppslige erfaringene vi gjerne ikke ønsker å se: fødsel, seksualitet, utmattelse. Kroppen er ikke anonymisert, men har fått et ekspressivt nærværende ansikt i form av portrettlikhet med kunstneren selv. Vanessa Baird ser på kunsthistorien, hører historiefortellingene og kjenner seg ikke igjen som kvinne, mor og kunstner.¹⁶⁸

Museet viser internasjonal kunst i utstillingar, men kjøper ikkje utanlandsk kunst til samlinga. Til det synest dei at innkjøpsmidlane er altfor små. Unnatakene er eit par «editions» av franske Sophie Calle, *The Bronx* og *Los Angeles*. Spørsmålet om kva ein skal gjera med omsyn til å samla internasjonal kunst, er ei av museet sine aktuelle utfordringar, meiner Skeide.

Gåver

Museet si haldning til gåver er klar: «Gaver skal i prinsippet behandles like strengt som innkjøp punktum.»¹⁶⁹ Museet har mottatt ein del eldre kunst i gåver, ikkje minst frå DnB Nor. Ikkje mange kunstnarar har gitt, men eit par utanlandske verk har blitt gitt etter at kunstnarane har hatt utstillingar på museet, og to av dei museet satsar på, Hanne Borchgrevink og Einar Sigstad, har gitt.

Etter ein bodrunde blei 40 måleri av Jakob Weidemann innkjøpt for 6,2 mill. kroner av regionale verksemdar og organisasjonen Sammen

for Lillehammer,¹⁷⁰ og 35 av dei blei gitt til museet i 2004. Denne gåva blei ein katalysator for satsinga på Weidemann og oppføringa av ein eigen Weidemann-sal.¹⁷¹

I 2008 fekk museet ein stor donasjon frå galleristen Jon Dobloug: 159 verk som i tid spente frå 1950 til år 2000, men hovudtyngda er frå 1980- og -90-talet. 19 kunstnarar er representerte: Liv Ørnvall, Geza Janos Toth, Gunnar Torvund, Reidun Tordhol, Olav Strømme, Bengt Sivesind, Alexander Schultz, Bendik Riis, Kjell Pahr-Iversen, Kjell Nymo, Bjarne Melgaard, Roald Kyllingstad, Iver Jåks, Bjørg Holene, Håkon Gullvåg, Gitte Dæhlin, Bjørn Carlsen, Marianne Bratteli og Hanne Borchgrevink. Det er mest måleri, men også mange teikningar og ein del skulptur.

Dobloug gir tre grunnar for valet av Lillehammer Kunstmuseum som mottakar av gåva:

1. Museet er nærmuseet hans frå oppveksten på Hedemark.
2. Han opplever museet som det vakraste og mest veldrivne kunstmuseet i Noreg.
3. Grunnstommen i museet er to sterke privatsamlingar: Einar Lundes og Oscar Johannsens.¹⁷²

Krava han stilte i samband med donasjonen, oppfatta museet som beskjedne: ei utstilling i dei nye utstillingssalane, ei bok og at ved offentleg omtale av verka skulle dei få tillegget «Jon Doblougs samling».¹⁷³

Å ta imot ein slik donasjon opplevde museet som ei udelte glede, «for i den samlingen var det hovedverk og den passet fint i vår profil».¹⁷⁴

Sparebankstiftelesen samt midlar frå gåveforsterkningsordninga til regjeringa finansierte Bård Breivik sitt verk på fasaden til Weidemannsalen, men elles har museet sin kontakt til Sparebank-

168 Cecilie Skeide: «Vanessa Baird», i: Janeke Meyer Utne (red.): *Høydepunkt Lillehammer Kunstmuseum*, Lillehammer 2011, s. 110.

169 Hoff, intervju 25. oktober 2017.

170 Givargruppa «Sammen for Lillehammer» bestod av Oppland Fylkeskommune, Lillehammer Gausdal Energiverk AS, Gudbrandsdal Energi AS, Gudbrandsdølen Dagningen AS, Sparebank 1 Gudbrandsdal, Kvittfjell Eiendom AS og Ringebu kommune.

171 <https://www.gd.no/kommentar/ta-vare-pa-weidemann/s/1-934610-2769820> også i Lillehammer, er konstruktivt og viktig.

172 Jon Dobloug: «Tanker rundt gavetidspunktet», i: Svein Olav Hoff (red.): *Jon Doblougs samling*. Oslo/Lillehammer: Labyrinth Press/Lillehammer Kunstmuseum 2009, s. 9.

173 Svein Olav Hoff: «Forord», *ibid.*, s. 5.

174 Skeide, intervju 25. oktober 2017.

stiftelsen avgrensa seg til eit samarbeid om å byggja opp ei samling av amerikansk eller amerikansk basert fotografi frå 1930 til 1970. Initiativet kom frå Åsmund Thorkildsen ved Drammens Museum, og med i gruppa er også professor i kunsthistorie ved Universitet i Oslo Øivind Storm Bjerke. Denne samlinga skal etter planen fordelast på Drammens Museum og Lillehammer Kunstmuseum.

Langtidslån

Museet har ein del eldre kunst i langtidslån, mellom anna måleri av Frits Thaulow. Det gjeld også for Jakob Weidemann. Av nolevande kunstnarar har dei eit verk av Olav Christoffer Jenssen og eit av Einar Sigstad. Sparbankstiftelsen har deponert verk av fire norske kunstnarar og éin utanlandsk: Harriet Backer, Jens Johannessen, Bård Breivik, Patrick Huse og Antony Gormley. Ein utandørs steinskulptur av Breivik og installasjonen *Menneske i moderskipet* (2006–2007) av Gormley er dei største av desse.

Nordnorsk Kunstmuseum

Då det nye museet i Tromsø opna for publikum i 1988, var det ikkje utan forventningar: «[Åpning] innvarsler en ny periode i kunstlivet i landsdelen. Kunsthistorien er kommet til Nord-Norge og Nord-Norge får sin rettmessige plass i landets kulturliv og kunsthistorie», skreiv journalisten Anne Lise Langfeldt i avisa *Tromsø*.¹⁷⁵ På det tidspunktet fanst det ikkje eit einaste statleg kunstmuseum nord for Trondheim, og det var både lokale og nasjonale institusjonar som stod bak stiftinga i 1985: Universitetet i Tromsø, Nordnorsk Kulturråd (nedlagt i 2007), Riksgalleriet og Nasjonalgalleriet (no Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). Viktige fødselshjelparar var også Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Drifta har heile tida vore finansiert over statsbudsjettet.

Frå starten og fram til sommaren 2000 leigde museet utstillingslokale i etasjane over Tromsø Kunstforening. I desember 2001 flytta museet til ein monumental murbygning frå 1917 i Sjøgata 1 som dei leiger av Statsbygg. Huset har tidlegare vore postkontor og telegraf, og ei tid også politikammer. Sidan 2015 har museet hatt ein godt besøkt satellitt, Kunsthall Svalbard, i Longyearbyen.

Nordnorsk Kunstmuseum sitt formål «er å skape interesse for, øke kjennskapen til og kunnskapen om billedkunst og kunsthåndverk i den nordnorske landsdel», heiter det i paragraf tre i vedtektene. Dei har både eit generelt og nasjonalt og eit spesialisert og regionalt mandat:

Ved kjøp, gaver og deposita skal museet samle og utstille norsk og utenlandsk billedkunst og kunsthåndverk. Det skal legges spesiell vekt på å vise kunst med tilknytning til den nordnorske landsdel. Samlingene skal også søke å gi en oversikt over den generelle utvikling av norsk billedkunst og kunsthåndverk og deres tilknytning til internasjonale strømninger.¹⁷⁶

I starten var samlinga basert på utlånte verk frå Nasjonalgalleriet samt verk museet fekk frå Kulturrådet. «Vi har fått alt vi kunne få av nordnorsk kunst. Alt som ikke er plassert et annet sted er sendt nordover til oss», sa den første leiaren ved museet, Frode Haverkamp, i eit avisintervju i samband med opninga. Entusiastisk viste han fram som «en av 'stjernene' i den historiske samlingen» maleriet *Nordlandsgutten* (1910) av modernisten og osloværingen Jean Heiberg, og framheva at «Nordnorsk Kunstmuseum skal drive vekselbruk mellom klassisk nordnorsk kunst og samtidas betydelige kunstverk. Det blir vår oppgave å dokumentere hva som foregår i nordnorsk kunst i dag».¹⁷⁷

Med åra er mange av Nasjonalgalleriet sine arbeid blitt returnerte, og museet har gradvis bygd opp si eiga samling. I 2016 talde samlinga 2125 verk, og meir enn halvparten (1328) var tatt inn på 2000-talet. Mykje av kunsten er av kunstnarar som har reist i nord og fotografert eller måla landskap og folk. I dette materialet ser museet eit stort formidlingspotensial og mange mogelege utstillingar. Nokre av dei store kjøpa på 2000-talet knyter seg også til landskapsskildringar frå Nord-Noreg, som ei rekkje måleri av Anna-Eva Bergman (1909–1987), kjøpt i 2010 for over 800 000 kroner til saman. Museet samlar også på kunst av kunstnarar frå Nord-Noreg. Eit døme er Bjarne Holst (1944–1993) som var frå Honningsvåg, og som måla surrealistiske og samfunnskritiske bilde, og også skildra skeive kjønnsidentitetar. Gjennom kjøp og donasjon er Bjarne Holst representert med over 30 verk i samlinga.

175 Sitert etter Åsgeir Johansen: «Stjernen i samlinga», i *Tromsø* 21. oktober 2017, s. 36.

176 <https://www.nnkm.no/nb/content/nordnorsk-kunstmuseums-vedtekter>

177 Sitert etter Åsgeir Johansen, op.cit.

Medan innkjøp av bildekunst omfattar både eldre og notidig kunst, så har innkjøp av kunsthandverk avgrensa seg til samtida. Dette var eit medvite strategisk val frå starten av. Men med ein stor donasjon frå Viggo Hagstrøm (meir om dette under donasjonar) fekk museet også historisk kunsthandverk frå tida rundt 1900, til dømes ein vevd portiere av Frida Hansen 1855–1931), *Blå roser* (1898). Ho blir rekna som den første studiokunsthandverkaren i Noreg. I donasjonen frå Hagstrøm inngjekk også designobjekt og kunsthandverk frå mellomkrigstida og modernismen. «Så da kan vi si at det var en gave som faktisk korrigerer en skjevhet i samlingen som hadde vært der fra begynnelsen av.»¹⁷⁸ I 2011 anslo museet at rundt 30 % av samlinga var kunsthandverk, eller i noko som kanskje er ein meir tvitydig kategori: «Mange av verkene står i skjæringspunktet mellom kunsthåndverk og billedkunst.»¹⁷⁹

Museet viser gjerne skiftande utstillingar i første etasje og utval frå samlingane i dei to andre etasjane. I 2017 vakte det stor oppsikt at museet brått rydda bort all eigen kunst og jamvel fjerna namnet sitt på fasaden. I staden stod det fram på nytt «fysisk og konseptuelt til det som kunne ha vært Sámi Dáiddamusea (Samisk kunstmuseum)».¹⁸⁰ Ordlyden «kunne ha vært» fortel at forvandlinga var fiktiv, men det var ein overtydande fiksjon, for museet viste ei heilt anna samling, og det hadde fått ny grafisk profil, ny nettside og Facebook-konto, nye plakatar og postkort i resepsjonen, og til og med ein ny samisk direktør, performancekunstnaren Marita Isobel Solberg (f. 1977). Logoen for det nye museet var X, eit symbol som kan tolkast på mange måtar: nei, forbode, refusert, utsletta, men også kryssa av, ein markør, kryssande vegar.

Denne hendinga, som museet kalla ein museumsperformance, kom i stand etter at den nyttilsette direktøren i NNKM, Jérémie McGowan, møtte direktør for RiddoDuottarMuseat / De Samiske Samlinger i Karasjok, Anne May Olli, på eit museumsmøte eit halvt år før. Det utløyste eit ønske om samarbeid, og gjennom diskusjonar om museet si samfunnsrolle og relevans oppstod ideen om å skapa eit «fiktivt museum med ei ekte samling». Og som Olli framhevar: «[N]år vi skulle

snakke om behovet for et eget samisk kunstmuseum så var det viktig å unngå å havne i en negativ spiral. Vi måtte være politiske uten å være negative. Dermed ble det viktig å fokusere på mulighetene, og løfte fram et potensial.»¹⁸¹

«Stunnet» deira har blitt eit viktig referansepunkt i ettertid, og det har også blitt viktig for NNKM sine tankar om strategi og profil framover. Det kan difor vera nyttig å presentera bakgrunnen for denne museumsperformansen også her. RiddoDuottarMuseat rår over eit magasin i Karasjok. Sidan 1970-talet har dei bygd opp ei samling bildekunst og kunsthandverk slik at dei i dag har rundt 1300 verk frå rundt 300 kunstnarar. Det dei manglar, er eit bygg å visa samlinga i. Kunsten er til dagleg stuva bort og pakka ned. Dette blei endra dei månadene NNKM forsvann til fordel for Sámi Dáiddamusea. Med det grepet kom delar av samlinga endeleg fram i lyset i form av utstillinga *There is no* som inneheld eit breitt spekter av medium og verkstypar frå video, foto, skulptur og til måleri og ulike former for *duodji*, samisk handverk og kunsthandverk. Men det er viktig å understreka, slik det blei gjort i utstillingsteksten på museet: «Dette er ikke et faktisk Sámi Dáiddamusea, det er et Sámi Dáiddamusea slik det kunne vært, og kan bli.»¹⁸² Performansen utfordra også andre museum: Kvifor dette fráværet av samisk kunst i norske institusjonar og norsk kunsthistorie?

Sámi Dáiddamusea og utstillinga *There is no* resulterte i prisen som Årets museum frå Norges museumsforbund og Kunstkritikerprisen 2017 frå Norsk kritikerlag. I talen i samband med Kunstkritikerprisen sa prisutdelaren mellom anna:

Presentert som et «fiktivt museum med en ekte samling» og en «museumsperformance», ble kunstmiljøer tatt på senga. Ingen hadde ventet noe slikt. Og det er vanskelig å tenke seg en bedre måte å argumentere for et permanent samisk kunstmuseum på [...]. Prosjektet gjorde seg dessuten spesielt gjeldende i spørsmål omkring identitet og institusjonskritikk. For hvor ligger ansvaret når en hel del av en kunsthistorie står i magasiner, og holdes vekk fra offentligheten? Prisvinneren satte samisk kunst på kunstkartet, samtidig som

178 Knut Ljøgodt, intervju 8. november 2017.

179 Notat om kunsthåndverk i nordnorsk kunstmuseum, vedlegg til brev til Innkjøpsfondet for Norsk Kunsthåndverk, datert 13. desember 2011.

180 Utstillingsbrosjyre *There is no 15.02–16.04 Sámi Dáiddamusea*. Tromsø 2017, s. 4.

181 <https://www.nnkm.no/nb/news/hva-har-vi-lært-av-sámi-dáiddamusea>

182 Utstillingsbrosjyre *There is no 15.02–16.04 Sámi Dáiddamusea*. Tromsø 2017, s. 5.

den problematiserte samisk kultur og dens plass i den nasjonale fortellingen.¹⁸³

For NNKM blei prosjektet ei viktig erfaring:

Underveis i prosessen ble det også viktig for oss å ivareta den samiske kunsten som en naturlig del av museet, ikke som en egen avdeling adskilt fra resten. Spørsmålet om «hvordan samisk kunst kan vises i museet» endret seg til «hvordan er det mulig at samisk kunst har vært utelatt så lenge?» Det samiske er nå en naturlig del av NNKM.¹⁸⁴

I den nye samlingsutstillinga som museet opna hausten 2017, er denne endra praksisen tydeleg. Utstillinga skal etter planen stå ut 2020, men i to av romma vil ein skifta innhald med jamne mellomrom. I presentasjonen skriv museet:

Nordnorsk Kunstmuseums samling inviterer til refleksjon, lek, eksperimentering og ulike perspektiver på *nord*. Hva er nord, hva har det vært og hva vil det være i fremtiden? Vi presenterer nord som en sammensmeltning av folk, steder og historier; i tre avdelinger som tematisk tar for seg ulike perspektiver fra to århundre med kunst. Gjennom en utstilling i stadig bevegelse, åpner vi opp for kryssende fortellinger om mennesker og steder.

Introduksjonsteksten står både på norsk, samisk og engelsk på museumsveggen. Samlinga blir presentert tematisk under overskrifter som «Steder», «Historier» og «Folk» og ikkje kronologisk. «Ukjente» kunstnarar som Alf Salo (1959–2013) heng side om side med for eksempel David Hockney (f. 1937). Ein annan samisk kunstnar, Iver Jåks (1932–2007), er plassert i dialog med både Edvard Munch (1863–1944) og Adolph Tidemand (1814–1876). På denne måten prøver Nordnorsk Kunstmuseum å skape debatt om kva det er for historier som blir fortalt og ikkje i norske kulturinstitusjonar i dag. Det er ein samlingspresentasjon som forstyrrar den etablerte kunsthistoriske kanon.

Kulturrådet sine innkjøp

Nordnorsk Kunstmuseum tok imot fleire verk frå Kulturrådet si innkjøpsordning; berre på 2000-talet er det tale om kunst frå 15 kunstnarar, mellom andre Per Erik Adde (f. 1926), Dag Erik Elgin (f. 1962), Bente Geving (f. 1952), Crispin Gurholt (f. 1965), Siri Hermansen (f. 1969), Thomas Saenger (f. 1965) og Julie Skarland (f. 1960). På 2000-talet var mange av desse for godt etablerte kunstnarar å rekna. Knut Ljøgdott er ein av dei få norske museumsdirektørane som har uttrykt seg positivt om ordninga:

Jeg var en av dem som ikke klippet i hendene da den ble nedlagt. Vi mottok viktige verker gjennom den ordningen. Jeg så det som verdifullt at vi hadde et nasjonalt innkjøpsorgan, men jeg så også utfordringen. Kanskje skulle rådet konsultert mer med mottakeren før de ble tilbudt verkene. Jeg vet at min forgjenger opplevde at man hadde gått på et lokalt galleri og gjort innkjøp av en lokal kunstner under forutsetning av at det skulle til oss. Og da det ble avvist, ble de svært overrasket og prøvde faktisk flere ganger å overtale museet til å godta gaven. Det kan man oppfatte som at man ble forsøkt presset til å godta verkene fordi innkjøpene allerede var gjort. Så det var svakheten med ordningen. Men det jeg kan huske var jo at vi ble tilbudt kunstnere som vi allerede hadde et samarbeid med. Så jeg oppfattet det som positivt. Og den ordningen hadde jo mer penger enn de fleste av regionmuseene.¹⁸⁵

Ein av dei kunstnarane museet samarbeidde med og tinga verk frå samstundes som dei fekk to arbeid av han frå Kulturrådet, var Crispin Gurholt. Han er kjent for store foto som er basert på det han kallar *Live Photos*. Som Ljøgdott har peika på, kan dei minna om tidlegare tidars *tableaux vivants*, rørlige bilde, som ofte var basert på at ei gruppe menneske imiterte eit kjent måleri eller ei historisk hending.¹⁸⁶ Til NNKM har Gurholt laga verket *Live Photo #13: Voyage Pittoresque: Nordnorsk kunstmuseum 10. mars 2007*. Der står ein omvisar og talar ved sida av Biard sitt måleri *Læstadius preker for samene* medan ei gruppe ung-

183 <http://kritikerlaget.no/saker/kunstkritikerprisen-til-riddo-duottarmuseat-og-nordnorsk-kunstmuseum>.

184 <https://www.nnkm.no/nb/news/hva-har-vi-lært-av-sámi-dáiddamusea>

185 Knut Ljøgdott, intervju 8. november 2017.

186 Knut Ljøgdott: «Life imitates art. Crispin Gurholt and the tableau vivant tradition.» *Crispin Gurholt. Live Photo*, Volume 1, 2006. <http://www.livephoto.no/Live-Photo-Volume-I-text-Knut-Ljøgdott>. Sist lese 25. juni 2018.

domar står og heng meir eller mindre engasjerte rundt om i lokalet. Scena ser realistisk ut, men er arrangert, og det både med innleving og ironisk snert.

Summen NNKM fekk overført etter at Kulturrådet si ordning blei lagd ned, monna ikkje mykje, etter Ljøgodt si meining. «Jeg husker ikke om det var 200 000 per institusjon, men det var en såpass liten sum i forhold til hva en ellers bruker at det monner ikke så mye. De forsvant på en måte i det store, sorte hull.»

Inntakspraksis

Til 2008 hadde museet ein innkjøpskomité som bestod av museumsdirektøren og to kunstnarrepresentantar. Som nytilsett direktør tok Knut Ljøgodt denne ordninga opp til diskusjon i styret, og dei kom fram til følgjande ordning:

Vi startet da en praksis et år etter at jeg hadde tiltrådt med at styret delegerer ansvaret for innkjøp til direktøren på betingelse av at direktøren kan vise at han har snakket med relevante fagpersoner i forhold til de forskjellige innkjøpene. Det mente vi at var en mer tidsriktig og hensiktsmessig ordning.¹⁸⁷

Dette blei nedfelt i ei vedtaksendring, der det i § 10 heiter: «Styret delegerer myndighet av innkjøp til museets direktør. Direktøren forholder seg til retningslinjer fastlagt av styret.» Noverande direktør er open for å utvikla ein annan modell for framtida. Han framhevar at korleis innkjøpskomitéen bør setjast saman, må sjåast i lys av kva som finst av intern kompetanse i institusjonen. Viss dei manglar relevant kompetanse, er han positiv til dialog med eksterne.

Gåver er underlagt same vilkår som innkjøp.

NNKM har kjøpt svært mykje kunst på auksjonar, ikkje minst Blomqvist i Oslo. Det gjeld ikkje berre eldre kunst, men også kunst frå 1970-/80-talet og nyare av nolevande kunstnarar. Det er usedvanleg. Å opplyse kvar ein har kjøpt kunsten slik museet gjer i boka *Skatter. Uvalgte verker fra samlingen Nordnorsk Kunstmuseum*, er også uvanleg, og viser at museet også har kjøpt ein del frå ulike galleri, til dømes Galleri Riis, Galleri K og OSL Contemporary i Oslo og Galleri Brevik og Kurant i Tromsø, samt Festspillene i Nord-Norge, og av innkjøpslistene elles går det fram at museet også har handla frå kunstforei-

ningar og kunstnarsentra i nord. Ljøgodt har to grunnar til valet om å offentleggjera slik informasjon, som også omfattar kven som har gitt gåver: «For det første så er det jo en del av et verks historie, men også fordi det er å dyrke et miljø som kan hjelpe oss.»¹⁸⁸ Museet føler seg ikkje forplikta til å representera den lokale kunstscena gjennom innkjøp.

Dei siste åra har museet mangla økonomi til å vera særleg aktive på innkjøpsfronten. Å erverva nye verk må vegast opp mot andre aspekt av museet sine virkefelt.

Innkjøp betyr at ein annan del av drifta blir skadelidande, til dømes at ei utstilling eller andre formidlingsaktivitetar kan bli kutta.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

I si tid som direktør frå 1994 til 2008 hadde Anne Aaserud som sitt sentrale program å trekkja fram neglisjerte og underbelyste sider av nordnorsk kunsthistorie. Det resulterte i innkjøp av verk av mellom andre Peder Balke (1804–1887), François-Auguste Biard (1799–1882), Sara Fabricius (Cora Sandel) (1880–1974), Thorolf Holmboe (1866–1935), Ragnhild Kaarbø (1889–1949) og Adelsteen Normann (1848–1918), som alle har historisk kopling til landsdelen. Det tidlegare omtala maleriet av Biard, *Læstadius preker for samene*, blei kjøpt i 2002 for 2 millionar kroner. Norsk kulturråd bidrog med 500 000 av desse, og resten var samla inn frå private og næringsliv.

Kulturrådet sin innkjøpskomité i perioden 2003–2005 vurderte profilen til Nordnorsk Kunstmuseum som konservativ, mellom anna fordi dei ikkje ville ta imot video. I Tromsø-prensa kunne ein på same tida lesa at museet vurderte å sløyfa eigne innkjøpsmidlar fordi dei tok imot så mykje kunst frå Kulturrådet. Det siste skjedde ikkje.

Innsamlingsprofilen endra seg då Knut Ljøgodt blei direktør i 2008. Han satsa meir på samtidskunst og det som framleis går under nemninga «nye media», det vil seia video-, film- og lydverk. Nokre av desse arbeida er også blitt til på oppdrag frå museet, mellom andre den monumentale videoinstallasjonen *Ahead* (2008) av AK Dolven (f. 1953). Den blei laga til separatutstillinga hennar på museet i 2009 og etterpå innlemma i samlinga. Dolven si utstilling var den første videokunstutstillinga nokosinne på museet. Dolven har sterke band til regionen ved at ho

¹⁸⁷ Knut Ljøgodt, intervju 8. november 2017.

¹⁸⁸ Ibid.

har budd mykje i Lofoten, og i si tid tok initiativ til *Skulpturlandskap Nordland*. Mange av arbeida hennar er også filma og fotografert i Lofoten, slik *Ahead* er. Projisert på ein 6 til 8 meter høg skjerm viser videoen ei kvit fjellside der ei lita gruppe menneske kravlar i snø til livet medan dei drar ei ung kvinne opp skråninga, som om dei er «on some inscrutable pilgrimage to the mountaintop», som den engelske avisa *The Guardian* skreiv i ein omtale.¹⁸⁹ Sjølv seier Dolven om sin kunstnarlege praksis:

My art, regardless of the technique, is about finding balance in the world we live in, politically, socially and personally. The Arctic landscape is a type of space that makes critical issues clearer, unhidden. It's in this space that I most often produce my works, even though they are exhibited internationally.¹⁹⁰

Eit anna viktig bestillingsverk vart gjort i samband med utstillinga til Marit Følstad (f. 1969) i 2012. I bladet *Kunstforum* blei utstillinga skildra med følgjande ord:

I utstillingen skjer alt i sakte film. I mørke videoverk benytter kunstneren seg selv til å registrere langsomme tidsutfoldelser av ulike bevegelser, og i lysende neonverk vektlegger Følstad skiftningene i språkets tvetydigheter gjennom fargerike intervaller. Siden 2002 har Marit Følstad arbeidet med å forme neon til abstrakte skulpturer eller tvetydige ord som spiller på kontrasterende begreper positive og negative assosiasjoner. I en totalinstallasjon av lyd, lys, farger og bevegelige bilder, erobrer Følstad de fire salene i museets tredje etasje, og tilbyr en sanselig utfordrende iscenesettelse.¹⁹¹

Utstillinga bar tittelen *No Strange Delight*, som samstundes var tittelen på ein videoinstallasjon museet hadde bestilt. Parallelt med utstillinga blei det utgitt ein større monografi om Følstad

sitt kunstnarskap, forfatta av kunstsamlaren og forleggjaren Petter Snare. Følstad er oppvaksen i Tromsø og blir rekna som ein av dei fremste video- og performancekunstnarane i Noreg. Museet hadde frå før tre verk av Følstad som dei hadde fått frå Norsk kulturråd. I etterkant av utstillinga donerte kunstnaren eit fotografi, og året etter kjøpte museet neon- og lydinstallasjonen *Black Tie White Noise*.

Museet sine innkjøp er prega av kva utstillingar som har blitt produsert. Då dei fokuserte på teikning i utstillinga *Higher Ground*, som dei også sendte på vandring i Finnmark, tok dei utgangspunkt i teikningar i samlinga samstundes som dei supplerte med nyinnkjøpte verk. Utstillingstittelen var henta frå Sverre Malling (f. 1977) sin serie *Higher Ground* (2008), der kvar bokstav i tittelen utgjer ei kolteikning, men sett på nært hald er bokstaven forma av mange små realistisk teikna detaljar som sigarettstumpar, emballasje, plantar, insekt, fallosar med meir. Figurative kunstnarar med virtuos teknikk og gjerne eit litt mystisk eller romantisk innhald har museet innkjøpt mange av, frå Odd Nerdrum (f. 1944) til Sverre Koren Bjertnæs (f. 1976), Ole Jørgen Ness (f. 1961) og Rina Charlott Lindgren (f. 1983).

Frå 2011 har museet hatt samisk kunst og kunsthåndverk som uttalt satsingsområde med særleg fokus på Iver Jåks (1932–2007). Det har i tillegg resultert i innkjøp av Inger Blix Kvammen (f. 1954, smykke), Aslaug Juliussen (f. 1953, skulptur) og Alf Salo (1959–2013, måleri). Museet har i tillegg nokre teikningar av Britta Marakatt-Labba (f. 1951). Desse er førststudiar til hennar kjente utsmykking *Historja / Historien* (2003–07) på Universitetet i Tromsø.

Museet har også hatt som ambisjon å styrka kunsthåndverksatsinga si gjennom å kjøpa eit større kunsthåndverksarbeid i året. Museet søkte aktivt om å koma med i ordninga til Norske kunsthåndverkeres fond for innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden i 2011, men blei avvist av innkjøpsfondet. Dette vil bli nærare handsama i eit eige kapittel. For eigne midlar har dei kjøpt kunsthåndverk frå rundt 15 kunsthåndverkar på 2000-talet, og i tillegg har dei mottatt ei rekkje gåver frå private samt frå Norsk kulturråd. Eit døme er Elsie-Ann Hochlin (f. 1961) si samfunnskritiske *Bursdagskrone V* (2005). Krona er dekorert med ei mengd bilde med referansar til fiskeindustri og oljeboring, og medan Kjell Inge Røkke har hendene fulle av fisk og er omkransa av norske frimerke med kroneverdi, er fiskarane tomhendte.

189 Skye Sherwin: «Artist of the week 74: AK Dolven», *The Guardian* 10. februar 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/10/artist-a-k-dolven>. Sist lese 26. juni 2018.

190 <https://www.sdmx.no/en/exhibitions/k-dolven-ahead-0>. Sist lese 26. juni 2018.

191 Monica Anette Svorstøl: «No Strange Delight», *Kunstforum* 14. februar 2012. <http://kunstforum.as/2012/02/no-strange-delight/>. Sist lese 26. juni 2018.

I tillegg til å samla regionalt og nasjonalt samlar NNKM også internasjonalt. Som Ljøgdott formulerte det i 2016:

I Nordnorsk Kunstmuseums mandat inngår et særlig ansvar for kunst og kunstnere med tilknytting til den nordlige regionen. Men i institusjonen må vi med jevne mellomrom reflektere rundt hvordan et mandat skal forstås og praktiseres. For meg har det vært viktig å kunne utvide oppdraget og dermed også samlingens profil. Det har vært sentralt å se den regionale og nasjonale kunsten i et større, internasjonalt perspektiv, noe som er reflektert både i ervervelsene og i utstillingsprogrammet i de senere årene.¹⁹²

Det viktigaste verket museet innlemma i samlinga i Ljøgdott si tid, er etter hans meining David Hockney (f. 1937): *Midnattssol, Norge* (2003). Det er også den dyraste investeringa til no. Over to millionar (2 298 000) var prislappen for denne akvarellen med storleiken 75,6 x 106 cm. I tillegg til eigne midlar blei kjøpet mogeleg gjennom at SpareBank 1 Nord-Norge dels gav nesten halvparten av summen som gåve frå gåvefondet sitt, og dels kjøpte kunststiftinga til banken den andre halvparten som dei så deponerte. Dette kjøpet løfta museet opp i ein annan liga, meiner Ljøgdott:

Det markerte en ny periode i museets historie. Vi lagde også en utstilling rundt verket med fokus på Hockneys verker fra nord. Og det var viktig. Jeg hadde ønsket å ha en Hockney-utstilling i mange år. Men det var først da vi eide et verk av Hockney at vi ble tatt på alvor av det internasjonale Hockney-miljøet og fikk lov til det.¹⁹³

Den amerikanske kunstnaren Joan Jonas (f. 1936) blei invitert til å markera opninga av Kunsthall Svalbard. Ho er ein pioner innanfor video og performance og har i mange år hatt ei stor interesse for arktiske område. Videoen *Glacier* (2010), som er basert på Halldór Laxness sin roman *Under breen*, blei vist på utstillinga og innkjøpt av museet. Nokre av opptaka til dette verket er gjort i Lofoten, andre på Island. Dette verket er også blant dei «skattane» Ljøgdott trekk-

jer fram frå samlinga i boka med nettopp *Skatter* som tittel, og som han avsluttar med orda:

I kombinasjonen av disse linjene – det særegent nordlige, sett i en internasjonal, sirkumpolær sammenheng – ligger kanskje fremtiden for Nordnorsk Kunstmuseum – som en institusjon ikke bare for Nord-Norge, men for verden.¹⁹⁴

Dette er eit perspektiv Jérémie McGowan, som starta som direktør ved Nordnorsk Kunstmuseum i 2016, ønskjer å utvikla vidare. I motsetning til dei tre første direktørane som alle var utdanna kunsthistorikarar frå Universitetet i Oslo og hadde arbeidd ved Nasjonalgalleriet i Oslo, er amerikanaren McGowan utdanna som designar frå USA og i kunsthistorie og kunstteori frå Skottland. Rett nok har han arbeidd ved Arkitekturavdelinga ved Nasjonalmuseet i Oslo, men blikket han har på museet, er prega av at han har ein unorsk bakgrunn. Difor undrar det han at mandatet er bildekunst og kunsthandverk, og ikkje minst den snevre oppfatninga i Noreg av kunsthandverk. Kvifor ikkje som Museum of Modern Art i New York også vera open overfor design og arkitektur?

Samlinga seier mykje om institusjonen generelt, meiner han. Namnet Nordnorsk Kunstmuseum, er «a claim of some specificities about northernness» som til dels er reflektert i samlinga.¹⁹⁵ Men også ikkje. Det er ei motsetning i samlinga, hevdar han, som får han til å spørja: Kva held vi eigentleg på med her? For det er også ein konkurrerande tendens til det å vera nordnorsk som gjer at samlinga også liknar eit gjennomsnittleg kunstmuseum som kunne vore kvar som helst i Noreg.

Det han ønskjer å retta merksemda mot, er museet som ein del av norsk distriktspolitikk. Det inngår i moderniseringa av Nord-Noreg, som ein del av «fornorskinga». Dette er ikkje nødvendigvis vondt eller galt, men det er ein del av bildet. Den nordlege landsdelen dei har ansvar for, har lenge vore multikulturell, og det må museet forholde seg til. I denne samanhengen er det samiske viktig, men ikkje som ein isolert ting. Det samiske må sjåast i ein internasjonal kontekst av urfolk-kunst. Det særeigne for NNKM er koplinga til

192 Knut Ljøgdott: «Nordnorsk Kunstmuseums samling», *Skatter: Utvalgte verker fra samlingen Nordnorsk Kunstmuseum*. Tromsø 2016, s. 21.

193 Ljøgdott, intervju 8. november 2017.

194 Knut Ljøgdott: «Nordnorsk Kunstmuseums samling», *Skatter: Utvalgte verker fra samlingen Nordnorsk Kunstmuseum*. Tromsø 2016, s. 29.

195 Jérémie McGowan, intervju 17. januar 2018.

nord og det samiske, men i dette området er grenser nokså nytt. Så det å utvikla samarbeidet i Barentsregionen frå Anchorage i vest til Russland i aust er eit mål.

McGowan ønskjer også at museet skal ta ei meir aktiv sosial rolle. Spørsmålet med omsyn til samlinga blir då: Har museet dei arbeida som kan kommunisera dei forteljningane dei ønskjer å fortelja? Det vil vera spørsmålet som skal styra den vidare utviklinga av samlinga. Dette inneber å fylla gap, men då ut ifrå eit håp om at det kan ha ein effekt på kunsthistoria.

Eit anna satsingsområde framover er å dokumentera John Savio-prisen gjennom innkjøp av verk frå prisvinnarane. Ikkje berre vil det styrka samlinga med arbeid av samiske kunstnarar, men det vil over tid også bli ei historie om prisen og dei blick som har styrt dei skiftande juryane. John Savio-prisen blei oppretta av Bildende Kunstneres Hjelpesfond i samarbeid med Samisk Kunstnerforbund og Nordnorsk Kunstmuseum, og blir utdelt annakvart år. Den første blei delt ut i 2015 til Geir Tore Holm (f. 1966), og den andre til Britta Marakatt-Labba (f. 1951). Sidan 1970-talet har Marakatt-Labba formidla samisk historie i broderi. Som det heitte i museet sin presentasjon av utstillinga hennar i samband med prisen:

Hun løfter spørsmål omkring økologi, politikk og historiske hendelser videre til en internasjonal diskusjon. Verkene skaper en interessant dialog mellom fortid og nåtid og i møtet mellom duodji (håndverk) og dáidda (kunst).¹⁹⁶

Tilveksten til samlinga var i 2016 ni verk. NNKM kjem svært godt ut når det gjeld kjønnsbalanse i innkjøpa. På 2000-talet har museet sine egne midlar blitt brukte til å kjøpa kunst av like mange kvinnelege som mannlege kunstnarar.

Gåver

Då Ljøgdott slutta, framheva styreleiaren i ei pressemelding frå museet det arbeidet han hadde gjort med å skaffa alternativ finansiering gjennom donasjonar: «I tillegg til institusjonens innkjøp av sentrale verker, har han arbeidet bevisst mot samlere og andre med tanke på donasjoner.»¹⁹⁷

¹⁹⁶ Utstillingstekst.

¹⁹⁷ Sitert etter Lena Verås Eriksen: «Ljøgdott gir seg som direktør etter åtte år», *iTromsø* 5. juni 2015. <http://www.itromso.no/kultur/article11165104.ece>. Sist lese 13. oktober 2017.

Mellom desse samlarane peikar Asbjørn Lunde, Jan Groth og Viggo Hagstrøm seg ut. Den norskætta forretningsadvokaten Asbjørn Lunde i New York, som døydde i 2017 i ein alder av 90 år, samla mellom anna på norsk landskapsmaleri frå romantikken. I tillegg til at han gav einskildverk til NNKM, deponerte han også i ein periode viktige verk av Peder Balke og Knud Baade. Jan Groth er ein kunstnar som er representert i museet si samling med fleire verk, men i tillegg er han både samlar og mesen. Han kjøper ofte kunst av yngre kollegaer og gir arbeida vidare til museum. Til NNKM har han gitt verk av Inger Johanne Grytting (f. 1949), Stein Rønning (f. 1953), Heidi Kennedy Skjerve (f. 1954) og Johannes Borchgrevink Hansen (f. 1982).

Museet har mottatt ein del kunst som gåver frå kunstnarar. I 2004 kjøpte museet fem arbeid frå Unni Askeland (f. 1962) og får fire i åra 2004–2006. Frå Norsk kulturråd hadde dei fått fire verk av Sverre Koren Bjertnæs (f. 1976) i 2005, medan dei fekk 7 teikningar i gåve frå kunstnaren i 2005–06 (og kjøpte 3 i 2009–10). I 2015 tok dei imot heile 10 verk frå kunstnarar, medan museet sjølv kjøpte 8. Inger Johanne Grytting, Kjell Varvin (f. 1939) og AK Dolven (f. 1953) både gav verk og blei innkjøpte dette året, og i tillegg donerte Marit Følstad (f. 1969) og Ole Jørgen Ness (f. 1961) egne verk. Desse kunstnargåvene kom i samband med Knut Ljøgdott sin avgang som direktør. Etter visninga av samisk kunst i *There Is No*-utstillinga tok museet imot ein viktig donasjon frå Rose-Marie Huuva (f. 1943), ein samisk tekstilkunstnar og poet frå Kiruna. Totalt er det tale om 7 verk, fleire av dei er seriar eller installasjonar.

Den største donasjonen frå ein kunstnar fekk museet våren 2014. Då donerte Olav Christopher Jenssen (f. 1954) heile 74 verk. Jenssen er fødd på Sortland i Vesterålen, men har budd mange år i Berlin. Han er tidlegare blitt innkjøpt fleire gonger, og han hadde separatutstilling på museet i 2008. Allereie den gongen donerte han to maleri frå serien *Pronom*. «Så begynte han å snakke om at han hadde lyst å komme med en større donasjon. Og da inviterte vi han til en utstilling i forbindelse med hans jubileum», fortel dåverande direktør.¹⁹⁸ Jubileet det var tale om, var kunstnaren sin 60-årsdag. Denne utstillinga blei grunnlaget for den store gåva, og utstillinga fekk passande nok tittelen *Olav Christopher Jenssen: Donasjonen*.

¹⁹⁸ Ljøgdott, intervju 8. november 2017.

Jenssen er først og fremst kjent for ekspressive og abstrakte måleri, men han arbeider også med keramiske skulpturar, teikning og grafikk. Heile denne breidda blei vist i *Donasjonen*. Supplert med andre arbeid av Jenssen som er donert eller deponert i samlinga – til saman nærare hundre verk – er dette i kvantitet den mest omfattande representasjonen av ein einskild kunstnar i samlinga. Kritikaren Lars Elton ser denne typen donasjonar frå kunstnarar som ein måte å sikra sitt ettermæle på. I ei melding av ei av Jenssen sine utstillingar i Galleri Riis i Oslo framhevar han Jenssen si evne til å tenkja strategisk, gjennom at han «har selv sørget for å få sine verk plassert i viktige museumssamlinger». For:

Det er ikke i galleriene den viktige kampen om ettermælet foregår. Den skjer i museene og de store, private samlingene. Hvis du har hatt mange, populære og (jerne) kritikerroste galleriutstillinger er det ikke sikkert at det er nok for å bli husket. Hvis kunsten du lager er spredd på for mange hender, og mangler i de viktige samlingene, da er også sjansen for å få midtkarriereutstillinger, oppsummerende alderdomsutstillinger og minneutstillinger etter din død mindre. Er du ikke til stede i de viktige samlingene er det stor sjanse for at du blir glemte.¹⁹⁹

Det forpliktar, meiner Ljøgodt, å ta imot donasjonar frå kunstnarar: «Etter min mening bør museet i årene som kommer ikke bare stille ut og formidle Jenssens verker, men også legge til rette for forskning og publikasjoner om dette kunstnerskapet.»²⁰⁰ Ljøgodt sin etterfølgjar er derimot meir ambivalent til å ta imot gåver frå kunstnarar. For han har det ei etisk side: Er vi no i ein situasjon der kunstnarar må gi frå seg arbeida sine fritt og kvitt? Det er stor skilnad på å ta imot kunst frå eit dødsbu og frå ein kunstnar som er i live og skal ha dette som levebrød.²⁰¹

Den største donasjonen i museet si historie er den dei tok imot som testamentarisk gåve frå jusprofessor Viggo Hagstrøm (1954–2013). Museet hadde fleire gonger lånt verk av han til utstillingar, og der «hadde vi jo en gammel relasjon. Vi

var interessert i mange av de samme kunstnerne fra mellomkrigstiden som han samlet på», fortel Ljøgodt.²⁰² Donasjonen var først på 216 verk, og rundt 100 av dei ble viste på ei utstilling på museet sommaren 2015. I 2016 fekk dei ytterlegare 99 verk frå Hagstrøm si samling. Det er ei svært mangfaldig samling:

Som samler ervervet han *con amore*, det vil si at han samlet på det han likte og som interesserte ham. Skjønt han hadde en høyst personlig og etterhvert omfattende samling, kan vi skille ut to hovedlinjer: norsk billedkunst fra mellomkrigstiden og design og kunsthåndverk fra forrige århundreskifte og frem til i dag.²⁰³

Mellom høgdepunkta er vevnader av Frida Hansen (1855–1931) og Gerhard Munthe (1849–1929), måleri av Per Krohg (1889–1965) og Anna-Eva Bergman (1909–1987), design av Nora Gulbrandsen (1894–1978) og Grete Prytz Kittelsen (1917–2010), samt glas av nolevande kunsthåndverkarar som Karen Klim (f. 1951) og Vidar Koksvik (f. 1969).

På 2000-talet har det også vore ei rekkje donasjonar av eldre kunst, og i tidsrommet 2014–2016 var tilveksten på bortimot 400 verk grunna dei store donasjonane.

Langtidslån

I tillegg til deponerte verk frå Asbjørn Lunde er det største langtidslånet i NNKM Ytreberg-samlinga. Samlinga består av 18 måleri, og blei bygd opp av historikaren og skulemannen Nils A. Ytreberg. På 1960-talet gav han den til Tromsø Kunstforening, og i 2008 overtok museet forvaltningsansvaret for denne samlinga. Sparebankstiftelsen DNB har deponert eit måleri av Peder Balke (1804–1887) med motiv frå Nordkapp.

Preus museum

Museet har namn etter Leif Preus (1928–2013) som seint på 1960-talet begynte å samla kamera, fotografi, litteratur og anna fotorelevant materiale. Han var sjølv fotograf og bygde opp Preus Foto AS til å bli den største fotoverksemda i Noreg med fotolaboratorium og butikkjede.

199 Lars Elton: «Kunstnerens strategiske posisjonering», *Dagsavisen* 25. oktober 2016.

200 Knut Ljøgodt: «Nordnorsk Kunstmuseums samling», *Skatter: Utvalgte verker fra samlingen Nordnorsk Kunstmuseum*. Tromsø 2016, s. 27.

201 McGowan, intervju 17. januar 2018.

202 Ljøgodt, intervju 8. november 2017.

203 Knut Ljøgodt: «Forord», *Kunstsamleren. Høydepunkter fra Viggo Hagstrøms donasjon*. Nordnorsk Kunstmuseum / Teknisk Industri 2015. Upaginert.

I 1976 etablerte han eit privatmuseum i Horten, og i 1993/94 blei samlinga seld til den norske staten.

Seks år seinare, i 2001, kunne museet opna som eit nasjonalt museum for fotografi, i fjerde etasje i Magasin A på Karljohansvern i Horten. Bygget, som er frå 1860-talet, husa også Marinemuseet, og hadde tidlegare vore proviantlager for den norske marinen. Plasseringa var eit krav frå Preus si side. Han hadde sjølv vore fleire år i Marinen. Arkitekt Sverre Fehn blei hyra til å tilpassa etasjen til museum. Resultatet er svært vakre rom, men som i materialar og konstruksjon har vist seg lite eigna for oppbevaring og visning av fotografi.

Preus si samling er «antakelig den samling vi har i landet som fra bunnen av er tenkt som en samling som skulle være internasjonal på alle felt den tok opp i seg; fra kamerateknologi, til litteratur og bilder», hevdar den første direktøren Øivind Storm Bjerke.²⁰⁴ Samlinga er enorm: I 2016 forvalta museet 56 000 gjenstandar, 810 000 fotografi og over 30 000 bøker og tidskrift. Heile breidda av fotografi som uttrykksmiddel er dekkja. Museet ønskjer både å visa fotografi som eit medium som byggjer på bestemte tekniske føresetnader, og dei ulike bruksområda som fotografi inngår i, frå presse, portrett, mote, dokumentar og til kunst. Samstundes har museet spisskompetanse på fotobevaring. Det har overtatt mange bilde- og dokumentarkiv samt utstyr etter ulike fotografar og fotostudio, som til dømes alt materialet etter Elisabeth Meyer (1899–1968) som var ein av dei første fotojournalistane i Noreg.

På spørsmål om kor mykje av bildesamlinga som kan reknast som kunstfoto, svarar Hanne Holm-Johnsen, seniorkurator og ansvarleg for bildesamlinga dei siste tjuve år: 1 %, dvs. rundt 8000 verk.²⁰⁵ Fotobasert kunst er eit heller nytt fenomen i Noreg. Så seint som i 1970 var foto-kunst eit ikkje-ord i Noreg, hevdar såleis ein av initiativtakarane bak Forbundet Frie Fotografar, Robert Meyer.²⁰⁶ Dette forbundet samla kunstfotografane i 1974 og stod bak etableringa av det

første galleriet for fotokunst, Fotogalleriet, i 1977 i Oslo. Det eksisterer framleis. I mange sine augo er det her historia til norsk kunstfotografi startar, men Holm-Johnsen brukar museet si samling til å fortelja ei anna historie:

Jeg protesterer alltid når det blir sagt at norsk kunstfoto begynner på 70-tallet. Vi er faktisk ganske interessante og gode på piktorialismen, som er den første bevisst kunstneriske stilretningen innenfor foto. Så ok: Det var kameraklubber, men de var organisert og de kritiserte hverandre, de laget utstillinger, de hadde workshops, de hentet inn profesjonelle fotografer, de stilte ut på verdensutstillingene og alt mulig, de kan absolutt konkurrere med de fleste.²⁰⁷

Med piktorialisme forstås ein gjerne foto som henta forbilda sine i målarkunsten. Karakteristiske kjenneteikn er at fotografia er «male- riske», dvs. tydeleg komponerte, at ein har dyrka bestemte populære motiv, og at det er blitt eksperimentert med papir og prosessar som gir «uskarpe» motiv som kan minna om pastellteikning. Nokre av dei tidlegaste piktorialistane var Robert Collet (1842–1913) og Thomas Blehr (1875–1949) omkring 1900, medan dei mest kjente truleg er Waldemar Eide (1886–1963) og Anders Beer Wilse (1865–1949). Det finst også ei stor gruppe seinpiktorialistar, m.a. Inga Breder (1855–1933), Olav Christoffersen (1899–1982) og Ragnar Mørk (1906–2002) som heldt fram heilt opp på 1930-talet.²⁰⁸

Opningsutstillinga *Fokus* retta merksemda mot norsk fotohistorie som ein naturleg del av den internasjonale fotohistoria. Med var nokre av dei som var aktive på 1950- og -60-talet i forkant av opprettinga av Forbundet Frie Fotografar, som Elisabeth Meyer (1899–1968), Jan Baashuus-Jessen (1926–2001) og Kåre Kivijärvi (1938–91) samt til dømes dei tre i Noreg busette amerikanarane Jim Bengtson (f. 1942), Jamie Parslow (f. 1943) og Dan Young (1938–2014), som alle har hatt stor innverknad på norsk fotografi. Dei arbeidde i skjeringspunktet mellom dokumentarfoto og eit meir estetisk uttrykk, noko dei hadde til felles med den første som blei vigd ei soloutstilling på Preus, den amerikanske

204 Øivind Storm Bjerke: «Verdens vakreste fotomuseum», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsmaskiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 431.

205 Hanne Holm-Johnsen, intervju 10. januar 2017.

206 Jorunn Veiteberg (red.): *Kunst Fotografi Norge Forbundet Frie Fotografar 25 års jubileum*, Oslo: Forbundet Frie Fotografar 1999, s. 68.

207 Hanne Holm-Johnsen, intervju 10. januar 2017.

208 Hanne Holm-Johnsen: «Tradisjon og fornyelse i kunstnerisk fotografi omkring 1900», *Kunst og Kultur* nr. 3 2009, s. 118–135.

fotografen Mary Ellen Mark (1940–2015). Ho er særleg kjent for sine dokumentarseriar av sårbare grupper.

Museet har ikkje plass til å visa fast samling med unnatak av ei lita fotohistorie hovudsakleg basert på teknisk utstyr, men flettar inn verk frå samlinga i skiftande utstillingar. I 2005 endra museet namn frå Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum til Preus museum.

Kulturrådet sine innkjøp

Museet tok imot ein del kunst frå Kulturrådet si innkjøpsordning:

Det fungerte litt blandet. Et utgangspunkt var jo at de forskjellige innkjøpskomiteer kjøpte inn og så ble vi spurt om vi ville ta imot. I noen tilfeller så hadde vi selv aldri kjøpt det, for eksempel enkeltverk av noen som plutselig forsvinner igjen. Men så tenkte vi vel egentlig det at vi har ikke så mye penger så vi tar imot alt som er foto. Det er ikke alt som er like godt, men noen ting er helt supre, vi har for eksempel fått Ola Enstads fotografier. Et par ganger så har vi sagt at vi ønsker oss det og det, og da var de så søte at de kjøpt det. Så det var litt den blandingen.²⁰⁹

Den opne haldninga til å ta imot arbeid frå Kulturrådet si ordning førte til at dei fekk ein heil del arbeid på slutten som ingen andre ville ha. Sett i tilbakeblikk konstaterer Holm-Johnsen: «[D]a kom det en 14–15 verk som egentlig er veldig interessante.»

Av dei arbeida museet har fått gjennom ordninga, er til dømes Ole John Aandal (f. 1960) si *Gro-platte* (1996). Aandal var på 1990-talet kjent for ei rekkje manipulasjonar av ikoniske pressefoto og kjendisportrett. I Gro-platten er det Gro Harlem Brundtland som blir utsett for montasjeteknikken hans ved at ansiktet hennar er blitt blanda med den tyske kunstnaren Harry Haerendel sitt populære måleri av ein piperøykande fiskar frå ca. 1920. Portrettet understrekar Brundtland sin posisjon som landsmoder med «stø kurs», slik Arbeiderpartiet sitt slagord lenge lydte. Statsministeren sitt kontor aksepterte derimot ikkje denne «hommagen». Dei la ned forbod mot fotobruken fordi Brundtland ikkje vil knytast til røyking.

²⁰⁹ Ibid.

I 2005 hadde museet ein tilvekst på 28 verk, og dei var hovudsakleg alle frå Norsk kulturråd. Året etter tok dei imot 14 fotografi og eit videoverk. Etter at ordninga blei lagd ned, fekk museet i 2007 overført 100 000 kroner øyremerkt til innkjøp. Summen blei i 2008 auka til 200 000. I ein artikkel om tida hans som direktør ved museet skriv Jonas Ekeberg at desse midlane sette han i stand til å gjera dei første betydelege innkjøpa i hans direktørtid.²¹⁰ Ikkje berre det, han fann at desse midlane var produktive på fleire måtar:

[V]edtaket om å overføre Norsk kulturråds innkjøpsmidler til de regionale museene var trippel produktivt: For det første styrket det samlingen til Preus museum, for det andre gav det inntekter til kunstnerne og for det tredje ga det museet anledning til å bruke driftsmidler på andre presserende oppgaver.²¹¹

Inntakspraksis

Det er museet si utstillingsgruppe som avgjer innkjøp. Den består av direktør, seniorkurator, fotoarkivar og den formidlingsansvarlege. Dette er ein ny og formalisert struktur som blei etablert etter at Ingrid Nilsson blei direktør i 2009. Før det var det direktøren åleine eller i samråd med seniorkurator som avgjorde innkjøp. Det er ingen fast møtestruktur, men gruppa prøver å få til to møte i halvåret. Kjøp skjer stort sett i samband med utstillingane dei produserer.

Dei gode innkjøpsåra var 1999 og 2000. Museet hadde inga husleige før dei flytta inn på Karljohansvern, og kunne difor setja av substansielle midlar til innkjøp. Så året før dei opna det nye museet, hadde dei éin million til innkjøp. I samband med flyttinga i 2001 fekk dei 100 000 frå Kulturdepartementet til referanseverk. Mykje blei brukt til å kjøpa norsk fotokunst. Preus samla lite norsk. Det overlét han til norske institusjonar. Så dette var eit område museet var svakt på. Holm-Johnsen fekk i oppgåve å gjera utvalet.

Jeg fikk i oppdrag å gå igjennom og lage et forslag til innkjøp. Øivind sa til meg: «Gjør et forslag,» og så gjorde jeg ganske enkelt det

²¹⁰ Jonas Ekeberg: «Den store utfordringen», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsmaskiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 451.

²¹¹ Ibid., s. 453.

at jeg gikk inn i arkivene til FFF og Fotogaleriet. Jeg så på alle medlemsutstillingene de hadde arrangert mellom 1976 og 1992, og så plukket jeg ut de fotografene som hadde et konsistent kunstnerisk virke i den tiden, og som vi også så på slutten av 1990-tallet. Og så fikk jeg beskjed om at jeg kunne si: Du får for eksempel 60 000, hva får jeg av deg. Noen var veldig sjenerøse, mens andre selvfølgelig var mere påholdne i forhold til den summen.

På denne måten fekk museet ei samling av ein generasjon kunstfotografar som no er i 70–80-årsalderen. I tillegg blei det kjøpt inn fotografi over eit breitt spekter frå Rune Eraker (f. 1961) som hadde reist mykje i konfliktområde og fotografert, og som er meir fotograf enn uttalt kunstnar, og til Lill-Ann Chepstow Lusty (f. 1960) som ser med eit humoristisk og skeivt blikk på både kjønnsstereotypiar og norsk kultur. Ho er ein kunstnar museet har halde fram med å kjøpa seinare, men som er lite representert i andre institusjonar.

Øivind Storm Bjerke har supplert denne historia i boka *Preus Museum* gav ut i samband med 20-årsjubileet:

I tillegg til å kjøpe inn norske fotografer med vekt på generasjonen fra dannelsen av Forbundet Frie Fotografer og fram til generasjonen Vibeke Tandberg, Torbjørn Rødland, Helga Bu, Rune Johansen, Mette Tronvoll, Marte Aas og Mikkel McAlinden, prioriterte jeg samtidig sterkt internasjonalt fotografi som var lite dekket i samlingen. [...] Gjennom Galleri K, som i denne perioden satset stort på å vise fotografi, ble det innkjøpt viktige arbeider av Axel Hütte, Thomas Struth, Martin Parr og Tracy Moffatt. Som direktør hadde jeg også mulighet til å kjøpe inn noen personlige favoritter fra den eldre generasjon, som William Eggleston, Lee Friedlander og Vito Acconci.²¹²

Dei gode innkjøpsåra rundt tusenårsskiftet var ein unntakssituasjon. Langt dei fleste åra har det ikkje vore eigne midlar til innkjøp. Med knapt driftsbudsjett har det berre blitt nokre få innkjøp per år. I 2004 vart det eksempelvis brukt ca. kr 143 000, og berre noko av dette blei brukt på samtidsfotografar: Eit foto av Jim Bengtson (f. 1942), fire av Rolf M. Aagaard (f. 1945)

(kjøpt på auksjon hos Blomqvist) og i tillegg betalte museet for Rolf Aamot (f. 1934) sine 27 utstillingskopiar som etter utstillinga hans var over, blei innlemma i samlinga. Rolf Aamot er ein pioner innanfor elektronisk kunst, og han fekk i oppdrag å transformera sine elektroniske videoopptak til noko han kalla videomåleri, men som i røynda er store fotografi.

Dei øyremerkta midlane dei fekk etter nedlegginga av Kulturrådet sin innkjøpskomité, blei brukt etter hensikta dei første åra, men er seinare blitt redusert til 100 000. Det er den summen dei opererer med som innkjøpsbudsjett i dag, og å gå utover den summen har ikkje vore aktuelt i seinare år. Som det heiter med likelydande ordlyd i årsmeldingane for 2014, 2015 og 2016: «Museet har generell innkjøpsstopp og kjøper bare inn for øremerkede midler og vurderer gaver.» Det er ein situasjon museet samstundes beklagar, for dei ville gjerne utvikla samlinga vidare:

Dessverre har samlingens nye eier, staten, gjennom Kulturdepartementet, aldri sett videreutvikling og komplettering av museets samling som hovedfokus. Det har departementets stramme bevilgninger og nesten alltid døde ører for berettigede ønsker fra dyktige direktører, understreket.²¹³

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Museet er både eit kunst- og kulturhistorisk museum, og den breidda pregar også samlingsarbeidet. I denne samanhengen er det fotobasert kunst det handlar om, men som det står i museet si årsmeldinga frå 2002:

Det er viktig å understreke at når det gjelder innsamling og kjøp av fotografi er det ikke fruktbart å operere med foreldede forestillinger om klare grenser mellom kunst og annen type fotografi. Det er derfor av stor viktighet at museet samler bredt.

Nokre samlingsområde er i tråd med kva som finst i samlinga frå før. Preus hadde ein særleg kjærleik for portrettsjangeren, så det er ein sjanger som er blitt ført vidare. Andre område, som

²¹² Storm Bjerke, op.cit., s. 442.

²¹³ Hanne Holm-Johnsen: «Fotografi som lidenskap. Grunderen, samleren og formidleren Leif preus», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsmaskiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 19.

det norske, var svakt og er difor blitt prioritert på 2000-talet. Den første norske kunstfotografen som fekk ei soloutstilling, var Mikkel McAlinden. Han representerer motsetninga til dokumentarisk fotografi ved at han utnyttar digitale teknikkar og utfører ein leiken manipulasjon av analoge opptak. Frå utstillinga hans i 2002 kjøpte museet tre fotografi og ein installasjon. Det har vore ein medviten strategi frå museet si side å binda saman utstillings- og innsamlingspolitikk. Det gjer at dei både oppnår profilering og utvikling av samlinga på éi og same tid.

I 2004 blei Jonas Ekeberg, som sjølv er utdanna kunstfotograf, direktør. Han blei ein talsmann for «fotografiets utvidete felt», og han ønskte å posisjonera museet på eit postmoderne paradigme. Det interessante med Preus museum var nemleg «at det bar med seg den klassiske og modernistiske arven, og at dette kunne samles og settes i et nytt kritisk perspektiv innenfor rammen av det postmoderne fotomuseet».²¹⁴ I denne siste typen museum «vektlegges fremfor alt en kritisk, tverrfaglig tilnærming og opphever skillet mellom finkultur og populærkultur».²¹⁵

Innkjøpa hans har han sjølv karakterisert som «en rekke betydelige signalarbeider i store formater av sentrale norske fotografer og kunstnere».²¹⁶ Det var midlane som blei overført etter at Kulturrådet si innkjøpsordning blei nedlagt, som gjorde han i stand til å gå til innkjøp. Det inkluderte mellom anna kunstfotografi som Else Marie Hagen (f. 1963): *In Camera* (2005), Fin Serck-Hanssen (f. 1958): *Vrengt fugl* (1991), Gardar Einar Einarsson (f. 1976): *Violators will be fine* (2005), to foto frå Ida Ekblad (f. 1980) og tre foto og ein tekst frå Geir Harald Samuelson (f. 1969) sitt prosjekt *Exit Stetind*. Som Ekeberg konkluderte, var dette «innkjøp som styrket museets dialog med kunstnerne i vesentlig grad».²¹⁷

Av dei sentrale fotografane han også fekk innkjøpt, var Jonas Bendiksen (f. 1977) frå Tønsberg. I 2004 blei han den første norske medlemen

av det internasjonalt meritterte fotografbyrået Magnum Photos. På utstillinga si på Preus i 2007 viste han fotografi i storformat utandørs frå det store bokprosjektet han hadde slutført året før, *Satellites*, med fotografi frå periferien av det tidlegare Sovjetsamveldet. Museet kjøpte to av bilda frå boka i mindre, meir museumsvennleg format.

Det mest omfattande og kanskje også det mest radikale innkjøpet av samtidskunst på 2000-talet knyter seg til prosjektet *Kunsten å falle: Norsk performance og prosesskunst 1966–2009* som blei gjennomført i 2009 i samband med at Jonas Ekeberg og Elisabeth Byre kuraterte ei utstilling med same tittel. I 2007 og 2008 var alle innkjøp knytte til denne utstillinga, som både sjangermessig og kunstnarleg dekkja eit høl i samlinga:

Siden Preus museums samling av fotografi er en eksempelsamling som for en stor del er fokusert på det estetiske feltet innenfor fotohistorien, ble det bestemt at man skulle benytte utstillingsprosjektet *Kunsten å falle* i 2009 til å bygge opp en eksempelsamling av fotografi som dokumentar eller ledd i performance og prosesskunst fra 1966–2007. I den forbindelse ble det kjøpt inn 165 fotografier fra 30 fotografer og kunstnere. Innkjøpene beløp seg på til sammen kr 384 370 hvorav kr 160 950 ble overført fra 2008.²¹⁸

Performance og prosesskunst er handlingsbasert og skjer «live» med eit publikum. Den etterlèt seg difor ikkje ein gjenstand, men gjerne ein annan type objekt: fotografisk dokumentasjon. Føremålet med prosjektet *Kunsten å falle* var såleis dobbelt: Det tok for seg det komplekse forholdet mellom kunstnaren og fotografen, mellom verket og dokumentasjonen. Samstundes utgjorde det eit første forsøk på å skriva ei historie om norsk performance og prosesskunst frå 1960-talet til i dag. I dette siste låg det eit spark til det norske kunsthistorikarmiljøet:

Utstillingen var også ment som en påminnelse til kunsthistorikermiljøet, ikke minst til Nasjonalmuseet, om deres ignoranse i forhold til både performancekunsten og fotografiets utvidete felt. Min bestemte holdning som kurator var at den tradisjonelle kunsthistoriske tilnærmingen, med vekt på viktige kunstnere og betydelige kunstverk, ikke er tilstrekkelig til å avdekke de operative kreftene i

214 Jonas Ekeberg: «Den store utfordringen», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsma-skiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 446.

215 Ibid.

216 Ibid.

217 Jonas Ekeberg: «Den store utfordringen», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsma-skiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 451.

218 Årsmelding 2009.

den kunsten. I stedet har den nye kunsthistorien og den nye fotohistorien gitt oss verktøy for å se på utglidningene, mellomrommene, overlappingen og konfliktene mellom medier og sjangere, og møtet mellom performance-kunsten og fotografiet utgjorde nettopp et slikt grenseområde.²¹⁹

Her var ingen innkjøp frå Bergensavantgarden, men tidlege pionerar innanfor performance som Kjartan Slettemark sin linedansarperformance, *Kunsten å falle* i 1969, og Willibald Storn si happeningutstilling *Coca Donald Samfunn ikke ta meg* på UKS same år, var dokumenterte. Utstillinga var sterk på 1980-talet. 19 fotografi blei kjøpt inn frå Marianne Heske sitt *Gjerdeløa*-prosjekt (1980), og 13 fotografi av Inghild Karlsen sine filta figurar på ein holme utanfor Mandal, *Fugleskremser* (1983). Fleire av Lambretta sine installasjonar på 1980-talet var med, og Wencke Fugelli Mühleisen, som var aktiv i heile Europa med performance på slutten av 1970-talet og i byrjinga av 1980-talet, fekk med dette endeleg ein plass i norsk kunsthistorie. Bente Stokke, som laga mange tidsavgrensa og prosessorienterte installasjonar på slutten av 1980-talet, er eit anna sentralt namn på innkjøpslista. Baktruppen var representert med fotografi frå performancane *Super-Per* (2003/2009) og *Baktruppen pusser Sonja Henies pokaler* (1995/2009). Frå 2000-talet blei det innkjøpt dokumentasjon frå prosjekt av mellom andre Marianne Heier, Ivan Galuzin, Henriette Berg-Thomassen, Monica Winther, Tori Wrånes og Tommy Olsson.

Kvaliteten på mange av fotografia kan diskutertast, men noko av dette representerer den einaste dokumentasjonen som finst frå desse hendingane. Det gjer dette materialet historisk svært viktig.

Kva som skal vera oppgåva til eit nasjonalt fotomuseum, har heile tida vore til diskusjon, men er blitt endå meir utfordra med den digitale revolusjonen på 2000-talet. Den representerer eit fullstendig brot med all tidlegare teknikk. Som den noverande direktøren for Preus museum, Ingrid Nilsson, hevdar, så har det ikkje minst skjedd ei demokratisering av fotomediet:

Mens det analoge bildet var sluttresultatet, et frosset øyeblikk som skulle tas vare på, så er det digitale bildet handling og opplevelse. Det er ikke lenger minnet som står i sentrum, men nået. Samtidig er de økonomiske forutsetningene for å fotografere blitt forandret, det finnes kameraer i alle prisklasser og mange bruker mobilen. Kameraet er med andre ord alltid tilgjengelig og det er gratis å ta bilder. [...] Alle har et kamera og alle fotografere, det vil si at alle er fotografer.²²⁰

I kunstverda har fotografiet også etablert seg som eit sjølvstøtt medium, og alle museum som samlar samtidskunst, kjøper også fotobasert kunst. Måten dei fleste av oss ser på og brukar fotografi, er såleis på få år blitt endra. Korleis museet skal navigera i denne nye verden, er eit av dei spørsmåla dei stiller seg.

For Både Storm Bjerke og Ekeberg var det viktig å styrka kunstfotografiet si stilling i samlinga og å knyta band til samtidskunstfeltet i Noreg. Samstundes hadde dei ulike interesseområde som også speglar seg i deira innkjøp og prioriteringar. Grovt sagt var Storm Bjerke svært interessert i den tidlege fotohistoria, medan Ekeberg var meir orientert mot samtidskunst. Noverande direktør har arbeidd mest med fotografi frå eit kulturhistorisk perspektiv. Ho starta arbeidet med ein innsamlingsplan, der den første blei ferdig i 2011. I dagens oppdaterte innsamlingsplan (2017–2021) er dei prioriterte områda norsk fotografi frå 1950-talet og framover, spesielt dokumentar- og pressefotografi, og norsk samtidsfotografi (både bruksfotografi og kunst). I tillegg ønskjer museet å inngå samarbeid med andre institusjonar som samlar kunst. I innsamlingsplanen heiter det såleis at museet vil «arbeide for at PM skal finnes med i Nasjonalmuseets innkjøpskomite for fotobasert kunst». Det vil likeins «arbeide for et felles ansvar og samarbeid for innsamling i samarbeid med Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet og Norsk Teknisk Museum».

Under Nilsson har motefotografi blitt ei ny satsing. I 2012 blei det difor innkjøpt arbeid frå ei rekkje av dagens nordiske motefotografar.

I kategorien kunst blei det i 2013 innkjøpt seks fotografi. I 2014 arrangerte museet ei utstilling med Vilde Salhus Røed (f. 1981), og sju foto frå serien *For the Sake of Colour* blei innkjøpte.

219 Jonas Ekeberg: «Den store utfordringen», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsma-skinner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 453.

220 Ingrid Nilsson: «Fotografiets historie, samtid og fremtid», *ibid.*, s. 456.

Denne serien var laga på bakgrunn av materiale frå Preus museum si samling:

Early colour photographs, taken for the sake of colour, has been collected for the sake of colour by photographer Leif Preus (1928–2013) and archived in Preus Museum. Salhus Røed has investigated this material and reprocessed two new series; *Where the Mountains are Pink* and *A Carpet of Primroses*. Taking these found images as her point of departure for colour sampling, she has developed *Colour Corrections*, a series of analogue monochromes, by solely filtrating light to make colour impressions.²²¹

Fotohistorie så vel som vitskapshistorie var sentralt i eit anna innkjøp i 2014 som bestod av foto og ein krystall frå Toril Johannessen (f. 1978) sitt utstillingsprosjekt *Variable Stars*. I alt blei det i 2014 innkjøpt 12 fotografi i kategorien kunst. Eit sentralt kunstinnkjøp etter dette skjedde i 2016 frå Tonje Bøe Birkeland (f. 1985). Ho har i ein del år reist i fotspora etter kvinnelege oppdagingsreisande og tematiserer utferdstrongen så vel som behovet for å kontrollera og kolonisera. Ein av karakterane ho har sett seg sjølv i scene som, er Anna Aurora Astrup (1871–1968) frå Bergen. Ho segla langs austkysten av Grønland i 1900, og ho er den første som går til topps på fjella Mount Aurora (583 m.o.h.) og Astrups Horn (711 m.o.h.). Museet gjekk til innkjøp av eit landskapsfotografi frå denne serien, *Plate #18 Across from Kangerdlugssuaq*, samt ein reisekoffert med innhald (diverse fotografi, eit fotoapparat, brev, med meir).

Det er ikkje tilfeldig at det er mange kvinnelege kunstnarar mellom innkjøpa. «Fra 1995 har museet også aktivt samlet og kjøpt inn flere sentrale kvinnelige fotografer som har virket i Norge de seneste 40 årene», skriv Hege Oulie i jubileumsboka.²²² Artikkelen har overskrifta «10,7 % kvinnelige fotografer i Preus museum». Prosent-satsen er ikkje representativ for samtidskunstde-len, men dekkjer heile det historiske materialet.

221 Frå pressemeldinga då utstillinga *For the Sake of Colour* blei vist på Entrée i Bergen, mai 2013.

222 Hege Oulie: «10,7 % kvinnelige fotografer i Preus museum», i: Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie (red.): *En fotohistorie: Fra synsmaskiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015, s. 375.

Gåver

Museet får svært mange historiske album, teknisk utstyr, negativ-arkiv, osv., men har i tillegg alltid fått fotografi frå kunstnarar: «Kunstnere har gitt oss verk, og det er veldig hyggelig. Det er fordi de vet at vi har dårlig råd, og fordi vi er fagmuseet.»²²³ Då Øivind Storm Bjerke var ein tur i New York, fekk dei eit verk av Arnold Newman (1918–2006) for kvart einskild dei kjøpte. Det er ein utbreidd kutyme i USA, i alle fall blant meir velstående kunstnarar. I samband med utstillinga museet laga med Carl Nesjar (1920–2015), donerte han fem svart-kvitt foto i storformat frå 1950-talet av fjellformasjonar i rike gråtøner. Anders Kjær har donert 8 litografi basert på fotografi, Siggen Stinnesen har gitt dokumentasjonsfotografi frå vandrestillinga *Norsk landskap 1987*, og elles har ei rekkje kunstfotografar gitt 1–3 fotografi på 2000-talet. Men mangelen på magasinplass er prekær, og det gjer at gåver også representerer eit stort praktisk problem.

Langtidslån

I Ekeberg sin direktørperiode hadde museet depositum frå ein privat samlar. Dette gjorde at museet kunne visa fotografi av Andy Warhol, Richard Prince og Wolfgang Tillmans, bl.a. Det blei også deponert ca. 270 fotografi etter Olaf Christoffersen (1899–1982) på denne tida, men dette langtidslånet blei i 2014 overført til museet som gåve mot digitale filer til familien. Etter lengre diskusjon og grunna utilfredsstillande magasinsituasjon har museet valt å seia at langtidslån ikkje lenger er ønskeleg. Det einaste depositumet som museet har i dag, er delar av fotografia (positivar/negativar) til målarar Harald Sohlberg (1869–1935).

Sogn og Fjordane Kunstmuseum

Sogn og Fjordane Kunstmuseum (SFKM) er eit ungt museum. Det byggjer på Fylkesgalleriet i Sogn og Fjordane som blei oppretta i 1987 i Førde i Sunnfjord. I 2000 skifta dei namn til Sogn og Fjordane Kunstmuseum. I Førde fanst det frå før ein annan ikkje-kommersiell utstillingsstad, Sogn og Fjordane Kunstnarsenter. Det blei styrt av bildekunstnarane og kunsthandverkare sine fagorganisasjonar. I 2004 blei dette senteret ein del av museet. Samstundes blei museet omgjort til ei stifting som i tillegg fekk ansvar for drifta av Anders Svor Museum i Hornindal,

223 Hanne Holm-Johnsen, intervju 10. januar 2017.

Astruptunet og Eikaasgalleriet i Jølster og Sogn Kunstsenter i Lærdal. I 2009 blei museet ein del av det konsoliderte stormuseet Musea i Sogn og Fjordane som i tillegg til kunstsamlingar også består av kulturhistoriske museum (Kystmuseet, Nordfjord Folkemuseum, Sunnfjord Museum, De Heibergske Samlinger – Sogn Folkemuseum).

Kunstmuseet har sidan 2012 halde til i eit nybygg sentralt i Førde. I alt har museet ansvar for om lag 4500 kunstverk, medan samlinga i kunstmuseet åleine tel litt over 1000 verk. Samlinga inneheld både bildekunst og kunsthandverk. I tid strekkjer arbeida seg frå 1900 og fram til i dag, men hovudtyngda er frå tida etter 1970. Samlinga er særleg sterk på kunst frå 1970-talet, det utstillingssekretæren, Fridtjov Urdal, kallar *meningskunst*. Eit godt døme er Tove Mosebekk (i dag betre kjent som Tove Pedersen) (f. 1945) sin bildevev *Stem nei / Norge og EEC* (1971) som museet fekk overført frå Norsk kulturråd i 1988, eller Elisabeth Haarr (f. 1945) sin vev *Hilsen til silkespinnerkene i Bangladesh / Svanesang* (1983), som Kulturrådet donerte i 1990. Desse føyer seg fint inn i museet si samling av tekstilar. I Sogn og Fjordane er det eit sterkt tekstilmiljø med røter i husflid, og museet eig ein del store, tekstile kunstverk som enno ikkje er fotodokumenterte. Museet skulle gjerne hatt fleire verk frå 1800-talskunstnarar frå fylket, som Anders Askevold (1834–1900) og fleire av 1900-talskunstnarar som Bernt Tunold (1877–1946), Gunnar S. Gundersen (1921–1983) og Johannes Vinjum (1930–1991), men dei gler seg over at det ved hjelp av Sparebankstiftinga Sogn og Fjordane blei mogeleg å kjøpa 12 gode måleri av Knut Ruhmor (1916–2002) i 2016. Dei fekk ei gåve på 400 000 til dette, og med 100 000 frå gåveforsterkningsordninga til Kulturdepartementet, var det berre 950 000 dei måtte bidra med sjølve for å få måleria i hus.

I ein sjølvpresentasjon formulerer museet ansvarsområdet sitt med følgjande ord: «Museet har ansvar for formidling av regional kunsthistorie med vekt på 1900-talet, og formidling av samtidskunst, kunsthandverk, design og arkitektur.»²²⁴ Skiftande utstillingar blir vist i første etasje, medan resten bygget er vigd verk frå eiga samling.

Basisutstillingane, som står om lag atten månader kvar, er ordna etter tema, som *Kropp og*

sjel og Krig og fred og religion og politikk og sånn ... Som dei skriv i ein introduksjon:

Ein stor del av samlinga på 900 verk i Førde har ein engasjert tematikk. Ulike kunstnarar har skapt verk med brodd og vidd, med teknikkar som måleri, grafikk, fotografi, skulptur, tekstil, porselen, glas, bronse, tre og ready made. Verka er laga frå 1970 og fram til i dag. Dei handlar om alt frå konflikhtar som Vietnam-, Afghanistan- og Balkankrigen, til kontrastar mellom fattig og rik, nord og sør, ironiske nasjonalkjensler, EU-kamp, innvandring, tru, miljøvern, dyr og etikk, abortkamp osv. Kunstverka er samla inn gjennom innkjøp, gåver til Fylkesgalleriet si avdeling for refusert kunst og fordelingar frå Norsk kulturråd.²²⁵

Kulturrådet sine innkjøp

Tre hundre verk blei overførte frå Norsk kulturråd i perioden 1988–2007. Det utgjør litt under ein tredjedel av den faste samlinga. Ingrid Norum, som har hatt ansvaret for samlingsforvaltninga ved SFKM sidan hausten 2003, meiner dette tilskotet til museet har vore svært viktig. Ikkje minst har det tent som eit bakteppe for den regionale kunsten. Og som ho framhevar:

Etter ordninga vart lagt ned har vi ikkje hatt høve til å reise rundt i Noreg for å kjøpe inn eit slikt nasjonalt bakteppe sjølv. Det er synd for den framtidige formidlinga av kunst i regionen. Dei regionale verka må stå på egne bein og formidle eit tidsbilete åleine.²²⁶

Samstundes hevdar Urdal at «her er interessante verk av mange forskjellige kunstnarar, men dei fleste tilhøyrer den kulturelle fyllmassen».²²⁷ Det vil seia at ein del namn i samlinga vil vera ukjente for dei fleste. Det heng saman med at ein del av kunstnarane som vart kjøpte inn av Kulturrådet sine innkjøpskomitear, var nyutdanna. Sidan har det synt seg at desse ikkje heldt fram på ein kunstnarleg bane. Men som Norum slår fast: «Likevel er dei med på å skape eit inntrykk av kva

224 <https://www.gluseum.com/NO/Fords/130975625781/> Sogn-og-Fjordane-Kunstmuseum. Sist lese 10. september 2018.

225 Informasjonstekst på utstillingsvegg på SFKM, lese 29. august 2017.

226 Ingrid Norum i e-post, datert 5. november 2018.

227 Fridtjov Urdal, intervju 29. august 2017.

dei unge kunstnarane var opptekne av i si tid, kva material dei eksperimenterte med osv.»²²⁸

Åleine på 2000-talet tok museet imot 87 verk frå Kulturrådet, og av desse blei 43 gitt i avslutningsåret 2007. Dei fleste arbeida i denne siste donasjonen var frå 1980-talet, og dei hadde nok stått lenge på lageret til Kulturrådet. Men det fanst også framifrå verk i denne overføringa, som Stine Gonsholt (f. 1973) sin animasjonsinstallasjon *Human nature* frå 2005 og Anne-Gry Løland (f. 1972) sin monumentale tekstil *Rekonstruert landskap* frå 2006. Løland sitt verk blei då også innkjøpt av Kulturrådet etter ønske frå direktøren på SFKM, Morten Johan Svendsen. Denne typen samarbeid mellom mottakarinstitusjon og innkjøpskomité er eit døme på den endringa som blei gjort i ordninga etter år 2000.

Frå Kulturrådet har museet fått både kunsthandverk og bildekunst. Av kunsthandverk kan nemnast ei jakke av tekstilkunstnaren Ingjerd Monsen Hjelmeland (f. 1961), eit arbeid med tittelen *Opprørsflagg* (2002) i lappeteknikk av Henriette Arneberg (f. 1959), glasgjenstandar av Vidar Koksvik (f. 1969) og ein serie på sju objekt av Elsie-Ann Hochlin (f. 1961). Desse objekta var dels laga som parodiar på norske 17. mai-sløyer, og dels forma som kongekroner i metall med påtrykte bildekollasjar som kommenterer samfunnsutviklinga i Noreg frå 1808 til 2003.

Heller ikkje Janne Kathrine Leithe, direktør ved museet i perioden 2016–2018, er i tvil om at kunsten frå Kulturrådet har vore ein styrke for museet:

Samlingen vår er interessant på grunn av det som har kommet inn fra Kulturrådet, for det har tilført andre typer kunst og kunstnerskap enn det som ble kjøpt innenfor rammene til Fylkesgalleriet. Særlig i krig og fred-delen er det mange sterke verk.²²⁹

Døme på kunst som sprenger rammene for det regionale, er nokre arbeid museet fekk i byrjinga av 2000-talet av Sofie Berntsen (f. 1968) og Geir Harald Samuelsen (f. 1969), samt tre arbeid av Morten Viskum (f. 1965), *Viskumbokser* (1993–1997). I *Viskumbokser* har kunstnaren i tillegg til eit foto av seg sjølv i ulike iscenesette situasjonar samla ulike ting. Dette verket var eit fint supplement til det arbeidet museet tidlegare hadde motatt i gåve frå Viskum, og som består av eit vanleg

glas med oliven og eit liknande glas der innhaldet er erstatta med rottefoster i formalin.

Samstundes er Urdal kritisk til ein del av innkjøpa som blei gjort av Kulturrådet sin komité lokalt. Dette gjeld særleg slik ordninga fungerte før den siste omlegginga i år 2000. «Det blei gjerne slik at denne kunstnaren har halde på så og så lenge og burde vore innkjøpt av Kulturrådet, og så gjorde ein det utan eigentleg å tykkja at det var eit hovudverk.»²³⁰ I tillegg var problemet, slik han ser det, at «dei vart sendt i byen utan pengar».²³¹ Innkjøpsbudsjetta var så små at «med så lite pengar kunne ein vera denne ordninga forutan». På 1990-talet blei midlane fordelte etter ein fordelingsnøkkel som tok utgangspunkt i talet på medlemmer i kunstnarorganisasjonane i landsdelen. Sogn og Fjordane var i så måte eit av dei minste, og i 1996–97 rådde distriktsrepresentanten til dømes over 5520 til innkjøp av kunsthandverk. Med omlegginga av ordninga i 2000 blei alt som handla om fordeling, fjerna frå retningslinjene. Det blei opp til komiteen sjølv å fordela midlane på regionane.

Samstundes har «det med desentraliserte innkjøp absolutt noko føre seg, for det blir vist interessante ting også utanfor storbyane», framhevar Urdal.²³² Ikkje minst ser han det som positivt at Kulturrådet gjorde fleire innkjøp på Vevringutstillinga, ei utstilling som sidan 1979 årleg har samla kunstnarar frå mange land til ei kunsthelg i den vesle bygda Vevring ved Førdefjorden. Det hadde likevel etter hans mening vore betre om det fanst ei ordning der ein kunne søke om støtte til kjøp fordi ein har eit interessant verk i sikte. Eller: «Kanskje heller ein komité med leitarar enn kjøparar!»²³³

Inntakspraksis

Sogn og Fjordane Kunstmuseum har 300 000 i året til innkjøp, og har hatt det sidan 2008 i form av overførte midlar frå Kulturdepartementet. Museet handsamar dette som bundne midlar, og i tillegg disponerer dei eigne midlar i varierende grad. Samla sum til innkjøp i perioden 2008–2015 var såleis 2 400 000. Museet har eit Kunstfagleg Råd som i tillegg til handsaming av søknader om utstillingsplass også fungerer som innkjøpsnemnd og i tillegg vurderer gåver og

230 Urdal, intervju 29. august 2017.

231 Ibid.

232 Ibid.

233 Ibid.

228 Ingrid Norum i e-post, datert 5. november 2018.

229 Janne Kathrine Leithe, intervju 29. august 2017.

langtidslån. Rådet har vanlegvis tre møte i året. I tillegg til museumsdirektøren består dette rådet av ein bildekunstnar og ein kunsthandverkar som er oppnemnt etter forslag frå kunstnarorganisasjonane i regionen. Desse sit for to år om gongen, og i vedtektene er det eit krav at dei er busette i fylket. Ordninga med innkjøpsnemnd oppstod først etter at Kunstnarsenteret blei innlemma i museet i 2004, og er såleis ganske ny.

Ved museet har det etablert seg ein praksis som gjer at Kunstfagleg Råd har mykje større innverknad enn det som ligg i omgrepet «råd». Det blir forhandla og ført protokoll, og innkjøp krev samrøystes vedtak. Fleirtalet som kunstnarrepresentantane representerer, kan i tillegg til å stemma imot kjøp av bestemte verk også blokera for gåver og langtidslån som ikkje kostar museet noko, og som fagstaben ønskjer seg. Det gjeld både for historiske verk og samtidskunst. Direktøren finn denne innkjøpsmodellen problematisk, og meiner den bryt med det kunstfaglege ansvaret som følgjer med stillinga. I staden for eksterne representantar som ikkje er fortrulege med samlinga, museet sine behov eller økonomien, ønskjer ho å dra fagstaben meir aktivt med i arbeidet med å utvikla samlinga. I tillegg ønskjer ho at rådet blir nettopp eit råd og ikkje eit vedtaksført organ, eller at det kunne bli erstatta av ein ekstern rådgjevar som ikkje er lokal. Fordi fagstaben er liten og reisemidlane få, treng institusjonen eit blick utanfrå for ikkje å bli «tunblind». Ei rekkje møte har blitt haldne om ordninga med Kunstfagleg Råd i 2017–18, men i skrivande stund er utfallet uavklart.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Tidlegare direktørar og fylkesgallerileiarar kunne handla meir på eiga hand, og samlinga speglar interesseområda til dei som har leia institusjonen. Særleg i Fylkesgalleriet sine første år blei dei kjente for eit særmerkt satsingsområde. Kunsthistorikaren Rolf Braadland (1950–2009) som var leiar av Fylkesgalleriet frå 1988 til 1993, var særleg opptatt av kunstkonfliktar i det offentlege rom. Han ønskte å byggja opp ei samling av *avvist kunst*. Det skulle ikkje berre vere ei samling av verk som av ulike grunnar var blitt fjerna, men ein dokumentasjon av kva krefter som hadde vore verksame. Mellom eksempla på slik kunst, og som han skaffa til Førde, er treskulpturen *Stegosaurus* (1977) av Ola Enstad (1942–2013) og ei tekstilutsmykking som Elsebet Rahlff (f. 1940) laga til Ladegården Sykehjem i Bergen i 1989. *Stegosaurus* var tenkt som ein leikeskulptur, men

blei oppfatta som altfor farleg for barn å klatra på. Rahlff sin kollasj av broderi frå dei eldre sitt eige liv og tekstilar som dei tilsette brukte i kvardagen, blei derimot avvist som altfor trivielt. Etter intens mediedebatt blei utsmykkinga fjerna, og VG kunne slå fast: «Kampen mot kjøkkenhåndklærne er vunnet.»²³⁴

Å samla på avvist kunst var ein ny og uvand tanke, og har som utstillingssekretæren lakonisk kunne slå fast, «ikkje vorten båret vidare».²³⁵ Men han trur at viss konseptet hadde fått festa seg, kunne dette gitt museet eit særpreg. For det var tale om kunst som fylte alle kriterium for å vera kunst, og som hadde sleppt gjennom fleire instansar for faglege vurderingar av kunst, men som av andre grunnar eller av andre instansar var blitt vraka. Dessverre blei dette misforstått i media som at det galdt kunst av skrap, slikt som nærast var å rekna for rusk og rask, medan det eigentleg omfatta alt frå albertavler til skulpturar. Fleire av kunstnarane var også skeptiske til konseptet. Dei frykta for å hamna i skrapkategorien.

Det er ingen automatikk ved SFKM at det blir kjøpt frå eigne utstillingar, men det har ofte skjedd, og museet ser verdien i at dei gjennom slike innkjøp også dokumenterer eiga verksemd over år. I 2000–02 blei det til dømes kjøpt kunst frå separatutstillingane til målararen Dag Thorkildsen (f. 1949), målararen og grafikaren Bjørn Hegrane (1926–2011), grafikaren Sveinung Iversen (f. 1954), skulptøren Raymond Slåtli (f. 1959) og fotografen Geir M. Brungot (f. 1962). Alle desse var den gongen busette på Vestlandet, men berre Hegrane i Sogn og Fjordane.

Under Morten Johan Svendsen, som var direktør ved SFKM frå 2001 til og med 2015, vart det ofte kjøpt inn mange verk på ein gong frå same kunstnar, til dømes 9 trykk av grafikaren Marianne Boberg (f. 1957) i 2002, ein serie på 6 monotypiar av amerikanske Jimmie Durham (f. 1940) i 2003, og 12 fargelitografi frå 2005 av Britt Smelvær (f. 1945) på separatutstillinga hennar i Eikaasgalleriet i 2005. Same stad blei det i 2006 arrangert ei utstilling med Aase Kvikne Bjordal (1921–2009) frå Balestrand. Frå denne utstillinga sikra museet seg 48 grafiske arbeid frå tidsrommet 1965 til 1997. Same år hadde Nils Olav Bøe (f. 1958) separatutstilling

234 VG juni 1989. Sitert i «Det gikk jo fryktelig galt», *Bergensavisen* 1. juni 2015. <https://www.ba.no/kultur/det-gikk-jo-fryktelig-galt/s/5-8-78323>. Sist lese 3. september 2018.

235 Urdal, intervju 29. august 2017.

på Svormuseet i Hornindal, og museet kjøpte installasjonen *Konstruerte landskap* med foto, video og objekt, registrert som 8 verk i databasen, forutan 7 andre individuelle verk av Bøe. På Vevringutstillinga i 2008 kjøpte museet 3 arbeid frå Gunhild Vatn (f. 1969) sin serie *Bits* (2003) og tinga samstundes 4 til som dei fekk året etter. Utgangspunktet for *Bits* er seletøy og beksel for hestar som kunstnaren har utforma i kvitt porselelen. Nokre er tilpassa menneske, og dei stiliserte formene «gir straks en mulighet for refleksjon over dette instrument som brukes til å styre og beherske fart og retning».²³⁶

I 2012 gjekk museet til innkjøp av 8 fotografi av Jens Hauge frå perioden 1980 til 2004 i høveden store retrospektive utstillinga og publikasjonen om han som vart laga same år. Då sogningen Magne Vangsnes (f. 1945) blei 70 år i 2015, gav museet i samarbeid med forlaget Skald ut bok og kjøpte samstundes 16 trykk. Som utstillingssekretæren peikar på, «gir ikkje dette eit utviklingsbilde, men meir her og no» når det gjeld kunstnarskapen. Men med slike omfattande innkjøp hadde ein også ei aktuell utstilling, så kanskje kan ein sjå denne praksisen som ein måte å få mest mogeleg ut av tronge økonomiske rammer. Den kunstnaren som er blitt oftast innkjøpt på 2000-talet, er den bergensbaserte performance- og bokkunstnaren Kurt Johannessen (f. 1960). Alle hans 94 «artists books» frå 1984–2016 finst i samlinga.

Kunsthåndverk har museet fått ein god del av frå Kulturrådet. Sjølv kjøpte museet 12 arbeid, der dei fleste var frå 2000-talet, frå den retrospektive utstillinga i 2010 til den anerkjente keramikaren Svein Thingnes (f. 1940) frå Vevring. På *Triennalen 2007: Keramikk* som Norske Kunsthåndverkere arrangerte på Kunstindustrimuseet i Oslo det året, kjøpte dei tre verk, mellom anna ein raud hammar (*Rød F-hammer*, 2007) av Heidi Bjørgan (f. 1970), som i kraft av å vera laga i keramikk lyt karakteriserast som eit absurd objekt: hard utanpå, men lett å knusa. På Vevringutstillinga i 2009 blei det kjøpt eit keramisk verk av Gunnar Thorsen (f. 1948), *Bløt form* (2009), og same år 4 fat av Elisa Helland-Hansen (f. 1950) og ein tekstilkollasj av Ida Helland-Hansen (f. 1963) frå deira felles utstilling på museet. I 2011 blei det kjøpt både lysekrone, ein bolle og to andre glasarbeid frå Vidar Koksvik

(f. 1969) si utstilling på museet. Alle desse er svært anerkjente kunsthåndverkarar. Men elles har det blitt kjøpt lite kunsthåndverk. Utstillingssekretæren si forklaring er: «Det var tyngre å kjøpe kunsthåndverk. Det hadde med definisjonen å gjera, kva kunsthåndverk er. Nokon ville ha nytteting, andre meinte det var noko anna.»²³⁷ Vanskane med å bli samde om kva kategorien kunsthåndverk kunne romma, har tydelegvis ført til at ein har vore tilbakehaldne med å gå til innkjøp.

Museet er opptatt av å dekkja regionen. Det er også nedfelt i retningslinjene for Kunstfagleg Råd (vedtatt i 2013) at innkjøp skal primært gjelda verk laga av kunstnarar med tilknytning til regionen. Kunstnarar som Astrid Myklebust (1934–2007), Merete Hol Tefre (f. 1953) og Geir S. Hjetland (f. 1955) fyller dette kriteriet, og alle tre er blitt innkjøpt. Men som Urdal hevdar, blei det for snevert grunnlag i lengda å avgrensa seg til å samla kunst berre av kunstnarar busette i regionen. Kunstnarane har gjerne vore godt vaksne før dei har blitt kjøpt inn. Her utgjær gåvene frå Kulturrådet eit unnatak. I kunsten frå Kulturrådet er det også ein stor del kvinnelege kunstnarar representert, og dette har medverka til at kvinner utgjær ei klar overvekt i den kunsten som er blitt innlemma i samlinga til SFKM på 2000-talet (ca. 90 kvinner og ca. 70 menn). Spennvidda i sjangrar og medium er stor. Sjølv om det er kjøpt mykje grafikk, inneheld samlinga også 38 videoverk, noko som må seiast å vera mange i norsk kunstmuseumsamanheng. Mellom desse er videoverk av Lillian Samdal (f. 1981), Brite Hindal (1957–2009), Arne Bakke (f. 1977), Jan Steinum (f. 1970) og Charlotte Nilsen (f. 1969) samt 4 videoinstallasjonar av Anne Lise Stenseth (f. 1959) frå utstillinga hennar på museet i 2011. Med ein samla pris på 150 000 kroner er dei fire verka til Stenseth mellom dei dyrare innkjøpa i samlinga. Same pris blei også betalt året før for eit måleri av Bjørn-Sigurd Tufta (f. 1956), *Kinder sehen – Kinder hören* (2005), som blei kjøpt direkte frå kunstnar.

Mellom dei største og også viktigaste kunstverka museet har sikra seg på 2000-talet, høyrer Morten Krohg (f. 1937) sin installasjon *Rekonstruerte minne* (2001–2007). Den består av 60 boksar med funne ting fordelt på 20 bord. Då dette prosjektet blei vist på Kunstbanken Hedmark Kunstsenter på Hamar, var det ved kvar boks plassert eit sitat frå ein teoretikar eller

236 Grete Nordtømme: «Gunhild Vatn», *KulturSpeilet*

11. juni 2003. <http://www.kulturspeilet.no/gunhild-vatn/>.
Sist lese 9. september 2018.

237 Urdal, intervju 29. august 2017.

kunstnar slik at det oppstod ein dialog mellom ting og tekst. Tittelen *Rekonstruerte minne* er svært dekkjande. Under arbeidet med å restaurera ein gamal låve som kunstnaren kjøpte i 1999, har han samla funn som har dukka opp under arbeidet. Det er desse han har plassert i kvite boksar. Kritikaren Kristine Natvig har gitt ei god skildring av prosjektet i ein omtale i *Kunstkritikk*:

Forgjengelighet er en gjennomgående tematikk i utstillingen. Det forgjengelige er ofte det stillferdige; en død humle, dyreknokler, en utslitt barnesko, skår av kopper og glass, råttent treverk, en enkel spiseskje. ... Boksene synliggjør hvordan vi sorterer, rekonstruerer og iscenesetter våre egne minner. Krohg iscenesetter gjenstandene ved å plassere dem i nye sammenhenger, og han nøler ikke med å blande inn sine egne minner: I en av boksene finner vi et fotografi av Morten Krohgs farmor, den unge Oda Krohg, sirlig plassert i komparasjon med et nydelig og detaljerikt skår av en glasskål. Det tilhørende sitatet kommer fra den amerikanske kunstneren Lorna Simpson: «Family stories are often told in a code and in such a roundabout way and as the stories are passed down they take on heroic and mythological proportions.»²³⁸

I 2013 starta SFKM eit samarbeid med to utanlandske kunstinstitusjonar, FRAC Lorraine i Metz, Frankrike, og MARCO i Vigo, Spania, om ei «Young Curator Award»-utstilling kvart andre år. Den første utstillinga blei halden i Førde i 2015. Ein av deltakarane var nederlandske Nicoline van Harskamp (f. 1975). Under eit veker langt opphald i Førde mot slutten av utstillingsperioden laga ho videoverket *Darling Good Night*. Dette verket kjøpte museet, og innhaldet relaterte seg til regionen: På eit opptak av Jølstravatnet er det lagt eit lydspor med historiene til personar som fortel om sine «språklege reiser» frå Eritrea, Syria, Etiopia og Sudan til Europa og asylsenteret i Jølster (no nedlagt). Landskapet i videoen er identisk med utsikta dei har medan dei lærer seg nynorsk og venter på å få opphaldsløyve.

Museet har elles fått to verk av den franske kunstnaren François Génot (f. 1981) som han skapte då han stilte ut på museet i 2012.

Utstillinga var eit resultat av eit møte hos FRAC Lorraine i 2010. Slik har det kome inn nokre utanlandske verk i samlinga, sjølv om det ikkje er ei primær oppgåve å samla på internasjonal kunst. Samarbeidet med dei to samtidskunstinstitusjonane er no avslutta i den forma det var. Det vart for krevjande å skulla organisera internasjonale samtidskunstutstillingar for ein så liten stab som den SFKM har.

Janne Leithe som etterfølgde Svendsen som direktør, hadde som mål å tilføra samlinga fleire installasjonar, og heller færre og viktigare verk enn mange og små. I tillegg var ho opptatt av at nye verk skulle relatera seg til regionen i innhald, medan det var mindre viktig kvar kunstnaren kom ifrå.

Gåver

Sparebanken både sentralt og regionalt har vore viktig i finansieringa av større verk til museet. Då Henie Onstad Kunstsenter viste den store utstillinga med Nikolai Astrup sin kunst i 2016, tinga dei samstundes eit verk frå kunstarduoen Ingrid Book (f. 1951) og Carina Hedén (f. 1948) som kunne gå i dialog med Astrup sin kunst. Det resulterte i den storslåtte videoinstallasjonen *Nikolais natt* som på sju store skjermar formidlar sju ulike forteljingar frå Jølster i dag. Basert på grundige undersøkingar av Nikolai Astrups brev, liv og kunst undersøker Book og Hedén i dette verket stad, røter og lokalitet som grunnlag for personen og kunstnaren Astrup. Med god hjelp frå direktøren ved Henie Onstad Kunstsenter fekk museet kroner 200 000 frå Sparebankstiftelsen DNB til å kjøpa denne installasjonen. Museet la også sjølv nokre midlar i å få verket tilpassa museet sitt visningsrom og til å betala kunstnarane for å koma å hjelpa dei med dette.

Den mest omstridde kunstnaren i SFKM sine innkjøpsråd har truleg vore Oddvar Torsheim (f. 1938), som er busett i Førde. Rett nok blei det innkjøpt 4 teikningar på utstillinga han hadde på Galleri Tønne i Oslo i 2008, men fleire innkjøpskomitear har avvist å kjøpa han inn. Leithe har derimot vore opptatt av at museet sikrar seg det beste av hans teikningar og maleri som så kan inngå i utstilling og publisasjon i samband med 80-årsdagen hans hausten 2018. Med utgangspunkt i museet si sterke samling av «menings»-kunst frå 1970-talet har SFMK valt å fokusera særleg på Torsheim sine arbeid frå denne perioden. Få har som han tematisert kvinnerørsla si utfordring til mannen og endringane som skjedde i mannsrollen på den tida. Med 300 000 i støtte

238 Kristine Natvig: «Unspoken speech», *Kunstkritikk*

19. november 2007. <http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/unspoken-speech/?d=dk>. Sist lese 10. september 2018.

frå Sparebankstiftinga Sogn og Fjordane kunne museet i 2017 gå til innkjøp av 33 verk, både grafikk, teikningar og nokre måleri.

Omstridd har også Oddleiv Apneseth (f. 1955) vore. Ikkje alle i Kunstfagleg Råd har rekna han som kunstnar, men ser han meir som ein presse- eller dokumentarfotograf. Likevel blei det kjøpt to fotografi frå serien *Jølster 2008* då han utstilte på Eikaasgalleriet i 2009. Denne serien blei laga i løpet av året 2008, og då blei kommunen gjennomfotografert, og alle innbyggjarane er truleg fanga inn på ein eller annan måte. Iscenesette skildringar av unge og gamle, einskildpersonar og forsamlingar, gravfølge og bryllaupsgjester, gir eit særlege og sjeldan portrett av eit heilt samfunn. Med midlar frå Sparebankstiftinga Sogn og Fjordane og Sunnfjord Energi blei det i 2017 mogeleg å supplera museet si samlinga med 19 fotografi til frå denne serien (kr 9000–20 000 pr. stk.).

Frå Sparebanken Vest har museet også motatt eit videomåleri av Marianne Heske (f. 1946) i 2004.

Fleire kunstnarar har donert verk til museet. Kjartan Slettemark (1932–2008) gav to verk i samband med utstillinga han hadde på museet i 2002, medan Elisabeth Steen gav tre verk i 2003. Frå Sissel Calmeyer (1941–2012) sitt dødsbu tok museet imot teppet *Ruter og striper* og 3 andre tekstilar. Den siste donasjonen frå ein kunstnar var frå Britt Smelvær i 2015. Denne donasjonen, som bestod av ein serie på 5 verk med tittelen *Hus* (1987), kan illustrera kvifor ein kunstnar ønskjer å gi verk til museum. Dei aktuelle arbeida var nærare 30 år gamle, og viss dei skulle halda fram med å liggja på hennar eige lager ville dei ha gått til grunne. Samstundes representerer dei ein viktig periode i kunstnarskapen då ho arbeidde med vikling av hestehalehår. Men blandinga av material, som i tillegg til hestehår, består av aluminium, piletre, tre og sink, krev vedlikehald. Så ho gav museet arbeida mot at dei stilte ein arbeidsplass i 14 dagar til disposisjon for henne og ein snekkar som kunne hjelpa henne i å restaurera eller oppdatere verka.²³⁹

Langtidslån

Kunstnarar og slektingar av kunstnarar frå regionen har deponert ein del verk. På 2000-talet har det kome til 23 nye langtidslån, 3 av Astrid

Myklebust, 1 av Knut Rumohr og 18 av Oddleiv Apneseth frå serien hans *Jølster 2008*.

Stavanger kunstmuseum

I 2016 var det 25 år sidan Stavanger kunstmuseum opna. Då laga dei ei utstilling, *25-åringen. Innkjøp til samlingen 1992–2017*, med oversikt over det som hadde blitt kjøpt inn i desse åra. I plansjar blei det år for år gjort greie for kva innkjøpsbudsjettet var, kven som var med i innkjøpskomiteen, og kva ein fekk i gåver og tildelingar frå Norsk kulturråd. Oppsummerande slo dei fast i introduksjonen til utstillinga:

Den faste samling har økt med 814 kunstverk de siste 25 årene. Av disse er 506 gaver, 93 tildelinger fra Norsk kulturråd og 216 egne innkjøp. Svært få verk ble kjøpt inn i perioden 1992–2007 grunnet anstrengt økonomi. Innkjøpsbudsjettene er fremdeles lave, men antallet innkjøp har økt betraktelig de ti siste årene.

I alt hadde museet ved årsskiftet 2018 ansvar for 3300 kunstverk frå 1800-talet og fram til i dag. Hovudvekta er på norsk kunst. I 2010 blei museet ein del av det konsoliderte stormuseet Museum Stavanger (MUST) med status som avdeling.

Som i så mange museum er det nokre store donasjonar som har vore med til å gi samlinga ein særleg profil. Historia om desse, og den eldre kunsten i samlinga, går heilt tilbake til 11. februar 1865. Då blei konsul Jens Z. Kielland formann i ei nystarta kunstforeining som hadde som mål å etablere ei kunstsamling. Som det stod i § 1: «Kunstforeningen har det Formaal at vække Sans for Kunsten og efterhaanden at danne en, Foreningen tilhørende, Kunstsamling.» Landskapsmotiv dominerer i den kunsten Kunstforeningen samla. Eit tyngdepunkt er over 70 måleri av Lars Hertervig (1830–1902). Kitty Kielland (1843–1914) og Olaf Lange (1875–1965) er andre sentrale målarar frå denne tidlege perioden, og som museet i dag ønskjer å satsa ytterlegare på.

I 1966 var talet på verk i det som blei kalla Stavanger kunstforenings faste galleri, blitt til 354. Samlinga var først og fremst bygd opp av gåver og innkjøp med støtte frå legat, men i 1966 tok det offentlege over ansvaret for samlinga. Den blei skilt ut og gjort om til stiftinga Stavanger Faste Galleri, og blei kort og godt ein sjølvstendig institusjon med si eiga leiing og eige styre. Stavanger Faste Galleri blei i 1990 døypt om til

²³⁹ Brev frå Britt Smelvær til SFKM datert København 23. juni 2015.

Rogaland kunstmuseum. To år seinare kunne museet flytta inn i nybygde lokale i Mosvannsparken, noko som var ein føresetnad for å få samlinga etter kanslar Halvdan Hafsten (1905–1990).

Hafsten starta si samlargjerning i 1930-åra. Han interesserte seg først og fremst for kunstnarar i sin eigen generasjon, det vil seia kunstnarar født i byrjinga av 1900-talet. Donasjonen bestod av eit breitt utval verk av og dokumentasjon om åtte kunstnarar: Arne Ekeland (1908–1994), Reidar Aulie (1904–1977), Harald Dal (1902–1972), Kai Fjell (1907–1989), Erling Enger (1899–1990), Ragnar Kraugerud (1909–1987), Alexander Schultz (1901–1981) og Thorbjørn Lie-Jørgensen (1900–1961).

Ein annan donasjon er komen frå kunstnaren Jan Groth (f. 1938). Han er født i Stavanger, men har budd mange år utanlands. I 1995 etablerte han eit eige Jan Groth-arkiv ved museet, og tre år seinare Jan Groths samling. Denne samlinga har vakse gradvis gjennom åra, og ikkje minst blei den kraftig utvida i 2007 då Groth sin partner, museumsmannen Steingrim Laursen (1931–2007), også donerte si samling til museet. I denne donasjonen inngår det eit stort utval av Jan Groth sine arbeid på papir, samt norsk og internasjonal samtidskunst innanfor eit breitt spekter av visuelle uttrykk – måleri, skulptur, foto, video og installasjon. I alt er det tale om over 650 verk. I kapittelet «Gåver» vil eg informera meir om denne donasjonen.

Hafsten-samlinga og Jan Groth & Steingrim Laursens samling utgjer to aksar i den totale museumssamlinga. I tillegg kjem eigne innkjøp og ein skulpturpark med fem verk: Antony Gormley, *Broken column* (1999), Aase Texmon Rygh, *Möbius stående* (1995), Bård Breivik, *Skara brae* (1998), Magnus Vigrestad, *Barbarkvinnen* (2004) og Jan Groth, *Stele for Stavanger* (2009).

Kulturrådet sine innkjøp

Det første verket ein besøkande på Stavanger kunstmuseum møtte vinteren 2017–2018, var ein installasjon i form av eit stort oransjeri i foajeen. Kunstnaren bak var Lars Trægde (f. 1967), og installasjonen *L'Orangerie* (2004) var i si tid ei gåve frå Kulturrådet. Mellom 1993 og 2007 tok Stavanger Kunstmuseum imot 81 verk frå Kulturrådet. Den siste tildelinga i 2007 var veggskulpturen *Lovedeathdust VII* (2005) av Jens Erland (f. 1945). Han er busett på Bryne, og i dette verket, som handlar om livssyklus og overgangar, har han kombinert eit keramisk element med ein industri-rekvisitt i form av eit sirkelrundt

filter. Det høyrer elles til unnataka at museet har mottatt arbeid frå kunsthandverkarar. Ved sida av Erland er det berre Åse Ljones (f. 1954) som høyrer til denne kunstnargruppa. Av henne fekk dei tildelt ein tekstil i 2001, *Black Cotton Soil III*. Dei sjangrane som dominerer i Kulturrådet sine innkjøp, er først og fremst video, teikningar og foto.

Kunsten som museet har mottatt frå Kulturrådet, er «mye mer helt på tvers» enn deira eigne innkjøp.²⁴⁰ Det gjeld ikkje minst geografisk. Der museet helst kjøper kunst av kunstnarar med tilknytning til regionen, har tildelingane frå Kulturrådet betydd kunst av meir nasjonalt tilsnitt. Men som Ueland også legg til:

Vi tillater oss også å kjøpe inn samtidskunst av kunstnere som kommer utenfra, men som har en interessant tilknytting, eller kobling, hertil på en eller annen måte. Et eksempel på det er Mattias Härenstam som vi har kjøpt inn en installasjon av. Det som er interessant da, er at han er allerede representert i samlingen her på grunn av nettopp innkjøpsordningen.²⁴¹

Härenstam (f. 1971) er svensk, men utdanna frå Vestlandske Kunstakademi i Bergen og i dag busett i Oslo. Verket frå Kulturrådet, som det blir vist til, er *Hverdagsliv i det post-utopiske velferdssamfunnet*, ein installasjon museet tok imot i år 2000, og som gjennom dei utstillingane det har blitt vist på, står som eit sentralt verk for 1990-tals kunsten i Noreg.

Også kvalitativt vurderer Ueland at tildelingane frå Kulturrådet spente vidt ved at ein del av innkjøpa verkar tilfeldig. Samstundes framhevar ho:

Men jeg tror nok at i hvert fall de siste årene ordningen eksisterte, så har man vært klar over at man har fått inn gode verk gjennom den ordningen. Man har blant annet i 2001 fått verk av Mari Slaattelid, Jone Kvie og Snøfrid Hunsbeth Eiene. Henne har man senere kjøpt inn verk av her lokalt. Så det er klart at ikke minst for kunstnerne så har ordningen vært fantastisk, fordi den har betydd at man har kommet inn i en museumssamling. Og for oss vil det si at vi i 2006 fikk verk av Kim Hiorthøy, Torbjørn Rødland,

240 Hanne Beate Ueland, intervju 7. februar 2018.

241 Ibid.

Elin T. Sørensen, Hans-Ove Granath og Turid Gramstad Oliver.

Det kan også leggjast til at eit av arbeida dei fekk av Slaattelid (f. 1960), *Åsne* (2000), er frå serien som ho fekk den prestisjetunge Carnegie Art Award for i 2000. Prisen blir gitt til ein nordisk målar, og i dette fotobaserte verket tøyer Slaattelid grensene for kva måleri i dag kan vera. Motivet er eit portrett av dottera. Ho er skildra frontalt mot ein lys bakgrunn. Ho har på seg ein kvit bluse, håret er kamma stramt tilbake og huda er delvis dekkja av eit lag med kvit ansiktskrem. I dette bildet spelar Slaattelid på to av dei mest dominerande trendane innanfor den modernistiske måleritradisjonen, nemleg bruken av fotografi og abstraksjon. Koplinga mellom sminke og måleri var også ein overraskande vri i denne serien.

Inntakspraksis

I dei første åra til Stavanger kunstmuseum (1992–1997) hadde museet ein ekstern innkjøpskomité med fem medlemmer, mellom dei kunsthistorikarane Lau Albrektsen og Øivind Storm Bjerke. Men det var stort sett ikkje midlar på budsjettet til innkjøp i den perioden. I 1998 blei komiteen redusert til to eksterne kunstnarar utan lokal tilknytning, samt museets direktør, og denne komiteen eksisterte i tre år. Då Ellen M. Sæthre blei direktør i 2001, var ho åleine ansvarleg for innkjøp. Summen ho hadde til rådvelde, varierte mellom 0 og 31 328 kroner. I 2005 og 2006 var ho framleis med i innkjøpskomiteen, men den blei samstundes supplert med to eksterne medlemmer, kunsthistorikaren Eli Okkenhaug og bildekunstnaren Sverre Wyller. Peter S. Meyer blei direktør i 2007, og han stod åleine for innkjøp i åra 2007–2008. I 2009, då innkjøpsbudsjettet auka til 395 550 kroner, fekk han kunsthistorikaren Per Bjarne Boym med som eksternt medlem. Han deltok til 2014, men i 2012 utgjorde dei museumstilsette fleirtalet i komiteen ved at konservator Vibece Salthe blei trekt med i arbeidet. Etter at Peter S. Meyer slutta i 2013, overtok konservator Inger M.L. Gudmundson hans plass.

Med Hanne Beate Ueland som avdelingsdirektør frå 2014 har museet hatt ein reint intern innkjøpskomité med henne sjølv og dei to konservatorane Gudmundson og Salte som medlemmer.

Til og med året 2008 hadde museet sjeldan midlar til innkjøp, og den største summen var kroner 60 000 i 2008. Men i Peter S. Meyer si direktørtid auka budsjettsummen til

innkjøp monaleg frå kroner 395 550 i 2009 til kr 1 000 000 i 2012. Med unnatak av 2016 då museet fekk 500 000 i støtte til innkjøp av samtidskunst frå ei lokal stifting, Inge Steenslands stiftelse, slik at den samla innkjøpssummen blei 1 100 000, har budsjettet til innkjøp dei seinare åra vore 600 000 kroner. Talet på innkjøpte verk per år har på 2000-talet svinga mellom 0 og 23. Om midlane frå Kulturrådet si innkjøpsordning har blitt brukt til innkjøp, er vanskeleg å seia:

Jeg vil si at det er en relativt lav bevissthet rundt det at det er øremerkede midler i systemet i dag. Museet har jo senere blitt konsolidert, og i dag tenker man på en litt annen måte når det gjelder den samlede økonomien. Men vi har de siste årene hatt rundt 600 000 i innkjøpsbudsjett. Akkurat i år er det et veldig tøft år for Museum Stavanger som har måttet si opp en del folk. Så vi har gjort et unntak og kuttet i innkjøpsbudsjettet for å kunne bidra til fellesøkonomien. Så i år har vi bare 250 000. Men vi har det svart på hvitt at summen skal opp igjen til neste år.²⁴²

Allereie 2018 betra situasjonen seg. Museet tok imot kr 600 000 frå Inge Stenslands stiftelse og 1 000 000 frå Tone og Tor Dagfinn Veen. Det gav eit innkjøpsbudsjett på 1 850 000 som blei brukt på eit sentralt bildeteppa av Frida Hansen, *Danaidernes kar* (2014), og to arbeid av Torbjørn Rødland, videoverket *Between Fork and Ladder* og fotografiet *In the Garden*, begge vist på Festspillutstillingen hans i Bergen i 2018. I tillegg har museet kjøpt arbeid av Marianne Heier (f. 1969), Ask Bjørlo (f. 1992), Ingrid Toogood (f. 1976) og Thoralf Gjesdal (1903–1963).

Ei testamentarisk gåve etter Solveig Nag Larsson og Harold Larsson i 2010 har også gjort det mogeleg å erverva dyre verk, som måleri av Kitty Kielland, papirarbeid av Lars Hertervig og ikkje minst bildeteppet *Semper Vadantes* (1905) av Frida Hansen (1855–1931), som museet sikra seg for kr 1 600 000 i 2015. Dette teppet er det absolutte høgdepunktet i museet si samling av Frida Hansen-arbeid. Å kunne gå til slike store innkjøp styrkar sjølvtiliten:

Det at museet kunne kjøpe et såpass dyrt verk og betale for det selv, skaper en stolthet som er veldig viktig. For hverdagen vår handler ofte om hvor slitsomt det er å være fattig. Og det

²⁴² Ueland, intervju 7. februar 2018.

er en negativ utfordrende posisjon å ha. Det påvirker og gjennomsyrrer holdninger, tiltakslust og det visjonære.²⁴³

Etter at Ueland kom til, blir det skrive ei innkjøpsvurdering til kvart verk slik at seinare innkjøpskomitear kan forstå dei vala og vurderingane som er blitt gjorde.

Gåver og langtidslån blir handsama etter same kriterium og vurderingar som ligg til grunn for innkjøp.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

På 2000-talet har Stavanger kunstmuseum hatt fire ulike direktørar. Noverande avdelingsdirektør, Hanne Beate Ueland, begynte i september 2014. Sjølv ser ho meir kontinuitet enn brot i samlingspolitikken i hennar tid samanlikna med under tidlegare direktørar. Men medan forgjengaren hennar i dei siste åra av si funksjonstid blei kritisert for at museet mangla retning og profil,²⁴⁴ har ho formulert ein innkjøpspolitikk for perioden 2016–2018 som ligg på museet si heimeside, tilgjengeleg for alle.²⁴⁵ Ingen andre museum i Noreg har gjort dette, noko ho finn overraskande:

For to år siden var det et seminar i Oslo, som Museumsforbundets seksjon for kunst og kunstindustri initierte, og som handlet om innsamlingspolitikk. Der var blant annet jeg til stede og snakket om vår innkjøpspolitikk. Det var veldig interessant å løfte dette frem, for det var tydelig at det er ikke alle institusjoner som er like reflekterte rundt dette temaet. For oss var det overraskende å oppdage at vi var det eneste museet som har innkjøpspolitikken liggende ute på nett. Det var vi ikke klar over.²⁴⁶

Det regionale ansvaret blir sterkt framheva, og museet ser seg som ein viktig aktør i det lokale kunstlivet. Av eldre kunst er det museet sitt mål dels å samla kunst med regional forankring som kan komplettera den nasjonale kunsthistoria, og

dels satsa på kunstnarskap med regional tilknytning, men som er av nasjonal betydning, og her er dei sentrale namna Lars Hertervig, Kitty Kieland, Frida Hansen og Olaf Lange. Museet har kjøpt verk av dei to første sidan kunstforeininga starta opp, og Lange testamenterte ei rekkje arbeid til Stavanger kunstforenings faste galleri. Satsinga på Hansen er derimot av nyare dato. Det var under Peter S. Meyer si tid som direktør på 2000-talet at dette blei definert som ein kunstnarskap museet ville satsa sterkt på. Frida Hansen (1855–1931) blei født inn i ein rik Stavangerfamilie, men familien gjekk konkurs i 1883. Etter det begynte ho å veve. Ho lærte seg oppstadvevteknikk og drog rundt på Jæren og i Ryfylke for å læra seg plantefarging av garn. Interessa for veving var knytt til revitaliseringa av den eldre, norske vevtradisjonen. Etter kvart blei ho influert av kunstnarlege impulsar frå Europa, og i dag blir ho rekna som ei av dei mest sentrale art nouveau-kunstnarane i Noreg. I 2016 etablerte museet eit eige Frida Hansen-rom med åtte arbeid. Fire av desse blei innkjøpt i etterkant av ei stor Frida Hansen-utstilling året før.

Når det gjeld nyare kunst, er det eit mål å kjøpa inn kunst som kan setja samlinga i perspektiv, men som også er relevant i ein regional og internasjonal samanheng. Museet vil også arbeida for å kjøpa verk som skal plasserast i offentlege rom, særleg i parkområdet rundt museet, med verk av både internasjonale og norske samtidskunstnarar. Sjølv karakteriserer museet utfordringane dei står overfor, med følgjande ord:

Stavanger kunstmuseums samling er sammensatt. Dette er en styrke fordi det bidrar til å fremme en forståelse av at kunstfeltet er mangfoldig. Det er også en utfordring fordi det ikke er mulig å vektlegge vekst i alle deler av samlingen samtidig.²⁴⁷

Eit døme på manglande oppfølging, som dagens avdelingsdirektør ser som ein veikskap ved samlinga, er mangelen på verk av fotokunstnaren Torbjørn Rødland (f. 1970). Han er født i Stavanger og er i dag eit internasjonalt namn med ei tilsvarende prisutvikling. I 1999, i Einar Børresen si direktørtid, blei det kjøpt 6 viktige fotografi av Rødland frå 1990-talet (mellom andre *I et norsk landskap 2* (1993), *I et norsk landskap 16* (1995) og *Nordisk søndag* (1998)). Museet var såleis tid-

243 Ibid.

244 Arne Fredlund: «Det frie rommet», *Kunst Pluss* nr. 1 2016, s. 15. https://www.kunstforeninger.no/wp-content/uploads/2017/04/Kunst_pluss-1_2016_digital.pdf. Sist lese 10. september 2018.

245 <http://stavangerkunstmuseum.no/uploads/skm/Innsamlingspolitikk-SKM-2016-18.pdf>

246 Ueland, intervju 7. februar 2018.

247 <http://stavangerkunstmuseum.no/uploads/skm/Innsamlingspolitikk-SKM-2016-18.pdf>

leg klar over at dei her hadde ein viktig kunstnar, og kunne ha tatt ein posisjon som ein institusjon med ei viktig samling av hans kunst. I staden skal vi heilt fram til 2010 før museet igjen kjøpte ein serie på 5 fotografi frå 2008/10, og i 2015 blei det kjøpt eit verk frå 2007, samt eit anna frå 2007–2012 som blei bokført i 2016. Å satsa på å bli ein ressursinstitusjon både når det gjeld forskning og formidling av utvalde kunstnarskap, er ei rolle Ueland finn interessant for museet å fylla.

Ueland framhevar at det ligg ei sterk føring i tidlegare donasjonar, som Hafsten- og Groth-samlingane. Den siste er tung på amerikansk kunst frå 1970-talet og har kunstverk på papir av mange store namn. Museet eig også mange teikningar av Groth sjølv, så det å samla kunst på papir og visa kva teiknemediet kan, er blitt eit satsingsområde. I dette perspektivet føyer Wenche Gulbrandsen (f. 1947) seg inn som eit naturleg val. Ho er både skulptør og teiknar, og 2016 kjøpte museet 6 arbeid av henne.

Samstundes er museet opptatt av å ha kunst i forskjellige medium. På 2000-talet er det blitt kjøpt mykje fotografi og video, gjerne i form av installasjonar. Til liks med fleire andre norsk museum har Stavanger kjøpt verket *The Bronx series* (1980) av den franske konseptkunstnaren Sophie Calle (f. 1953). I tillegg eig dei *The Address Book* (2009), ei portfolio-utgåve av essays Calle skreiv for avisa *Liberation* sommaren 1983. Desse tekstane er basert på ei adressebok ho fann på gata i Paris. I staden for berre å returnera boka til eigaren fotokopierte ho heile innhaldet. Deretter ringde ho til kontaktane i boka og forhøyrt dei om eigaren, ein «manusforfattar», kjent som Pierre D. Calle er kjent for prosjekt der ho overskrid vanlege grenser for privatliv, og her var formålet å bli kjent med mannen og å laga eit portrett av han gjennom det vennene og kjenningane var villege til å fortelja, og utan at ho sjølv møtte Pierre D.

I det offentleggjorte notatet om museet sin innsamlingspolitikk har dei formulert ei målsetting om jamnare kjønnsfordeling i samlinga: «Det er en overvekt av mannlige kunstnere i Stavanger kunstmuseums samling og innkjøpskomiteen vil etterstrebe en jevnere kjønnsfordeling.» I ein introduksjonstekst til utstillinga *25-åringen. Innkjøp til samlingen 1992–2017* utdjupa dei kvifor det finst ein slik ubalanse:

Bare 27 % av kunstverkene har Stavanger kunstmuseums innkjøpskomité kjøpt inn selv. Dette betyr at samlingene først og fremst består av gaver. Den største forskjellen mellom verk gitt i gaver og verk kjøpt av inn-

kjøpskomiteene ved Stavanger kunstmuseum og Norsk kulturråd, er fordelingene mellom kjønnene. 15 % av gavene er kunstverk av kvinner, mens hele 85 % er av menn. De offentlige innkjøpskomiteene har kjøpt inn 36 % kunstverk laget av kvinner og 64 % av menn. De siste årene har imidlertid fordelingen mellom kjønnene vært tilnærmet 50–50.

Boksen med Guerrilla Girls sine plakatar frå 1985–2012, som museet kjøpte inn i 2013, dokumenterer på liknande vis kvinnelege kunstnarar sin underrepresentasjon. I Ueland si tid som avdelingsdirektør har det blitt kjøpt inn kunst av kvinner som ikkje er representerte i samlinga frå før. Eit døme er Else Marie Hagen (f. 1963). Ho er opphavleg frå Stavanger og har på 2000-talet blitt ein anerkjent kunstnar som var nominert til Carnegie Art Award 2008. Av yngre kunstnarar har dei kjøpt inn video av Maiken Stene (f. 1983) og fotografi av Sandra Vaka Olsen (f. 1980). Dei har også kjøpt inn ganske mange teikningar av Marit Victoria Wulff Andreassen (f. 1971) som i dag bur og arbeider i Stavanger, og som er kjent for å ta opp tema som seksualitet, kjønn og identitet. Utstillinga *Through the Woods* på Stavanger kunstmuseum i 2015 var den første separatutstillinga hennar på eit museum. Eit stort kjøp representerte også installasjonen *Intervju* (1968–2013) av Siri Aurdal (f. 1937). Denne pioneren innanfor norsk abstrakt skulptur blei nærast oppdaga på nytt etter utstillinga *Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968–89* som Kunsthall Oslo arrangerte i 2013. Til denne utstillinga blei *Intervju*, som består av ei mengde farga pleksiglasflater, rekonstruert, og det er denne utgåva Stavanger kunstmuseum har sikra seg.

Gåver

Intimt og monumentalt er tittelen på boka om Jan Groth & Steingrim Laursens samling som blei gitt ut i samband med ei utstilling på museet i 2016. Tittelen er både ei anerkjenning av samlinga si betydning og ei understreking av ein av kvalitetane ved samlinga: at den handlar om samlarane sin nære kjennskap til mange kunstnarar og deira sans for kunst som er det motsette av sensasjonell og prangande. Museet har motatt mange verk frå Groth sidan opninga, men i 2016 bestod samlinga av 650 verk, og av dei er omtrent 250 objekt frå andre kulturar som til dømes Dogon- og Bamanafolket i Mali, og frå Iran, Japan, Korea, Egypt og indianske kulturar i USA. Mange kunstmuseum ville definera denne

typen gjenstandar som tilhøyrande eit etnografisk museum og ikkje eit kunstmuseum, men Stavanger kunstmuseum har valt å sjå dei som ei fagleg utfordring:

I vårt arbeid med materialet har det vært viktig å forsøke å frembringe kunnskap og informasjon om den delen av samlingen som vi i utgangspunktet kjente dårligst til; det etnografiske materialet. Arbeidet med disse gjenstandene vekker naturlig nok en refleksjon rundt den vestlige kunstdiskursens hierarkiske inndeling. Det utstilte materialets mangfoldige karakter påminner også om en rekke ikoniske utstillinger som på ulike måter har problematisert vår oppfattelse av kunstbegrepet gjennom å inkludere ikke-vestlig og historisk visuelle uttrykk i kunstdiskursen.²⁴⁸

I samlinga finst verk av verdskjende amerikanske kunstnarar som Robert Morris, Tony Smith og Robert Rauschenberg, i tillegg til ei rekkje skandinaviske kunstnarar som Asger Jorn, Sonja Ferlov Mancoba og Edvard Munch. Den inneheld historiske verk, men også samtidskunst av fleire sentrale norske, samt den samiske kunstnararen Iver Jåks.

Museet har i det heile ein svært tett og unik relasjon til Groth, som også har donert 239 av sine egne arbeid til museet sidan 1992 og fram til 2017. Det er også Stavanger kunstmuseum som kjem til å arva rettane til hans kunst. Så det å arbeida med arkivmaterialet etter han, og på ulike vis følgja han opp, er høgt prioritert på museet. Skulptøren Roland Lengauer (1941–2006) som i ei rekkje år var intendant i Stavanger kunstforening, testamenterte 68 verk, dei fleste med religiøst motiv, til Stavanger by. Denne kunstarven blir no forvalta av museet. I 2011 gav Stavanger Aftenblad 28 kunstverk, dei fleste på papir, av kunstnarar som Åge Storstein, Håkon Bleken og Gunnar S. Gundersen. Nokre kunstnarar har også gitt gåver, mellom anna gav Zdenka Rusova (f. 1939) 11 teikningar frå tidsrommet 1967–1978 i 2014, medan Per Inge Bjørlo (f. 1952) donerte ein stor installasjon i 2018.

Museet har ei Venneforening som mest årleg donerer eit verk til samlinga. På 2000-talet har det mellom anna omfatta kunst av Hugo Frank Wathne (1932–2017), Mette Tronvoll (f. 1965),

Sandra Vaka Olsen (f. 1980), Trond Hugo Haugen (f. 1975), Ask Bjørlo (f. 1992) og kinesiske Ren Shulin (f. 1954). Det er museet som føreslår eit verk for Venneforeningen sin innkjøpskomité og som dei så godtar. Bidraget har dei siste åra vore 60 000 kroner til kunstinnkjøp.

I 2003 blei museet kontakta av Solveig Nag Larsson, tidlegare sekretær ved kirurgisk poliklinikk på Sentralsjukehuset og enke etter siviløkonomen Harald Larsson. Ho hadde lest i *Stavanger Aftenblad* at museet hadde lite pengar, og no ville ho høyra om dei ville ta imot kunstverk viss ho stod for innkjøpet av dei. Det resulterte i eit aktivt samarbeid med museet. Ho vart ein ven av huset, som også stilte som frivillig kvar søndag og tok seg av vaffelsteiking eller sat vakt. Allereie det første året kjøpte ho ei rekkje eldre måleri av kunstnarar som Fritz Thaulow, Kitty Kielland, Hans Gude, Lars Hertervig og Johan Bennetter på auksjon hos Blomqvist for 3,8 millionar kroner som ho donerte til museet. I åra etter donerte ho også samtidskunst, som kollasj av Sverre Wyller, videoarbeid av Anne Lise Stenseth og Patrick Huuse, og samstundes gav ho 200 000 til museet sin innkjøpskomité, øyremerkte samtidskunst.²⁴⁹ Då ho døydde 78 år gamal i 2010, testamenterte ho midlar til museet som dei kunne bruka som dei sjølv ønskte, men som museet har valt å bruka til innkjøp.

Langtidslån

Rundt 30 privatpersonar har deponert kunst på museet på 2000-talet. «Vi har jo noen privatpersoner vi kan gå til og spørre om et verk som vi synes er interessant.»²⁵⁰ Det største samtidskunstverket dei har fått i så måte, er ein videoinstallasjon av Bill Viola (f. 1951), *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity* (2013). Ekteparet Tone og Tor Dagfinn Veen kjøpte denne installasjonen for 5,5 millionar og deponerte den på museet i 2017. Med i potten følgde 1 million som mellom anna blei brukt til å lydisolere og ruste opp rommet som verket blir vist i. Frå før har museet videoinstallasjonen *Tristan's Ascension* av Bill Viola. Begge blei vist saman hausten 2018 under tittelen *Livet etter*

248 Hanne Beate Ueland: «Forord», *Intimitet og monumentalitet. Jan Groth og Steingrim Laursens samling*. Stavanger: Stavanger kunstmuseum MUST 2015, s. 6.

249 Ole J. Askeland: «Den glade giveren», *Stavanger Aftenblad* 11. august 2004. <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/1WoEB/Den-glade-giveren>. Sist lese 11. september 2018.

250 Ueland, intervju 7. februar 2018.

døden, ei utstilling som utløyste terningkast 6 i *Stavanger Aftenblad*.²⁵¹

Sparebanken er ein annan aktør som eig mange verk på museet. Mellom dei åtte teppa som er utstilte i museet sitt Frida Hansen-rom, er 4 deponert av Sparebank 1 SR-bank. I tillegg har banken 9 andre arbeid i langtidslån, for det meste av Lars Hertervig. Sparebankstiftelsen DNB har deponert 6 verk, to skulpturar av Bård Breivik (1948–2016) og ei teikning, *The Empty Vessel*, av Sofie Berntsen (f. 1968), medan resten er verk av Hertervig. Det eine verket av Hertervig, *Landskap*, hadde vore lånt ut til museet sidan 1990-talet av ein privatperson. Då eigaren i 2017 ville selja maleriet, hjelpte Sparebankstiftelsen til ved å kjøpa maleriet for 6 millionar og deponera det i museet.

Sørlandets Kunstmuseum

Sørlandets Kunstmuseum (SKMU) held til i sentrum av Kristiansand i ein bygning som i si tid blei bygd til Kristiansand katedralskole. Men i 2003 var bygningen ferdig ombygd til museum, og i 2003 fekk museet eit nytt tilbygg. Første og tredje etasje blir alltid brukte til skiftande utstillingar. Andre etasje er gjerne vigd kunst frå eiga samling, men også desse kunstverka blir jamleg skifta ut.

SKMU blei oppretta som ei stifting i 1995. Formålsparagrafen lyder: «Stiftelsen skal arbeide for å skape interesse, kjennskap og kompetanseheving i forhold til billedkunst, kunsthåndverk og andre visuelle uttrykksformer.» Dette oppdraget tolkar museet som at vekta skal ligga på å formidla norsk og internasjonal samtidskunst og kunsthåndverk. Det inneber også å ta ansvar for å samla kunst frå sin eigen landsdel, det vil seia fylka Aust- og Vest-Agder. Dette regionale ansvaret blei ytterlegare styrkt i strategien som blei vedtatt i 2012, der fokus på forskning og formidling med regionalt utgangspunkt blei sterkare vektlagt enn før.

Ein viktig føresetnad for museet, var at det allereie fanst ei samling av bildekunst i byen som kunne deponerast i den nye institusjonen. Denne historiske samlinga var bygd opp av Christiansands Kunstforening. Med utgangspunkt i ei gåve på ti verk frå skodespelarparet Laura og

Sigvard Gundersen i 1902 bestemte dei seg for å etablere ei samling, Christiansands Billedgalleri, gjennom å bruka ti prosent av medlemskontingenten til innkjøp av kunst. I 1949 blei Billedgalleriet skilt ut som eige rettssubjekt. Det inneber at samlinga eig seg sjølv og ikkje kan oppløysast. Då kommunen overtok ansvaret for samlinga i 1995, hadde den gjennom kjøp og gåver vakse til 883 verk. Måleri, skulptur og grafikk dominerer, og i tid spenner samlinga frå 1800-talet og framover.

Museet si vurdering av den historiske samlinga er at trass i fleire viktige verk så «er den ikke tungtveiende på det historiske egentlig. Den har mange hull, for det er jo veldig tilfeldig hvordan verk har kommet inn i den».²⁵² Likevel utgjør den historiske samlinga eit kunsthistorisk fundament for den vidare utviklinga av samlinga som SKMU har stått for. I 2015 markerte museet 20 år som kunstmuseum for Sørlandet med å lage ei samlingsutstilling med fokus på forholdet mellom kunsten og landsdelen. Det blei berre vist verk av kunstnarar frå Sørlandet eller verk som tematisk var knytte til denne regionen. I det første rommet publikum kom inn i, var difor spørsmålet: «Hva er Sørlandet?» Med utgangspunkt i Amaldus Nielsen sitt ikoniske måleri av ein sørlandsidyll, *Morgen i Ny-Hellesund* (1881), blei publikum invitert til å reflektera over dei skildringane kunstnarane gjennom tidene har formidla av folk og natur. I dei siste romma blei det vist skiftande utstillingar med kunst og kunsthåndverk frå ulike periodar, og i den siste rulleringa, *Kunst på Agder 1975–2000*, kom ei sjølvgranskande side til uttrykk:

I tråd med tendenser ellers i landet, vokser det frem en økt bevissthet blant kunstnere om kunstens rolle i samfunnet. Man ser behovet for å skape et miljø og stå sammen og markere seg som en gruppe. En slik kollektivistisk holdning sammenfaller med en økt vilje til å eksperimentere med ulike medier utover på 1970-tallet. Flere kunstnere går sammen om å lage installasjoner, happeninger og spontane prosjekter, og mangfoldet av uttrykksformer øker i Norge utover på 1980-tallet, og videre på 1990-tallet.

I samlingsen til Christiansands Billedgalleri og Sørlandets Kunstmuseum ser man denne tendensen komme noe tydeligere frem først med verk kjøpt inn på 1990-tallet. Da eksisterer det et mangfold av teknikker, mate-

251 Anne Therese Tveita: «Terningkast 6: Usigelig vakkert!» *Stavanger Aftenblad* 10. januar 2018. <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/KvpMxe/Terning-6-Usigelig-vakkert>. Sist lese 12. september 2018.

252 Else-Brit Kroneberg, intervju 8. desember 2017.

rialer og uttrykk blant kunstnere på Agder. Det kan leses som et uttrykk for at tendensen ikke nådde landsdelen før senere, men er nok i større grad et produkt av at samlingsinnkjøp ikke alltid speiler de mer eksperimentelle og nyskapende sidene ved kunstproduksjon.²⁵³

At musea ofte er seine med å fanga opp nye tendensar, er ikkje noko nytt, men at museet sjølv vedstår seg at det ofte er slik, er meir sjeldan. Når det gjeld yngre kunstnarar i regionen, har museet i mange år samarbeidd med Sparebanken Sør om utdeling av Sparebanken Sørs kunstnerpris til unge, talentfulle kunstnere. Prisen er på 150 000 kroner og blir utdelt annakvart år. Dei nominerte blir utstilte på museet, og publikum kan stemma på sin favoritt som så får publikumsprisen på 15 000 kroner.

SKMU si samling bestod i 2016 av 1529 verk (inkludert samlinga frå Billedgalleriet). I tillegg kjem Tangensamlingen som museet har evigvarande disposisjonsrett over gjennom ein avtale signert i 2015. På det tidspunktet talde denne samlinga rundt 1100 verk, men den er sidan dess tredobla. I pressa er denne donasjonen gjerne referert til som ei «flere hundre millioners kunstgave».²⁵⁴ Denne donasjonen markerer ein ny fase i museet si historie. Korkje lagringskapasiteten eller utstillingsplassen strekk til når det gjeld å romma denne omfattande samlinga. Løysinga har blitt eit heilt nytt museumsbygg på hamna i Kristiansand. Arne Korsmo sin prisvinnande kornsilo frå 1930-talet skal forvandlast til ein *kunstsilo* ved hjelp av Mestres Wåge Architectes og MX_SI Architectural studio. Arkitektonisk kompletterer siloen kunstsamlinga til Tangen som først og fremst er konsentrert om nordisk modernisme. Ambisjonen er, ifølgje eit strategidokument, at Kunstsilo «skal være et regionalt kraftsentrum for kunsten og kunstnerne i Agder, et museum av nasjonal betydning – og et museum som er internasjonalt synlig».

Reidar Fuglestad, som begynte som administrerende direktør ved museet i 2017, ser Tangensamlingen som ein valuta som kan brukast til å byggja nettverk og etablera samarbeidsprosjekt både nasjonalt og internasjonalt – og regionalt: Under Arendalsuka 2018 blei dette demonstrert ved at Bomuldsfabriken Kunsthall i Arendal

blei den første institusjonen som fekk høve til å visa delar av Tangensamlingen. Kritikaren Oda Bhar konkluderte i det høvet: «Tangensamlingen later til å ha bredde som kan bli utgangspunkt for mange og svært ulike utstillinger, og en kvalitet som er fullt verdig en påkostet ny museumsbygning.»²⁵⁵

Kulturrådet sine innkjøp

Mellom 2000 og 2007 tok museet imot 69 kunstverk frå Kulturrådet. Her finst installasjonar av Bjarne Melgaard (f. 1967) (*New Love Old Paint*, utan år, ein variant med same tittel frå 1996–97 finst i Nasjonalmuseet), Kurt Johannessen (*Åpne auge og lukka auge*, 2004) og Børre Sæthre (*Masturbating with the gods/introducing lustlux worldwide*, 1997–98). Den siste består av i alt 25 delar. Ein endå meir omfattande installasjon er *Lounge* (2004), signert kunstnargruppa Temp.²⁵⁶ Den er ei undersøking av spenningsfeltet mellom det individuelle og det kollektive uttrykket når ein arbeider tett saman slik dei gjer i sine fellesprosjekt. Installasjonen kan minna om eit atelierinteriør: Sofa og fleire bord skapar ei avslappa ramme rundt ei mengd tilsynelatande tilfeldig arrangerte enkeltverk, skisser, arkivboksar, bakgrunnsmateriale, småting og mosaikkbitar og lysbilde frå arbeida til den enkelte kunstnar og frå tidlegare samarbeidsprosjekt:

Slik ønsket vi å utforske situasjonen med å gå inn i hverandres kunst. Ved å stille spørsmål rundt det å skape kunst ved å sette sammen og sample nye og gamle arbeider, deler, fragmenter av verk, skisser og omgivelser som er en del av en skapende prosess. Vi ønsket å si mer om vår kollektive og individuelle arbeidsprosess og gi informasjon som gjerne et «ferdig» verk mister i sluttfasen.²⁵⁷

Mellom dei overførte verka frå Kulturrådet finst også ein digital installasjon av Ellen Røed (f. 1970) (*Tower with Cage*, 2004–05) og ein

255 Oda Bhar: «Solid og lovende», *Morgenbladet* nr. 24 / 22.–28. juli 2018, s. 36.

256 Temp er ei kunstnar- og kuratorgruppe som består av Anne Thomassen, Heidi Bjørgan, Ruth Moen og Anne Helen Mydland. Gruppen blei etablert i 2000 då dei avslutta utdanninga i keramikk ved Kunsthøgskolen i Bergen.

257 <http://www.tempartistgroup.com/temp-artist-group.html>. Sist lese 9. oktober 2018.

253 *Sørlandets Kunstmuseum 2015–2018. Byen og landsdelen / Fra museets samling*. Informasjonsark på museet.

254 «Arendal først med å vise gigantgaven», *Agderposten* 10. november 2017.

dataanimasjon av Sven Pålsson (f. 1965) (*Fun House*, 1999). Men Kulturrådet har også tilført museet porselenskoppar av Kjersti Teigen (f. 1963), ei sølvkanne av Leif Stangebye-Nielsen (f. 1955) og keramikk av Tulla Eliosen (f. 1950).

Heile 33 av arbeida blei overførte i 2007, etter at ordninga blei avslutta. I den siste overføringa var det mange eldre verk, som fotografi av Siggen Stinessen frå 1978, neonskulptur av Hilmar Fredriksen frå 1985 (*Honolulu*), keramikk av Beth Wyller frå 1983 (*Hestehode med striper*), mugge og stort fat (1987) av Lisbet Dæhlin (kjøpt i 1981 og 1987), samt to tusjteikningar av Vanessa Baird frå 1993. Ein kan undra seg over at verk frå slike viktige kunstnarar ikkje hadde funne ein mottakar tidlegare. Men denne siste tildelinga inneheldt også heilt fersk kunst som videoverket *Something about Wapke – circumstances and incidents in the life of a Dutch artist* av Anne Lise Stenseth, kjøpt på kunstnaren si utstilling på Galleri RAM i Oslo i 2006, og videoinstallasjonen *I'd die for that part* av Adriana Alves (f. 1976), som var blitt innkjøpt på utstillinga *This is Art* i Bergen Kunsthall i 2006.

Det blir ikkje alltid opplyst kvar Kulturrådet har gjort sine kjøp, men bildet som teiknar seg, tyder på stor spreiding. I tillegg til dei nemnde institusjonane er kunsten som SKMU har mottatt, kjøpt mellom anna på Sørlandsutstillingen, i Risør Kunstforening, Bergens Kunstforening, Kunstnerforbundet i Oslo, Galleri Wang i Oslo, Visningsrommet USF Bergen, Tegneforbundet i Oslo, Haugar Vestfold Kunstnersenter i Tønsberg, Galleri Dobloug i Oslo og Henie Onstad Kunstsentersenter.

Konservator Frank Falck fortel at då han begynte på museet, blei dei inviterte til Oslo Kunstforening der dei innkjøpte verka var utstilte, og så kunne ein plukka ut dei ein ville ha. Seinare fekk museet tilsendt lister over tilgjengelege innkjøp, og så kunne dei senda inn ønska sine ut frå dei. Ein annan konservator ved museet, Else-Brit Kroneberg, utdjupar:

Noen ganger fikk du det du ønsket deg, noen ganger fikk du bare noe av det, og noe du *ikke* hadde ønsket deg. Da ordningen opphørte, fikk vi tildelt ganske mye som vi egentlig ikke ville ha. Det var mer inntrykk at det var snakk om å tømme lagret.²⁵⁸

Ho framhevar også ein annan veikskap ved ordninga:

Det har vært veldig lite dokumentasjon som har fulgt verket. Både om selve verket, eller hvis det har vært installasjoner, så har det til tider vært krise fordi det ikke har vært noe materiale som viser eller forteller hvordan installasjonen skal se ut.²⁵⁹

Midlane som museet fekk overført då innkjøpsordninga til Kulturrådet blei lagd ned, blei brukt til innkjøp, og summen har sidan inngått i museet sitt eige innkjøpsbudsjett.

Inntakspraksis

I vedtektene for museet står det ikkje noko om korleis innkjøpskomiteen skal setjast saman. Paragraf 7 som handlar om innkjøp, lyder: «Styret er ansvarlig for innkjøp av kunst til museet og gjør nødvendige vedtak om innkjøpskomité i henhold til de regler som vedtas for anskaffelse av kunst.» I praksis har det vore vanleg med ein komité med to eksterne kunstnarrepresentantar, ein for kunsthåndverkarane og ein for bildekunstnarane, samt museet sin direktør som då har utgjort den kunsthistoriske kompetansen.

På 2000-talet har museet hatt seks leiarskifte. Den som blei lengst ved museet, var Erlend Høyersten som var direktør frå 2004 til 2009. Han tok initiativ til å gjera om ordninga med eksterne medlemmer i innkjøpskomiteen til ei ordning der medlemene skulle vera kunstfagleg tilsette ved museet. Som dei summerer opp i årsmeldinga for 2010:

Det ble fra mai 08 vedtatt at innkjøpskomiteen består av personer i museets kunstfaglige stab. Ordningen ble evaluert sommeren 2010. Det ble vedtatt å gjøre det til en permanent ordning hvor alle konservatorer deltar i komiteen sammen med direktøren.²⁶⁰

Sidan det har vore stor utskifting av direktørar og mellomperiodar utan direktør, har innkjøpskomiteen sidan 2009 bestått av dei tre konservatorane Frank Falch, Else-Brit Kroneberg og Karl Olav Segrov Mortensen.

259 Ibid.

260 <https://docplayer.me/2288707-Arsrapport-2010%20sørlandets-kunstmuseum.html>. Sist lese 9. oktober 2018.

258 Else-Brit Kroneberg, intervju 8. desember 2017.

Vi skulle ønske at vi kunne brukt mer tid og penger til å jobbe enda mer konsentrert om innkjøp. Det er ikke alltid at det har vært så systematisk. Hvis du ser oversikten over innkjøp helt fra begynnelsen av, så er det mye i volum, det vil si i antall verk og billige verk. Jeg tror vi har blitt flinkere til å være mer fokusert. Istedenfor å kjøpe mye smått, har vi kjøpt større og viktigere verk de siste årene.²⁶¹

Eit døme på det er Tori Wrånes (f. 1978) sin skulptur *Fantasistormen* (opphavleg tittel var *Fantasihjelmen*). Motivet er ei lita jente kledd ut som astronaut. Ho sit og drøyer, og ut av hjelmen hennar veks det ei heil verd med figurar og ting som symboliserer verda. Som dåverande direktør Karin Hindsbo uttalte til *Kunstkritikk*: «[Det] er et virkelig flott og poetisk motiv, som sier noe om hvordan alle muligheter er åpne for et lite barn.»²⁶² Ikkje alle delte Hindsbo si positive vurdering, og verket utløyste mykje strid:

Nyervervelsen markerer et nytt kapittel i en av de større kunstkonfliktene på Sørlandet de siste årene. For selv om Hindsbo er godt fornøyd med tilskuddet til samlingen, var det slett ikke hos SKMU verket var ment å ende opp. Fantasihjelmen skulle etter planen være en del av utsmykningen av barnehagen ved Rolighedens gård i Kristiansand. [...]. Det var først etter at skulpturen var montert på ett av barnehagens tak i mai 2012 at reaksjonene kom: Blant annet hevdet flere foreldre at skulpturen virket aggressiv, med en fremtoning som kunne minne om en person med skytevåpen, og ønsket verket fjernet. I tillegg nektet kunstutvalget å godkjenne verket, da de mente det vek for mye fra det opprinnelige utkastet.²⁶³

Med innkjøpet av dette verket kan diskusjonen halda fram i museet sin eigen regi. I tillegg har SKMU samla inn alt tilgjengeleg materiale som dokumenterer prosessen rundt Wrånes sitt verk – frå saksdokument til avisartiklar. Som direktøren forklarte det: «Dette skal gå inn i vårt arkiv. Å

dokumentere en sak som denne for ettertiden, er noe vi som regionsmuseum ser på som en del av vårt samfunnsoppdrag.»²⁶⁴

Innkjøpssummen var tidlegare kroner 300 000, men har sidan 2006 variert frå 500 000 til 650 000. Talet på egne innkjøp har som oftast variert mellom 8 og 15 arbeid årleg. I 2016 var tilveksten på 35 verk viss ein ser bort frå innkjøpa museet gjennomførte for midlar gitt av Nicolai Tangen. Gjennom den britiske stiftinga AKO Foundation, som han står bak, gav han tre millionar kroner fordelt over dei tre åra 2015 til 2017 til innkjøp av norsk kunsthåndverk. Dei ekstra midlane har vore viktige for å styrka den interne kompetansebygginga: «De millionene var en gyllen anledning til å investere mer tid og ressurser i innkjøpsjobben, og også jobben med å bygge opp en samling som skal bli en god samling.»²⁶⁵

Det finst også andre midlar som museet kan søka for å bruka på innkjøp av kunst. Sidan 1934 har det eksistert eit legat etter den norske ingeniøren Henrik von Zernikow-Loss, som budde i USA. I testamentet sitt hadde han bestemt at avkastinga av legatmidlane skulle gå til kulturformål i Kristiansand, mellom anna til «fremme av et kunstmuseum». Med tildelingar gjennom mange år har Billedgalleriet med hjelp av midlar frå legatet kjøpt inn tidlege og viktige verk av kunstnarar som Kjell Nupen, Leonard Rickhard, Dagfin Kjølrsrud, Karsten Jakobsen, Else Marie Jakobsen og Arne Ekeland. Etter at Sørlandets Kunstmuseum blei etablert, har også dei nytt godt av tildelingar frå dette legatet.

Kriteria for inntak handlar om *relevans*: relevans i forhold til det aktuelle kunstnarskapet, museet si samling, regionen, samt valet av uttrykk og medium.²⁶⁶

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Det er ikkje berre skulpturen til Wrånes som har utløyst lokal forarging. Ein skulptur og eit bilde av Børre Larsen (f. 1952), innkjøpte i år 2000, vekte også sterke reaksjonar første gong dei blei utstilte. Skulpturen består av ein trekross med ein snikkarfigur med ein liten spiker i (*Snekker Andersen*, 2000). Bildet *Sååå stor* (2000) er basert på eit foto av Bertel Thorvaldsen sin kjente Kristus-figur frå 1838, og som Larsen hadde arva etter bestemor si. I dei utstrekte hendene til

261 Frank Falch, intervju 8. desember 2017.

262 Maria Horvei: «Sørlandets Kunstmuseum kjøpte verket KORO refuserte», *Kunstkritikk* 13. september 2013. <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/sorlandets-kunstmuseum-kjopte-verket-koro-refuserte/?d=dk>. Sist lese 15. september 2018.

263 Ibid.

264 Ibid.

265 Kroneberg, intervju 8. desember 2017.

266 Ibid.

Kristus-figuren har kunstnaren plassert eit bilde av ein raud plastfisk. Med dette grepet har han omgjort velsigningsgesten som dei utstrekke hendene til Kristus-figuren symboliserer hos Thorvaldsen, til ein meir vanleg gest for å markera lengda på fisken. Det er som om Jesus seier: «Så stor er den!» Då verket to år etter blei vist på ein større presentasjon av Børre Larsen sine objekt på Astrup Fearnley Museet, uttalte kunstnaren til *Klassekampen*:

Når jeg resirkulerer ting, kombinerer dem og lager nye titler, oppstår en form for humoristisk alvor. Jeg tar tingene rundt meg og lar dem møtes på nye måter. Den enkle banaliteten i ting vi har lett for å gå forbi, ting vi glemmer eller kaster, i den ligger også poesi.²⁶⁷

Medan kunstkritikaren Ika Kaminka hevda at Larsen sitt Kristus-bilde er eit oppgjær med vår tids ufarleggjering av Jesus slik at han får tilbake noko av si subversive kraft,²⁶⁸ så blei Larsen sin bruk av krusifiks og Kristus-figur av somme på Sørlandet oppfatta som blasfemi. Det blei jamvel oppfordra til boikott av museet.

Ein ny strid oppstod rundt Guttorm Guttormsgaard sitt verk *Glem ikke* (1982–2014). Verket består av hengsla plakatar og boktrykk, og handlar om Israel sine overgrep på Palestina frå 1947 og fram til 2014. Rekkjene med plakatar er blitt oppdaterte i takt med den historiske utviklinga. Museet kjøpte verket i 2010, men det blei først vist på ei utstilling over nye verk i samlinga i 2014. Det vekte straks harmdirrande reaksjonar på internett frå interesseorganisasjonen Med Israel for fred (MIFF). Det blei tala om «løgner» og ei «demonisering av Israel» og likeins framheva at dette «kunstverket» har museet «kjøpt for dine og mine skattepengar».²⁶⁹ Museet inviterte organisasjonen til debatt og samla alle reaksjonane i ein perm som dei la ved verket.

Det er ikkje museet sitt mål å satsa på verk med provoserande kraft, men at kunsten skapar engasjement, ser dei som positivt. Det høyrer

likevel til unnataka at innkjøp vekker offentleg debatt. Kunstverka til Larsen og Guttormsgaard er døme på innkjøp frå kunstnarar som ikkje er frå regionen. Av andre nasjonale kunstnarar som museet er særleg glad for å ha sikra seg, nemner innkjøpskomiteen AK Dolven (f. 1953). I samband med Dolven si utstilling *the day the sky became my ground* på Wilkinson Gallery i London i 2010, og gjennom eit studiobesøk hos kunstnaren gjekk dei til innkjøp av filmene *Between the morning and the handbag* (2002, 35 mm film på DVD) og *The day the sky became my ground* (2009, 16 mm filmprosjeksjon).

Det er ikkje eit premiss ved å bli invitert til å halda soloutstilling på museet at det også blir gjort innkjøp, men det er heller ikkje uvanleg. I samband med Ane Graff (f. 1974) si utstilling *Your Groundwater* på museet i 2013 blei det innkjøpt ei gruppe verk av henne. Andre kunstnarar med bakgrunn frå Kristiansand som har blitt innkjøpte i samband med utstillingar, er Øystein Aasan (f. 1977), Irene Myran (f. 1948) og Inger Johanne Rasmussen (f. 1958) samt finske Sanna Kannisto (f. 1974) og danske Maiken Bent (f. 1980), for å nemna nokre. Til liks med mange andre kunstmuseum i Noreg er internasjonal samtidskunst blitt ein stadig viktigare del av museet sin profil, men dette viser seg likevel meir i utstillingane enn i samlinga. I 2011 tok museet imot eit diptyk i form av eit digitalt fargeprint av den finske konseptkunstnaren Marko Vuokola (f. 1967). Verket med tittelen *The Seventh Wave – Chinati* (2007–2008) blei innlemma i samlinga på bakgrunn av produksjonsstøtte på 9000 euro som kunstnaren hadde fått i samband med ei utstilling i 2011. Det finst også andre døme på at verk er blitt innlemma i samlinga ikkje som innkjøp, men fordi museet har bidratt til produksjonen.

Museet brukar innkjøpsmidlane sine på samtidskunst. Eldre kunst kjem inn som gåver og langtidslån. Fokuset har først og fremst vore retta mot regionale kunstnarar. Dei er svært medvitne om at ingen andre institusjonar vil kjenna på eit slikt ansvar. At det heller ikkje behøver å vera noka motsetning mellom det regionale og det internasjonale, er elles den tidlegare nemnde Tori Wrånes eit døme på. Ho er født i Kristiansand, og ble uteksaminert frå Kunsthøgskolen i Oslo i 2009. På berre få år har ho skapt seg eit namn internasjonalt. Museet ønskjer å markera hennar tilknytning til regionen, men det krev at dei sikrar seg viktige verk frå ulike fasar i produksjonen hennar. I tillegg til *Fantasiormen* kjøpte dei i 2016 eit foto, tatt av Mikkel McAlinden, frå Wrånes sin performance *The Opposite is also True*

267 Marit Strømmen: «Underfundige kombinasjoner», *Klassekampen* 7. november 2002.

268 Ibid.

269 Conrad Myrland: «Demonisering av Israel på Sørlandets Kunstmuseum», 28. februar 2014. <https://www.miff.no/norgeogisrael/2014/02/28demoniseringavisraelpas%C3%B8rlandetskunstmuseum.htm>. Sist lese 10. oktober 2018.

(2010–2013). Som i så mange av hennar performancar inkluderte også denne både musikk, skulptur og kostymar i tillegg til overraskende positurar. I fotografiet sit ho høgt oppe på ein vegg og spelar på pianotangentar.

Museet sikra seg også hovudverket på den kritikarroste utstillinga hennar, *Hot Pocket*, på Museet for samtidskunst i Oslo i 2017. Performancevideoen *Your Next Vacation is Calling* blei kjøpt gjennom galleriet til Wrånes i London, og var med ein pris på kr 720 000 på det tidspunktet det dyraste verket museet har gått til innkjøp av.

Museet kjøper ikkje kunst på avgangsutstillingar. Dei ønskjer å sjå korleis kunstnarskapa vil utvikla seg over nokre år først. Med det sterke regionale fokuset kan det undra at yngre og nyskapande kunstnarar i Kristiansand som Jan Freuchen (f. 1979), Ann Cathrin November Høibo (f. 1979) og Linn Pedersen (f. 1982) ikkje er sterkare representerte i samlinga. Desse er alle svært aktive på den nasjonale samtidskunstscena og med på å teikna sin generasjon. Ved utgangen av 2016 hadde museet to arbeid av Freuchen, kjøpt i 2004, eitt av Høibo, kjøpt 2013, og ingen av Pedersen. Det er godt etablerte kunstnarar som arbeider innanfor velkjente medium som måleri og teikning, som dominerer innkjøpa. Nokre namn som går att med innkjøp over fleire år på 2000-talet er Kjell Nupen med 5 verk, Leonard Rickhard med 15 og Mette Stausland med 9 verk (pluss ei gåve). Mellom kunsthandverkarane dominerer Sidsel Hanum med 11 verk og Lise Schønberg med 12 (pluss ei gåve). Blandinga av bildekunst og kunsthandverk er karakteristisk for museet sin profil.

Kunsthandverk

Med oppstarten i 1995 fekk museet ansvar også for kunsthandverk. Forklaringa på dette doble mandatet er, ifølgje Falch, denne:

På grunn av kunsthandverksmiljøets sterke stilling på Sørlandet, særlig Kristiansand og Risør, fra 1970-tallet og fremover – noe som sammenfaller med en nasjonal utvikling, fikk Sørlandets kunstmuseum også ansvar for kunsthandverk. [...] Helt fra starten var det en viktig oppgave å utvide samlingsarbeidet ved å bygge en ny samling med kunsthandverk. Fra 1995 har museet ved hjelp av et begrenset innkjøpsbudsjett ervervet kunst av både regionale og nasjonale utøvere på dette

feltet. Det siste for å sette kunsthandverk på Sørlandet inn i en utvidet kontekst.²⁷⁰

I motsetning til for bildekunsten fanst det ikkje ei historisk samling å byggja på. Noko av det tidlegaste var arbeid av Ellinor Flor (f. 1946). I samband med den store retrospektive utstillinga til keramikaren Grethe Nash (1939–1999), som budde i Kristiansand, kjøpte museet inn også ein del eldre keramikk av henne frå 1970-talet. Å ha ein brei og sterk representasjon av viktige kunstnarskap er eit mål for museet. I samband med Nash si utstilling var det også invitert nokre utanlandske gjesteutstillarar, og av desse gjekk museet til innkjøp av dei amerikanske keramikarane Richard Hirsch (f. 1944) og Warren MacKenzie (f. 1924). Andre internasjonale verk i samlinga er keramikk av japanske Takeshi Yasuda (f. 1943), innkjøpt på Bomuldsfabriken Kunsthall i 1998, og installasjonen *Overlapping dresses* (2001) av den britiske kunstnaren Caroline Broadhead (f. 1950), innkjøpt på Bergens Kunstforening i 2001.

Kunsthandverket er dei siste åra blitt ytterlegare styrkt gjennom pengegåva på tre millionar frå Nicolai Tangen. Resultatet av desse innkjøpa blei presentert i utstillinga *Å bygge en samling* i 2017. I katalogen til utstillinga fortel innkjøpskomiteen om strategien:

Arbeidet har vært basert på en tydelig regional og nasjonal strategi. Museets innkjøpskomité, bestående av kuratorene Else-Brit Kroeneberg, Karl Ove Segrov Mortensen og Frank Falch, har etter en grundig gjennomgang av museets egen samling, falt ned på et utvalg kunsthandverkere. Hensikten har vært todelt, både å dokumentere en kunstnerisk utvikling hos viktige utøvere som allerede inngår i samlingen, og å innlemme sentrale navn som ikke tidligere har vært representert.

Strategien har hatt et særlig fokus på områder som keramikk, tekstil og smykke-kunst, fordi dette er kategorier som historisk har stått sterkt på Sørlandet. I norsk sammenheng defineres gjerne tekstil som en egen kategori, plassert så å si mellom billedkunst og kunsthandverk, men på grunn av dens sterke posisjon i landsdelen, har det vært

270 Frank Falch: «Å bygge en samling – kunsthandverk innkjøpt med midler gitt av kunstsamler Nicolai Tangen», *Å bygge en samling*. Kristiansand: Sørlandets kunstmuseum 2017. Upaginert.

viktig å integrere tekstilkunsten i samlingsstrategien.²⁷¹

Midlane har gjort det mogeleg å skaffa seg ei imponerande samling kunsthåndverk, som nye verk av keramikarane Marit Tingleff (f. 1954) og Torbjørn Kvasbø (f. 1953), begge representert i samlinga frå før. Museet har også sikra seg nye arbeid frå keramikarar busette i regionen, og som alle er representerte i samlinga frå før: Eirik Gjedrem (f. 1959), Sidsel Hanum (f. 1955), Ole Morten Rokvam (f. 1963), John Skognes (f. 1952) og Ann Beate Tempelhaug (f. 1954).

Verk i større format og installasjonar er det også blitt fleire av. Tekstilkunstnaren Mai Bente Aronsen (f. 1962) sitt monumentale verk *Blå vegg* (2016) er bygt opp av hengande lamellar av laminert og handskoren ullfilt og er 670 cm lang og 258 cm høg. Fleire omfattande keramiske installasjonar har det også blitt. Det er blitt kjøpt mykje direkte frå kunsthåndverkarane sjølve, til dømes glasarbeid frå Kari Håkonsen (f. 1969) og to smykkeobjekt frå Sigurd Bronger (f. 1957): *Bæreinstrument for den siste gallestein* (2012) og *Bæreinstrument for strutseegg* (2012). Bronger, som museet reknar «som en av landets fremste smykkekunstnere», hadde museet ikkje noko arbeid av frå før. Frå den yngre smykkekunstnaren Anna Talbot (f. 1978) har museet kjøpt eit av hennar karakteristiske arbeid skore ut av ein kakeboks med handsag og spraylakkert: *Emotionally Unstable Bunny Boiler* (2017). Det refererer til filmen *Fatal Attraction*, der ei avvist kvinne kokar kaninen til elskaren sin familie. «Bunny boiler» har sidan blitt synonymt med ei ustabil og utilreknaleg kvinne.

Hjå galleristar og andre utstillingsarrangørar vekker det gjerne bekymring når museum kjøper så mykje direkte frå kunstnarar, men SKMU har også innkjøpt viktige og dyre verk frå utstillingar. Frå Årsutstillingen Norsk kunsthåndverk 2015 sikra dei seg installasjonen *På lager* av Lene Tori Obel Bugge (f. 1962). På stablar av teakbord var det plassert mengder av grønglaserte, sylinderforma krukker og beger med tre bein. På Irene Nordli (f. 1967) si separatutstilling i Galleri Format i Oslo i 2016 blei installasjonen *Stolen, rota og teppet* (2016) innkjøpt. Ved sida av stol og teppe inngår skulpturale objekt i porselen i denne installasjonen. Verket refererer til porselensromma som kom på moten på 1700-talet, der

adelen skapte egne rom i slotta sine for visning av utsøkte porselensgjenstandar:

Installasjonen *Stolen, rota og teppet* spiller på denne historiske referansen, samtidig som den brytes ned: Den svidde rokokkostolen, med et sete i ferd med å gå i oppløsning, tynges av en voldsom, keramisk form, mens den til dels brente trerotas råhet utgjør en slående kontrast til porselensgjenstandene den bærer. Et bilde på en kultur på vei mot undergangen?²⁷²

Midlane frå Tangen har også gjort det mogeleg for museet å supplera samlinga med eldre arbeid, som tekstilar frå 1980-talet av Elisabeth Haarr (f. 1945). Ho flytta til Kristiansand for ein del år sidan, men var ikkje representert i samlinga frå før. To verk av henne blei kjøpte med midlar frå Tangen, men frå eige innkjøpsbudsjett skaffa dei seg i 2016 den dramatiske tekstilen: *Walk on* (2013). Den er laga av farga og handsydd silke, men er i tillegg blitt skote på med maskingevær.

Eit anna tekstilt verk som museet i 2016 kjøpte med egne midlar, er ein serie på tre arbeid frå Erlend Helling-Larsen (f. 1975) sin serie *Playmates*. Han er utdanna frå Gerrit Rietveld-akademiet i Nederland og bur no i Lillesand. *Playmates*-serien begynte han på i 2009–10, og ideen er å kle på nakenmodellane i bladet *Playboy* ved å brodere på sidene.

Museet har to gonger søkt Norske Kunsthåndverkere om å koma med i ordninga til Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk. Den første gongen blei dei avvist fordi dei ikkje hadde tilsette med forskarkompetanse på kunsthåndverk.²⁷³ Den andre gongen dei søkte, var i 2011:

Sist så tok vi kontakt sammen med Lillehammer Kunstmuseum og Nordnorsk Kunstmuseum. Vi tre gikk sammen om å søke om å komme inn under den ordningen i og med at vi har kunsthåndverk som ansvarsområde. Både vi og Nordnorsk Kunstmuseum har det som en del av vårt mandat, og Lillehammer jobber mye med det utstillingsmessig.

Heller ikkje den gongen blei det aksept. Bakgrunnen for dette og historia til Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk er grundig presentert i eit eige kapittel.

271 Ibid.

272 Ibid.

273 Opplyst av Falch, intervju 8. desember 2017.

På 2000-talet har SKMU innkjøpt verk frå like mange kvinnelege som mannlege kunstnarar. Fordelinga på verk er 55 % menn og 45 % kvinner. Men som Karin Hindsbo skriv i eit notat:

[P]røver vi å dykke litt dypere ned i statistikken, ser bildet fort annerledes ut. Beregner man for eksempel fordelingen i verdien av verker av henholdsvis kvinnelige og mannlige kunstnere, rykker fordelingen seg til 63 % menn og 27 % kvinner. Det er nemlig en tendens til at man kanskje har kjøpt flere verk av kvinner på museene innen for de siste årtier, men de store beløpene er fortsatt brukt på de mannlige kunstnere. I SKMU sin egen samling er det et tydelig faktum. Det er først de seneste 2–3 år de store beløpene også er lagt på verker av kvinnelige kunstnere. Verdien i Christianssands Billedgalleris samling av kvinnelige kunstnere er på bare 5 %. Sammenligner man med det, er det derfor likevel uten tvil tale om en forbedring.

Men vi må i denne sammenheng ikke glemme at et vesentlig element i SKMU sin samling er et eksplisitt fokus på kunsthåndverk. Det utgjør 172 verk av i alt 520 verk, det svarer til nøyaktig 30 %. I samlingen av kunsthåndverk utgjør kvinnene 78 %. Det vil si at den flotte statistikken på antall verk (45–55) i høy grad holdes opp av nettopp mandatet på kunsthåndverk. Uten fokuset på kunsthåndverk ville kjønnsfordelingen se ganske skjev ut i SKMU sin samling og her taler vi om en samling som ikke engang er 20 år.²⁷⁴

Eit problem i denne samanhengen er at dei færreste museum rapporterer prisen på kunstverk, slik at denne typen statistikk er vanskeleg å få til.

Gåver

Den største donasjonen museet har fått på 2000-talet, er den dei fekk frå Knud Larsen i 2013. Gåva bestod av 44 keramiske objekt og kopartrykk frå byrjinga av 1960-talet og fram til 1990-talet, alle laga av kona hans, Kari Christensen (1938–1997). Ho var født i Kristiansand, og var ein nyskapande keramikar. På 1970-talet skapte

ho lauvtynne fat og skåler i porselen, ofte med ei uregelbunden form, medan det skulpturale blei meir dominerande i objekta frå 1980- og -90-talet.

Dei fleste gåvene elles er gitt av kunstnarar. Tekstilkunstnaren Else Marie Jakobsen (1927–2012) har gitt 3 verk til museet (som også kjøpte 4 arbeid av henne på 2000-talet). Frå Kari Stiansen har museet mottatt 8 arbeid, av desse 7 teikningar (medan museet har kjøpt 3 frå henne). Knut Åsdam gav eit videoverk i samband med at museet i 2011 kjøpte filmen *Tripoli* (2010). Ein tilsvarende gest viste AK Dolven. Då museet investerte i to verk av henne, fekk dei i tillegg to andre verk med på kjøpet. Kunstnaren Jan Groth har tradisjonen tru gitt eit arbeid av ein kollega, Heidi Kennedy Skjerve (*Broderi*, teikning, 1997). I alt har museet mottatt 72 kunstverk i gåve på 2000-talet.

Langtidslån

Tangensamlingen blir ofte omtalt som ei gåve, men formelt sett er det tale om eit langtidslån med «evigvarende disposisjonsrett», som det ofte blir framheva.²⁷⁵ Den London-baserte fondsforvaltaren og kunstsamlaren Nicolai Tangen er opphavleg frå Kristiansand, og han har lenge hatt ein lidenskap for norsk modernistisk kunst. Det har mellom anna resultert i ein mastergrad i kunsthistorie, der han skreiv om den tysk-norske kunstnaren Rolf Nesch. I utgangspunktet samla han kunst frå 1930-talet og fram til 1970-talet. Samlinga er blitt bygd opp gjennom 25 år, og i tillegg til verk av norske kunstnarar har han i seinare år også utvida samlinga til å omfatta nordisk modernistisk kunst med brei representasjon av til dømes Asger Jorn, Sonja Ferlov Mancoba og Olle Bærtling.

I 2015 tilbaud Tangen samlinga til Kristiansand kommune. For å kunna forvalta den på best mogeleg vis blei det etablert ei stifting – AKO Kunststiftelse – som står for eigarskapet, men samlinga skal deponerast til og forvaltast av SKMU. Tangensamlingen inneheld viktige måleri av kunstnarar som Jakob Weidemann, Gunnar S. Gundersen, Johs. Rian, Reidar Aulie, Anna-Eva Bergman, Rolf Nesch, Henrik Finne, Sigurd Winge, Knut Rumohr, Ludvig Eikaas, Paul Rene Gauguin, Per Kleiva, Sidsel Westbø, Guttorm Guttormsgaard, Zdenka Rusova og Richard

274 Karin Hindsbo: «Hvorfor snakke om kjønnsrepresentasjon i 2013?», *Kunstforum* 22. mars 2013. <http://kunstforum.as/2013/03/hvorfor-snakke-om-kjønnsrepresentasjon-i-2013/>. Sist lese 13. september 2018.

275 Tone Sandberg: «Historisk avtale baner vei for Kunstsiloen», *Fædrelandsvennen* 30. september 2016. <https://www.fvn.no/nyheter/lokalt/i/j77Ge/Historisk-avtale-baner-vei-for-Kunstsiloen>. Sist lese 13. september 2018.

Warsinski. Samlinga omfattar også norsk grafikk frå same tidsperioden og skulpturar av kunstnarar som Aase Texmon Rygh og Arnold Haukeland. Tangensamlingen er i kontinuerleg vekst, og berre i 2017 blei den tilført kunstverk for 40 millionar kroner.

Ingen andre langtidslån kan samanliknast med Tangensamlingen, men både andre privat-samlarar og bedrifter og stiftingar har deponert verk til museet. Frå Sparebankstiftelsen DNB har museet mottatt fem depositum: to skulpturar frå *Fiber*-serien til Bård Breivik (1948–2016), eit måleri av Olav Christopher Jenssen (f. 1954), eit måleri av Frank Brunner (f. 1971), ein skulptur av sveitsiske Ugo Rondione (f. 1964), og ikkje minst ein fullstendig serie på 22 fotografi, *Psychastenia 10*, av Knut Åsdam (f. 1968). I tillegg er det av andre deponert verk på 2000-talet av kunstnarar som Per Maning (foto), Mette Tronvoll (foto), Bjarne Melgaard (teikningar og måleri), Torbjørn Rødland (C-print på aluminium), Gardar Eide Einarsson mfl.

Trondheim Kunstmuseum

Stiftinga Trondheim Kunstmuseum (TKM) blei oppretta i 1997, men til liks med fleire andre museum er kjernen i samlinga bygd på dei tidlegare aktivitetane til kunstforeininga i byen. Trondhjems kunstforening blei oppretta allereie i 1845, og i 1864 kjøpte dei det første verket sitt, *Norsk Juleskik* (1846) av Adolph Tidemand. Dette innkjøpet markerer starten på det som i dag er Trondheim Kunstmuseum si samling. Med opprettinga av TKM i 1997 overtok museet ikkje berre samlinga, men også mursteinsbygningen som Trondhjems kunstforening fekk bygd i Bispegata 7 i 1929–30. Dette bygget blei utvida med to store utstillingssalar i 1986. Bygget har i seinare år kravd mykje vedlikehald og rehabilitering, og forholda for bevaring og sikring av samlinga har lenge blitt skildra som kritiske. I 2016 gjekk formannskapet inn for å at det skal byggjast eit nytt museum for kunst og design, og denne løysinga blir det framleis arbeidd med.

TKM har i dag to avdelingar for visning av kunst. I 2008 opna museet i tillegg ei avdeling på Nedre Elvehavn, TKM Gråmølna, hovudsakleg for å husa donasjonane frå kunstnarane Inger Sitter og Håkon Bleken, men også for å visa vekslende utstillingar med samtidskunst. Frå 2010 har TKM vore ein del av Museene i Sør-Trøndelag som består av 9 avdelingsmuseum, dei fleste av kulturhistorisk art, og 24 besøksstadar. Ei av avdelingane er Nordenfjeldske Kunstin-

dustrimuseum. Innkjøp av kunsthåndverk er handsama i kapittelet om Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk. Det er likevel verd å nemna at med konsolideringa av musea i MIST og eit mogleg framtidig museum for kunst og design inneheld samlinga til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum mykje tekstilkunst som like gjerne kan klassifiserast som bildekunst. Det gjeld den store samlinga av Hannah Ryggen (1894–1970) sine teppe, og det gjeld innkjøpet av 20 bilde-teppe av Synnøve Anker Aurdal (1908–2000) i år 2000. Det var ei ekstraordinær løyving frå Norsk kulturråd på 2 000 000 kroner som gjorde dette innkjøpet mogleg.

Eit utval frå samlinga blir vist i første etasje på TKM Bispegata. Historisk kunst dominerer og speglar at hovudtyngda i samlinga er norsk kunst frå 1800-talet og fram til i dag. Mest dramatisk er ei tematisk utstilling med tittelen «Mørke tider». I ein lang korridor heng bilde som tematiserer krig og mørke, mellom andre *Mot krig og revolusjon* (1915) av Henrik Sørensen (1882–1963), *Granaten* (1916) av Per Krohg (1888–1965) og *Regnværstemming* (1907) av Nikolai Astrup (1880–1928). Midt imot desse heng eit av museet sine hovudverk heilt åleine, Harald Sohlberg sitt måleri *Natt (Røros kirke)* frå 1904. For enden av korridoren heng eit anna hovudverk, måleriet *Nordkapp* (1870-åra) av Peder Balke (1804–1887). Samtidskunst frå samlinga er derimot ikkje utstilt, men i ei planlagt nyhenging frå hausten 2019 vil storsalen bli brukt til samtidskunst.

I alt består samlinga av knapt 6000 verk. Ei rekkje kunstnarar frå Trøndelag er representerte, som Nils Aas, Hannah Ryggen, Bjarne Næss, Inger Sitter og nolevande som Håkon Bleken, Kjell Erik Killi Olsen, Elmgreen & Dragset (Dragset er frå Trondheim) og mange fleire. Museet anslår at rundt hundre verk er å rekna som samtidskunst, det vil seia at dei er laga etter 1960-talet, og at 40 % av samlinga er kome til etter 1997.

Kulturrådet sine innkjøp

Både Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og TKM har mottatt kunst frå Norsk kulturråd. Nordenfjeldske tok også imot ein del kunst då Riksgalleriet blei lagt ned. I byrjinga fekk dei ein del verk dei ikkje ønskte seg, men etter at ordninga blei lagt om i år 2000, var det dei siste åra kontakt mellom museet og komiteen før dei gjekk til innkjøp. Nordenfjeldske formidla kva dei var interessert i, og «hvis de hadde penger så kjøpte

de det».²⁷⁶ Etter at den praksisen blei innført, var det ikkje lenger noko problem å få kunsten plassert. Kulturrådet spurte også om museet ville ha eit stort teppe av May Bente Aronsen (f. 1962), som dei er svært glade for.

TKM er også blitt tildelt samtidskunst gjennom Norsk kulturråd. I år 2000 tok dei imot eit arbeid, *Ruth*, frå den trondheimsbaserte kunstneren Anne-Karin Furunes (f. 1961). Ho er kjent for sine perforerte bilde, og museet har kjøpt fleire verk av henne gjennom åra. Året etter fekk museet tilført 9 verk, mellom anna ein installasjon av Jon Arne Mogstad (f. 1950) og Jeremy Welsh (f. 1954) (*It's like that*, 2000). Begge har undervist i mange år ved Kunstakademiet i Trondheim. Dei tok også imot ein serie på 31 objekt (*Sammenstilling*, 2001) sett saman av linkuler, horn, bein og klovar av reinsdyr av Aslaug Juliussen (f. 1953). Den særleine materialbruken knyter an til hennar interesse for samisk kultur. I 2003 tok TKM imot skulpturar i tre av Nils Aas og Erlend Leirdal, begge med forankring i regionen. I alt tok museet imot 42 kunstverk frå Kulturrådet mellom 2000 og 2007. Av desse blei 12 valde av direktøren frå «restlageret» som stod att då ordninga blei avslutta. Av teknikkar er foto, grafikk, teikning og måleri godt representerte. 5 videoverk har også kome frå Kulturrådet, medan museet sjølv kjøpte 3 videoverk i den same perioden.

Museet konstaterer at med nedlegginga av både denne ordninga og den etterfølgjande ordninga med øyremerkte midlar til innkjøp har mindre kunst blir tilført samlinga. I ettertid har difor Cathrine Hovdahl Vik, som i fleire år hadde ansvaret for samlingsforvaltninga ved TKM, oppmoda til fornya diskusjon om ordninga:

Ordningen med direkte fordeling til museene var omdiskutert. I ettertid ser vi imidlertid at det tilkom mye verdifull kunst på denne måten, og mange av verkene tas stadig frem til utstillinger. Jeg skulle gjerne sett at det ble en ny debatt om den gamle ordningen.²⁷⁷

Inntakspraksis

«Jeg vet ikke nøyaktig, men jeg har hørt at det var en viss diskusjon om innkjøp av kunstnere som personer på museet kjente», er noverande direktør Johan Börjesson si forklåring på at museet så

seint som på 2000-talet etablerte ein innkjøpskomité med representantar for kunstnarorganisasjonane.²⁷⁸ Denne komiteen eksisterte til 2015, og i den siste perioden var medlemene museet sin direktør og kunstnarane Elin Andreassen og Karianne Stensland. Komiteen blei ikkje nedlagd fordi det var problem med samarbeidet, men fordi direktøren fann ordninga lite tidssvarande og ønskte å avvikla den:

Vi har et veldig lite innkjøpsbudsjett, og syns dette ble en tung håndtering rundt innkjøp. Jeg ringte rundt til mine kollegaer i Norge og Sverige, og sjekket hvor mange som fortsatt hadde innkjøpskomiteer, og det var veldig få. Så i samråd med kunstnerorganisasjonene avvirket vi innkjøpskomiteen.²⁷⁹

Ein av kunstnarrepresentantane, Elin Andreassen, har forklart kvifor ho slutta opp om dette vedtaket:

Min vurdering denne høsten ble etterhvert at vervet i innkjøpskomiteen egentlig var overflødig. Jeg mente museet hadde tilstrekkelig kompetanse til å gjøre dette selv. Og i bunnen ligger en grunnleggende holdning til at direktør og fagstab ved et hvert museum bør få forme den samlingen de ønsker, i den perioden de sitter.²⁸⁰

I staden har museet i dag ein formalisert intern komité, ifølgje Börjesson:

Vi opererer med en intern innkjøpskomite. Den består i hovedsak av meg, kurator Randi Thommessen og malerikonservator Ivonne Geisler. Vi diskuterer videre med ledelsesgruppen, som består av avdelingsleder for kommunikasjon og vertskap, Ida Grøttum, og avdelingsleder for drift og forvaltning, Jon-Arild Johansen. Randi er utdannet kurator og kunstner, jeg er kunsthistoriker, Ivonne er teknisk konservator og Ida er kunsthistoriker. Alle disse møtene, der innkjøp diskuteres,

276 Jan-Lauritz Opstad, intervju 26. januar 2018.

277 Per Christiansen: «Kunstmuseet kjøper 'stjålet kunst' tilbake», *Adresseavisen* 29. mars 2014, s. 9.

278 Johan Börjesson, intervju 26. januar 2018.

279 Ibid.

280 Gustav S. Borgersen: «Kunstmuseet: innkjøp, rutiner og rapportering», *ArtsceneTrondheim* 4. oktober 2018. <http://www.trondheimkunsthall.com/news/Kunstmuseets-innkjop-rutiner-og-rapportering>. Sist lese 10. oktober 2018.

protokollføres. Dette handler alt i alt om å oppføre seg på profesjonelt vis.²⁸¹

I år 2000 blei det brukt kr 61 500 til innkjøp, og i dei følgjande åra kom summen sjeldan over 100 000. Pengane rakk sjeldan til meir enn ein del grafikk eller eit større måleri. Først i 2006 auka summen til over 200 000, og i 2008 blei det i tråd med overføringa av øyremerkte midlar etter nedlegging av Kulturrådet si innkjøpsordning brukt 300 000.

I seinare år har museet gjerne budsjettert med 400 000 til innkjøp, men i år med dårleg økonomi har denne budsjettposten blitt brukt til å dekkja underskot og andre presserande utgifter. Både i 2014 og 2015 blei det såleis brukt under 250 000 på innkjøp. I 2012 blei det berre brukt 15 688 på kjøp av kunst (7 stifta magasin av Alexandra Jegerstedt og Martin Stråhle) og i 2016 kroner 60 000. Denne siste summen skal rett nok sjåast i lys av at ein i 2017 brukte to års innkjøpsbudsjett (800 000) på å sikra seg Vanessa Baird sin teikneinstallasjon *I don't want to be anywhere, but here I am* (2015). Med dette verket vann ho Lorck Schive Kunstpris i 2015, ein pris som blir forvalta i eit samarbeid mellom TKM og Christian Lorck Schive og Hustrus legat for kunstnere.

Med så lite midlar til innkjøp meiner Börjesson det er vanskeleg å innfri museet sitt mandat som seier at innkjøp skal spegla både det internasjonale, det nasjonale og det lokale. I tillegg prøver museet å balansera innkjøpa i forhold til kjønn og kunstnarlege medium.²⁸²

Museet søker aktivt ulike legat om midlar til innkjøp, men det går ikkje fram av registeringslistene for innkjøp om dei har mottatt denne typen støtte på 2000-talet. Basert på munnlege opplysningar blei det av slike ekstra midlar i 2009 kjøpt ein skulptur og ei tavle av Per Kirkeby (1938–2018) og i 2011 eit lydverk (*Seven Voices*, 2011) av AK Dolven.

Gåver og langtidslån blir handsama etter same kriterium og vurderingar som ligg til grunn for innkjøp.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Skiftande direktørar har vore med til å gi samlinga ulik profil. Det peikar seg ikkje ut nokre klare satsingsområde, og heller ikkje bestemte kunstnarsskap som museet følgjer. Av dei som er oftast innkjøpt på 2000-talet, er Mette Tronvoll (f. 1965) med 11 foto, Kjell Erik Killi Olsen (f. 1952) med fire verk, Anne-Karin Furunes (f. 1961) med 3 verk, Vegar Moen (f. 1967) med 3 foto, Håkon Gullvåg med 3 måleri og eit grafisk trykk, og Ane Mette Hol (f. 1979) med fire teikningar. Alle desse har ulike band til Trondheim enten gjennom oppvekst eller utdanning, eller dei har byen som noverande heimstad. I tillegg finst det nokre kunstnarsskap som er breitt dokumentert i samlinga gjennom donasjonar. Desse vil bli omtalt seinare.

Frå 1998 til 2010 var tekstilkunstnar og kunsthistorikar Ragnhild Lium direktør. Hennar interesse for tekstil viser i liten grad igjen i innkjøpa. Av 118 kunstverk innkjøpt i hennar direktørtid lét berre 4 seg klassifisera som tekstilar: Ellen Lenvik (f. 1946) sitt bildeteppe *Night Waves* (2006), Kiki Prytz Wilhelmsen (f. 1955) sitt broderi *Kryss* (2006), Hans Hamid Rasmussen (f. 1963) sitt broderi *Tik tak* (2007) og Beret Aksnes (f. 1952) sitt stofftrykk *Pi med 240 x 60 desimaler* (2006). Når det har danna seg ei oppfatning av at ho fekk innkjøpt mykje tekstil, er det truleg fordi ho då innkjøpsordninga til Kulturrådet blei nedlagd, valde ut ei rekkje tekstile verk frå «overskotslageret». Slik fekk museet tilført bildeteppe av Ingunn Skøgholt (f. 1952) og Sidsel C. Karlsson (f. 1941) og stofftrykk av Ingrid Bodøgaard (f. 1954) og kunsthandverkspioneren Gro Jessen (1938–2003).

Museet definerer at dei har eit særleg ansvar for å dokumentera kunsten i regionen, og som det heiter i eit notat: «Hvis kvalitet og regional tilknytning/opprinnelse er sammenfallende, skal innkjøp av slike kunstverk prioriteres.»²⁸³ Det er ikkje vanskeleg å finna døme på innkjøp av kunstnarar som er fødte i regionen, som til dømes Arne Vinnem (f. 1978). I 2006 kjøpte museet 4 foto frå serien hans *Suspects* med temaet seksuelle overgrep. Det er heller ikkje langt mellom innkjøpa av kunstnarar som er busette i Trondheim eller Trøndelag,

281 Börjesson, intervju 26. januar 2018.

282 Gustav S. Borgersen: «Om Trondheim Kunstmuseums innkjøpspolitikk», *ArtsceneTrondheim* 13. september 2018. <http://www.trondheimkunsthall.com/index.php?p=news&title=Om-Trondheim-Kunstmuseums-innkj-ppolitikk>. Sist lese 10. oktober 2018.

283 Trondheim Kunstmuseums samling, tilvekst 1997–2018. Oversikt gjort av Gustav S. Borgersen og publisert som vedlegg til Gustav S. Borgersen: «Om Trondheim Kunstmuseums innkjøpspolitikk», *ArtsceneTrondheim* 13. september 2018. <http://www.trondheimkunsthall.com/index.php?p=news&title=Om-Trondheim-Kunstmuseums-innkj-ppolitikk>. Sist lese 10. oktober 2018.

som Håkon Bleken (f. 1929), Oddvar Daren (f. 1953), Håkon Gullvåg (f. 1959), Solrunn Ronnes (f. 1952), Edith Lundebrekke (f. 1959), Leiken Vik (f. 1961) og Ove Stokstad (1939–2018). Men det er mi oppfatning at regionale kunstnarar ikkje kan seiast å dominera i det samla bildet. Snarare er profilen nasjonal, og dei siste åra også meir nordisk og internasjonal. Denne oppfatninga blir delt av bildekunstnaren Jostein Kirkerud (f. 1952). Han meiner det har skjedd ei endring i innkjøpspolitikken dei siste 15 åra:

Slik jeg ser på denne utviklingen, har ikke lenger samlingen røtter i lokalmiljøet. Kunstmuseet, mener jeg, har tatt en vending fra det museale til det kontemporære. Med dette også en vending mot det internasjonale.²⁸⁴

Sjølv om det ikkje blei innkjøpt særleg mange verk i Pontus Kyander si tid som direktør frå 2011 til 2014, er dette ei vending som han i særleg grad bidrog til. Etterfølgjaren hans karakteriserer hans bidrag til samlingsutviklinga med følgjande ord:

Pontus Kyander så det som sitt oppdrag å riste en litt «støvete» institusjon, og å ha et sterkt fokus på internasjonal samtidskunst. Det preget veldig sterkt innkjøpene på hans tid, i tillegg til yngre samtidskunst og kunst fra lokale kunstnere.²⁸⁵

Usedvanleg for eit museum er kjøpet i 2013 av ein skulptur av Øyvind Sørffjordmo (f. 1987), som då var andreårs bachelorstudent ved Kunstakademiet i Trondheim, frå utstillinga *Constant Decay* i regi av Rake Visningsrom. Døme på den internasjonale vendinga er innkjøpa av fleire fotografi frå den finske konseptkunstnaren Marko Vuokola (f. 1967) og eit atmosfærisk landskapstablå i glasmonter (*Over and Over, Again and Again*, 2004) av tysk-engelske Mariele Neudecker (f. 1965). Til dei internasjonale kan også kunstnarduoen Elmgreen & Dragset reknast, sjølv om Ingar Dragset (f. 1969) er frå Trondheim. Kyander var særleg nøgd over å ha sikra seg museet sitt første verk av desse, eit stort fotografi med tittelen *Ganymedes (T-shirt)*. I ei pressemelding i samband med kjøpet blei *Ganymedes (T-shirt)* omtala som ein «kjærlig kommentar til den danske billedhuggeren

Bertel Thorvaldsens (1770–1844) skulptur ved samme navn».²⁸⁶ Motivet er nettopp Thorvaldsen sin skulptur over denne nakne, greske guden, men kunstnarane har kledd han opp i ei T-skjorte med eit trykk av ein annan antikk gud på brystet. Vidare blir det lagt vekt på at dette verket er å sjå som ei forlenging av eit av kjerneområda i TKM si samling som er dansk klassisistisk og modernistisk kunst, med kunstnarar som Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853) og Wilhelm Lundstrøm (1893–1950).

Ein profil som kan seiast å ha blitt tydelegare dei sist åra, er at innkjøp av nye verk i sterkare grad blir kopla til kva som finst i samlinga frå før. I 2014 blei det såleis brukt 70 000 kroner på ein serie blyantteikningar av Ane Mette Hol (f. 1979). Ho vaks opp i Trondheim, og TKM var det første museet som gav henne ei separatutstilling. Det firedelte verket *Untitled (Missing Objects)* frå 2013 er ein svært nøyaktig handteikna kopi av dei fire siste sidene i katalogen over kunstmuseet si samling, som mellom anna skildrar tre stolne kunstverk. Som ein av medlemmene i innkjøpskomiteen uttalte til *Adresseavisen*: «Det er svært gledelig at museet har foretatt innkjøp av nettopp dette verket. Det representerer Ane Mette Hols kunstnerskap, samtidig som det på en direkte måte hører hjemme i museets samling.»²⁸⁷

Då Börjesson begynte som direktør i 2014, uttalte han at han vil følgja opp arbeidet til forgjengaren:

Trondheim Kunstmuseum er et kunstmuseum med en omfattende samling hvor min forgjenger Pontus Kyander har begynt et spennende arbeid med utstillinger med internasjonalt preg. Jeg vil fortsette Trondheim Kunstmuseums orientering mot internasjonal samtidskunst og belyse samlingen i lys av samtiden.²⁸⁸

286 Sitert etter «Trondheim kunstmuseum utvider samlingen», *Kunstforum* 21. mars 2013. <http://kunstforum.as/2013/03/trondheim-kunstmuseum-utvider-samlingen/>. Sist lese 10. oktober 2018.

287 Cathrine Hovdahl Vik sitert i Per Christiansen: «Kunstmuseet kjøper 'stjålet kunst' tilbake», *Adresseavisen* 29. mars 2014, s. 9.

288 Ingvild Krogvig: «Ny svensk direktør ved Trondheim Kunstmuseum», *Kunstkritikk* 21. mars 2014. <http://www.kunstkritikk.dk/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=51471&r=0.4481974656227976>. Sist lese 11. oktober 2011.

284 <http://www.trondheimkunsthall.com/news/Kunstmuseets-innkj-p-rutiner-og-rapportering>. Sist lese 10. oktober 2018.

285 Börjesson, intervju 26. januar 2018.

Innkjøpspolitikken har han derimot endra på. Det har vekt oppsikt, også i media, at museet har sikra seg fleire store og dyre verk som utan tvil er blant dei sentrale i nyare norsk kunst.

Det eine er det Vanessa Baird (f. 1963) fekk Lorck Schive Kunstpris for i 2015. Baird sitt verk består av 15 papirrullar. Då det blei vist i TKM i samband med prisutdelinga, hang dei side om side frå golv til tak i det same rommet som Gustav Vigeland sitt permanent installerte veggrelieff *Helvete*. Også Baird skildrar eit slags helvete, med sine tydelege referansar til straumen av flyktningar som freistar å kryssa Middelhavet for å nå Europa. Verket er godt skildra i ein artikkel i det internasjonale tidsskriftet *Studio International*:

Baird's *I don't want to be anywhere but here I am* offers a truly immersive experience of exterior and inner turmoil. Roiling seas ripple over one wall with graphic vigour. The waves' repetitive intensity, so pleasing to the eye, resembles medieval Japanese woodblock prints with their tranquil blues, greens and blacks. And then you realise that these oceans are awash with drowning asylum seekers. These figures have been styled, says Baird, on characters from the now discredited postwar children's book *Little Black Sambo*; Baird loves to subvert childhood's quaint or fairy-tale narratives.

The elongated vertical vistas progress over three walls, from ocean through dark forest – populated by a trio of drunken bears, a gang of priapic gnomes and a Goldilocks hanging by her neck from a tree – to domestic interiors. These latter are claustrophobic, Alice in (nightmare) Wonderland landscapes of collapsing rooms, toppling furniture, peopled occasionally with female bodies splayed, half-naked behind grubby armchairs, or proffering themselves, in exhausted resignation, pants around their ankles. The floors are awash with household flotsam: half-eaten meals, half-read books and discarded clothing.²⁸⁹

Eit nyare verk i samlinga som også sameinar det personlege og det politiske, er Lotte Konow Lund (f. 1967) sin installasjon *66 minutter* (2014), som museet gjekk til innkjøp av på utstil-

289 Veronica Simpson: «Vanessa Baird wins Norway's prestigious Lorck Schive Art Prize 2015», *Studio international*, 30. november 2015.

linga hennar i Kunsthall Trondheim sommaren 2018. Kunstkritikaren Tommy Olsson har omtalt det som «et av dette fryktelige tiårets viktigste kunstverk».²⁹⁰ Verket laga kunstnaren i samarbeid med si den gong ni år gamle dotter. Det består av to kubar der den eine er innreidd som eit barnerom i miniatyr med ein madrass på golvet, bokhylle med ting og teikningar på veggen. Dottera blei beden om å velja ting frå rommet sitt som kunne hjelpa henne til å liggja stille i 66 minutt. Tittelen, *66 minutter*, viser nemleg til den tida det tok Anders Behring Breivik å skyta 69 menneske på Utøya den 22. juli 2011. Boksen er såleis ein skjulestad. Den refererer både til alle dei krypinn ungdomane på Utøya gøymde seg i, samt er eit meir generelt uttrykk for ei mor sin trong til å verna sitt barn.

Frå Börjesson si side er innkjøp som desse av Baird og Konow Lund uttrykk for ei medviten satsing:

Innkjøpspolitikken er forskjellig nå enn under de tidlige direktørene. Den er nok først og fremst karakterisert av et svært begrenset budsjett. Slik jeg tenker kan det være viktig å kjøpe noen større verk når sjansen byr seg, snarere enn å gå rundt og småshoppe. Man skal jo også føre en slags linje, det skal jo være en idé om hva man gjør.²⁹¹

Å få til eit fokus i ei sprikande samling er eit erklært mål. «Policyen handler mest om en form for avgrensning.»²⁹² I tråd med dette erklærer direktøren:

Trondheim Kunstmuseum skal ikke åpne opp store nye områder. Utgangspunktet for nyinnkjøp skal være museets samling. Om man kjøper noen eldre verk må det gjerne ha noe med hva vi har fra før av. Videre bør museets utstillingshistorie være førende, der ligger vår identitet.²⁹³

290 Sitert i «Kunstverk om terroren på Utøya er innkjøpt av Trondheim Kunstmuseum», *Adresseavisen* 30. august 2018, s. 36.

291 Gustav S. Borgersen: «Om Trondheim Kunstmuseums innkjøpspolitikk», *ArtsceneTrondheim* 13. september 2018. <http://www.trondheimkunsthall.com/index.php?p=news&title=Om-Trondheim-Kunstmuseums-innkj-ppolitikk>. Sist lese 10. oktober 2018.

292 Börjesson, intervju 26. januar 2018.

293 Borgersen, op.cit.

Eit døme på eit innkjøp i tråd med museet sin utstillingshistorikk er kjøpet i 2016 av mappa med grafikk som kunstnarkollektivet Gras gav ut i 1971. I den finst 15 trykk av 14 ulike kunstnarar. GRAS-gruppa stilte ut på museet på slutten av 1970-talet. «En nokså skandaløs utstilling», blir det hevda.²⁹⁴ Museet hadde delar av GRAS-gruppa si grafiske mappe, men med dette innkjøpet frå eit av Gras-medlemmene, Victor Lind (f. 1940), eig museet no ei komplett utgåve.

Utfordringa med dagens budsjett er å leva opp til kravet i vedtektene om å spegla kunsten i samtida. Det er det museet har prøvd å innfri med innkjøpa av Baird og Konow Lund.

Men Trondheim by skal også speglast, og det var motivet bak det andre innkjøpet i 2018: Per Kristian Nygård (f. 1979) sin grafikkserie *Repetisjon som en form for forandring* (2013). Nygård bur i Trondheim, og verksserien blei kjøpt direkte frå kunstnaren. Men det blei i si tid til i samband med den tidlegare nemnde utstillinga *Constant Decay* i 2013. Det kunstnardrivne RAKE visningsrom inviterte 15 kunstnarar, mellom dei Nygaard, til å gjennomføra eit prosjekt i Elgeseter gate 30b i Trondheim. Jugendbygningen som ligg på denne adressa, har i mange år vore rivnings-trua. Det har vore mykje diskusjon lokalt om dette, og bygningen står der framleis. Nygaard sine tresnitt er blitt til ved å bruka brødfjølør frå leilegheitene i huset som trykkplater. Dei viser spora etter liva som har fylt bygningen, og dei kvardagsrituala som har gått føre seg der. Også dolokk i tre frå nedlagte utedoar i byen har han brukt som trykkplater. Det er eit uttrykk som er både humoristisk og samfunnskritisk.

Mange verk er kjøpte på eigne utstillingar, men elles er det ikkje notert kvar resten er innkjøpt. Museet er opptatt av å sikra kjønnsbalanse i samlinga. I perioden 2000 til og med 2016 er det innkjøpt omtrent like mange kvinnelege som mannlege kunstnarar.

Gåver

Donasjonar utgjer ein viktig del av samlinga, og har alltid gjort det. Kunstforeininga tok i 1948 imot ei stor gåve frå minister H.H. Bachke. I 1992 tok dei imot 92 gjenstandar frå hormon-eksperten Kristen Borgar Eik-Nes. Samlinga hans bestod av alt frå pre-kolombianske keramikkgfigurar til japansk kunst og grafiske arbeid av mellom andre Marcel Duchamp. I 2006 tok museet

imot ei testamentarisk gåve på 9 verk frå Aslaug og Anton Areskall. Trondhjems Kunstforening har også stått bak fleire gåver. Som museet fortel:

Til Trondheim Kunstmuseum kommer det stadig tilbud om gaver. Det meste gjelder enkeltverk eller en mindre samling, og innkjøpskomiteen tar stilling til tilbudene i hvert enkelt tilfelle. De fleste av tilbudene takker vi nei til. Men det er heller ikke uvanlig at kunst blir tilført samlingen på denne måten.²⁹⁵

Den største donasjonen på 2000-talet er den såkalla Hebler-gaven frå Ulla og Herman Hebler i 2011. Grafikaren Herman Hebler (1911–2007) var i si tid initiativtakar til den Norske Internasjonale Grafikk Triennale i Fredrikstad. Gjennom det arbeidet opparbeidde han og kona seg ei stor samling internasjonal grafikk. Då det blei klart at det ikkje blei aktuelt å etablera eit museum for samlinga i heimbyen Fredrikstad, blei samlinga på over 1000 grafiske blad donert til TKM. Han som sørge for det, var Ove Stokstad (1939–2018). Han var ein flittig deltakar på internasjonale grafikkbiennalar, og bygde opp eit miljø for grafikk i Trondheim gjennom Trondheims Grafikkskole som han starta.

Mest fyller donasjonar frå kunstnarar. Frå eldre tid inneber det gåver frå målaren Astri Aasen (1875–1935) og bildevevaren Hannah Ryggen (1894–1970). Rett nok var det mest verk av ektefellen, målaren Hans Ryggen, i Hannah Ryggen sin donasjon, men også dei to teppa *Grimi* (1945) og *Ei hex* (1937). På 2000-talet har det skjedd mest årleg at eit par kunstnarar gir 1–10 verk, og då gjerne i samband med utstillingar. Donasjonane frå Håkon Bleken (f. 1929) og Inger Sitter (1929–2015) skil seg her ut som ekstraordinære.

Sjølv om Sitter det meste av livet budde utanlands, var ho fødd i Trondheim og debuterte med utstilling i Trondhjems Kunstforening allereie som 13-åring. Den jamgamle Håkon Bleken har derimot alltid vore ein aktiv del av kunstscena i byen. I 2004 donerte desse to nestorane i norsk kunst bilde for rundt 30 millionar kroner til fødebyen. Men det følgde eit klart vilkår med i gåvebrevet: Kunsten «skal stilles ut med permansens i tid og rom inntil evig tid». Kravet om ein permanent visningsstad, det Bleken har kalla «et

295 Cathrine Hovdahl Vik, sitert i Per Christiansen: «Kunstmuseet kjøper 'stjålet kunst' tilbake», *Adresseavisen* 29. mars 2014, s. 9.

294 Ibid.

museum for Inger og meg»,²⁹⁶ blei innfridd ved at ei gamal mølle på Nedre Elvehavn blei bygd om. I november 2008 kunne den nye avdelinga TKM Gråmølna opna og gåva stillast ut. Etter kvart blei kunstnarane svært skuffa over dårlege besøkstal og opningstidene, og dei trua med å trekkja donasjonen tilbake. Som Sitter formulerte det overfor media: «Jeg synes dette er veldig trist. Spesielt siden Håkon og jeg har blitt kalt 'kjeller-generasjonen', fordi kunst fra vår generasjon stort sett har stått på lagre i norske museer.»²⁹⁷ I Sitter sitt tilfelle enda striden med at ho i 2015 fekk tilbake 10 måleri av dei 15 kunstverka ho hadde gitt til Gråmølna. Denne løysinga innebar også at kravet i gåvebrevet slutta å gjelde. Tidlegare har museet kjøpt verk av Sitter, og i 2003 donerte ho 146 grafiske verk frå perioden 1946–2001. Ho har også gjennom åra gitt nokre einskildverk, seinast 6 i 2009, så museet har framleis rundt 300 arbeid av henne i samlinga. Bleken sin donasjon til Gråmølna bestod av heile 225 verk, for det meste måleri, supplert med 5 verk til i 2009–2011. Til saman eig museet 264 måleri, grafiske blad og teikningar frå hans hand.

Det er svært usedvanleg at museum gir tilbake verk ein har mottatt, men i dag ville museet heller ikkje ha akseptert å ta imot gaver på slike vilkår som det blei gjort i dette tilfellet.

Andre kunstnarar som målaren Ole Sjølie (1923–2015), som donerte 15 arbeid i 2012 i samband med utstillinga si på museet, stilte ingen vilkår. Anne Breivik, som gav 2018 grafiske blad i 2010–11, bad om ei soloutstilling som gjenyting.

Museet har ikkje etablert samarbeid med bestemte samlarar, men ser på det som ei aktuell oppgåve framover, slik dei også er i startgropa med å arbeida for eit større innkjøpsfond.

Langtidslån

Sparebankstiftelsen DNB har deponert eit maleri av Kjell Erik Killi Olsen til museet.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

Det første museet vigd samtidskunsten åleine blei oppretta i Noreg i 1988, og opna for publikum i

januar 1990 i det gamle bygget til Noregs Bank i Oslo. Med opprettinga av Museet for samtidskunst blei kunst i Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet frå etter 1945 overført til det nye museet. Desse samlingane utgjorde rundt 3000 verk. Det blei samstundes vedtatt at Koparstikk- og handteikningssamlinga ikkje skulle splittast opp. Nasjonalgalleriet heldt fram med å kjøpa inn grafikk og teikningar frå samtida heilt fram til juli 2003. Framleis er dette ein eigen kategori i Nasjonalmuseumet i tillegg til kategorien samtidskunst.

I 2003 blei Museet for samtidskunst saman med Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk Arkitekturmuseum innlemma i stiftinga Nasjonalmuseet for kunst. Det offisielle namnet på institusjonen er Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Samlinga av samtidskunst hadde då vakse til 4728 verk. Same år overtok museet fotografen og fotohistorikaren Robert Meyer si samling med over 10 000 foto og vel 4000 bøker og tidsskrift. Kjernen i denne samlinga er norsk og nordisk fotografi frå 1800-talet til i dag.

Frå og med 2004 har alle nye innkjøp vore ein del av Nasjonalmuseet si samling, men til avdeling Museet for samtidskunst stengde i 2017, heldt museet fram med utstillingar og presentasjonar av samlinga av samtidskunst i bygget på Bankplassen. Veksten har vore stor på 2000-talet. I 2004 då samlingane blei slegne saman til éi, var den totalt på ca. 160 500 gjenstandar. Ved utgangen av 2016 var den på tett under 400 000 gjenstandar. Av dette utgjer samlinga av samtidskunst ca. 5000 verk.

Samtidskunst omfattar i denne samanhengen ikkje samlinga til avdeling Kunstindustrimuseet. Mykje av kunsthandverket er mottatt frå Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk og er omtalt i kapitlet om dette fondet. Men det er verd å merka seg at Nasjonalmuseet i seinare år på eiga hand har kjøpt samtidskunsthåndverk av nokre av dei leiande internasjonale kunsthåndverkarane. I 2013 og 2014 gjeld det namn som til dømes Eun Mi Chun, Dorothea Prühl, Hans Stofer, Chien-Wei Chang og David Clark innanfor smykke og metallkunst, og kunstnarar som Léopold Foulem, Allison Britton og Anders Ruhwald innanfor keramikk. Verket til Ruhwald, *You in between* (2008), er ein omfangsrik installasjon som består av ei gardin, ei keramisk tavle og seks større keramiske objekt. Men i databasen til Nasjonalmuseet er dette verket ikkje registrert som installasjon, men som «keramikk generelt» og «kunsthåndverk og formgiving». Søker ein på installasjonar, kjem det berre opp bildekunst.

296 «Publikum får ikke sett kunsten vår», NRK Trøndelag 11. februar 2013. <https://www.nrk.no/trondelag/hakobleken-forbannet-pa-museum-1.10908765>. Sist lese 13. oktober 2011.

297 Ibid.

Som seniorkurator Knut Astrup Bull forkl r, er kategoriane for katalogisering ikkje heilt tidssvarande:

Jeg ønsker at det skal komme frem når man søker på Anders Ruhwalds installasjon *You in between* i museumssamlingen hvor viktig han har vært for kunsth ndverkets historie, og at også installasjon er en viktig kunstform i samtidens kunsthåndverk.²⁹⁸

 ret 1945 er framleis året som skil fagavdelingane Eldre og moderne kunst på den eine sida og Samtidskunst på den andre. På Nasjonalmuseet har såleis «samtida» vara i over 70 år. Men både fordi samlinga stadig veks, og fordi flytting til nybygg i 2020 gjer det naturleg å vurdere inndelingane i tidsperiodar på nytt, diskuterer museet om dei skal innføra ei ny grense for kva epoke samtidskunsten skal omfatta. Kanskje blir den endra til kunsten etter 1964–65.²⁹⁹

Museet for samtidskunst hadde eit tydeleg kunstsyn, og verdiane dei bygde på, har i hovudsak blitt ført vidare i Nasjonalmuseet. Det kan difor vera verd å dvela ved desse, sjølv om denne verksemda strekkjer seg lenger tilbake enn år 2000. «Allerede fra første stund markerte det nye museet et klart kunstnerisk standpunkt, ikke minst til innkj psvirksomheten», framheva Audun Eckhoff i ein tale på museet i 2015. Han arbeidde i fleire år som kurator ved Museet for samtidskunst, og blei seinare direktør for Nasjonal-museet. Dette standpunktet blei ikkje minst markert med tittelen på museet sin publikasjonsserie og dei to første utstillingane på museet: *Terskel*.

I sin programmatisk tekst til første utgave av museets nyetablerte katalogtidsskrift *Terskel* understreket museets første direktør Jan Brockmann betydningen av kvalitetsdimensjonen. Museets oppgave innenfor innkjøp av kunst er utvelgelse på kvalitativt grunnlag. Det må nødvendigvis innebære smertefulle valg.

I spissen for sitt nyansatte team av erfarne kunsthistorikere, konservatorene Karin Helandsj , Hans-Jacob Brun og Steinar Gjesing, fremholdt Brockmann med provokativ snert at museets holdning vil være ekskluderende, snarere enn inkluderende, og karakteriserte åpenlyst museets standpunkt som elitistisk. Han var snar til å tilføye at dette

gjaldt kvalitetsdimensjonen i de nødvendige kunstneriske valg, og at museet i sin formidling ønsket å være åpent og tilgjengelig for alle i tråd med sitt samfunnsoppdrag.³⁰⁰

I valet av terskel-metaforen låg det også ei tru på kunsten som noko særleg. Terskelen tente som «et lite varsel om det nivå av annerledes-het som museet ønsket å signalisere, på kunstens vegne».³⁰¹ Det terskel-omgrepet Brockmann var inspirert av, hadde han henta frå den tyske filosofen Walter Benjamin som i eit tekstfragment slår fast at overgangsritual spelar ei stadig mindre rolle i det moderne livet, noko som gjer at «vi er blitt fattig på terskel-erfaringer». Den terskelen han talar om, er inga grense, men ei sone – ei sone for forvandling og overgang.³⁰² Visjonen for Museet for samtidskunst var at det skulle vera ei slik sone, og kunsten blei middelet som kunne opna for heilt nye og fantastiske erfaringar. I denne forståinga blir museet å rekna som vår tids katedral.

D  Eckhoff mange år etter summerte opp arven fr  Museet for samtidskunst, la han vekta på den viktige rolla museet hadde fylt ved å ta vare på bestemte kunstretningar og medium, og ikkje minst det han kalla «ukurant kunst»:

Jeg tror Museet for samtidskunst har hatt en særlig betydning i å løfte frem nye former i kunsten og gi dem et rom å utfolde seg i Norge. Det gjelder både kunstnerisk fotografi, det man ufølsomt kan kalle installasjonskunst og andre konseptuelt inspirerte uttrykk som ikke så lett finner utfoldelsesmuligheter innenfor privatmarkedet. Andre institusjoner la grunnlag for dette, blant dem Henie Onstad, mens andre fulgte opp etter hvert, som det private Astrup Fearnley-museet fra 1993. Men jeg vil påstå at Museet for samtidskunst hadde en spesiell betydning for den ukurante kunsten, også den kunsten som kaller seg institusjonskritisk. Historiens ironi har det etter min mening nemlig slik at nettopp den kunst som tilsynelatende stritter imot det museale, alt i alt har det best på museum.³⁰³

300 Audun Eckhoff: «En sone for forvandling», *Kunstkritikk* 20. mars 2015. Teksten er basert på talen hans ved opninga av utstillinga *Fattig kunst – rik arv. Arte povera og parallele praksiser 1968–2015* den 13. mars 2015.

301 Ibid.

302 Ibid.

303 Ibid.

298 Knut Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

299 Sabrina van der Ley, intervju 18. desember 2017.

Av internasjonal kunst skaffa Museet for samtidskunst viktige verk frå den italienske *arte povera*-rørsla, frå minimalismen og konseptkunsten. Desse kunstretningane utgjer framleis eit tyngdepunkt i samlinga, så på dette punktet har Nasjonalmuseet i sine prioriteringar bygd vidare på samlinga til Museet for samtidskunst.

Kulturrådet sine innkjøp

Museet for samtidskunst og seinare Nasjonalmuseet var ikkje omfatta av Kulturrådet si innkjøpsordning. Derimot var Kunstindustrimuseet med i ordninga. Av tilboda dei fekk, tok dei imot eitt i perioden 2004–2005: *Bellskålen* (2004) av Johannes Vemren Rygh (f. 1979). Denne laga han medan han framleis var hovudfagsstudent på Kunsthøgskolen i Oslo. Arbeidet er Rygh si moderne tolking av eit hovudverk i museet si samling av norsk emaljekunst: *Libelleskålen* av Gustav Gaudernack frå 1908. I Vemren Rygh si skål er det ikkje brukt emalje: «Symbolmessig er fraværet av emalje et estetisk og politisk virkemiddel; all norsk emaljeproduksjon i David Andersen er så godt som en saga blott», skriv kunstnaren i eit notat, og han legg til:

Libellen var et yndet motiv i Jugendperioden ca. 1885–1910. Gjerne som symbol på femme fatale, og i mange sammenhenger nært tilknyttet den vakre, fullkomne, men lunefulle naturen. Helikoptrene i min versjon av skålen er symbol på noe av det motsatte; maskulinitet, Hi-Tec og destruktive menneskete krefter. [...] Tittelen Bellskålen henpeiler (sic) på helikopterfabrikken Bell som laget det første krigsspesialiserte helikopteret (AH-1) etter behov for en fleksibel og tungt væpnet luft-til-bakke angrepsmaskin under Vietnam-krigen. Helikopteret ble en militær suksess og er hyppig brukt siden. En annen inspirasjonskilde har vært Per Kleivas *Amerikanske sommerfugler*. Ved å koble krigshelikoptre med sommerfugler i samme motiv oppnår Kleiva et sterkt uttrykk gjennom kontrastene han skisserer; brutal råskap opp mot vakker skjørhet. Det er noe av de samme virkemidlene jeg tyr til i Bellskålen.³⁰⁴

304 <https://cargocollective.com/johannesvemrenrygh/Bellskålen>. Sist lese 15. oktober 2018.

Inntakspraksis

Ved Koparstikk- og handteikningssamlinga (K&H) hadde ein heilt til 2003 ein eigen innkjøpskomité med kunstnarfleirtal. Forutan Nasjonalgalleriet sin direktør (i praksis avdelingsleiaren for K&H) bestod komiteen av ein grafikar og ein teiknar. Innkjøpspolitikken var også noko ulik frå Museet for samtidskunst:

Ved Nasjonalgalleriet ønsket man å videreføre K&Hs tradisjon og praksis med i større grad å følge kunstnerskap med tanke på utvikling og bredde. Denne holdningen ble etablert med Knut Berg som ville at man skulle legge eksplisitt vekt på en viss bredde i innkjøpene, jfr. statuttens bestemmelse om at alle hovedstrømninger i norsk kunst skulle søkes representert i Nasjonalgalleriets samling. I tillegg ble det ansett som viktig å følge opp yngre, mindre etablerte grafikere og tegnere som arbeidet innen de tradisjonelle grafikk- og tegnedmediene.³⁰⁵

Museet for samtidskunst gjekk derimot etter få år bort frå ordninga med eksterne kunstnarrepresentantar i innkjøpskomiteen. I 1993 etablerte dei ein internt samansett komité. Med den endringa blei også innkjøpspraksisen påverka: «I denne perioden valgte man å satse mer på de sterkeste kunstnerskapene, og i mindre grad på en bredere, 'dokumenterende' innkjøpspraksis», for å seia det med Eckhoff.³⁰⁶ Då Nasjonalmuseet blei oppretta, var det også med ein intern, tverrfagleg samansett innkjøpskomité. Tidleg på 2000-talet hadde den seks medlemmer, men etter at fagavdelingane ved museet blei reorganiserte med tilsettinga av Audun Eckhoff som direktør i 2009, fekk komiteen åtte medlemmer: direktør, avdelingsdirektørane for dei fire fagavdelingane (Samtidskunst, Eldre og moderne kunst, Arkitektur, Design og kunsthåndverk) samt ein kurator frå samtidskunst og ein frå eldre og moderne kunst og ein teknisk konservator. Konservatoren hadde ikkje stemmerett, men var med for å kunna peika på mogelege vanskar og utfordringar i bevaringsarbeidet. Fram til 2018 var følgjande personar i lengre tid med i innkjøpskomiteen; tala i parentes viser deira funksjonstid: Direktør Audun Eckhoff

305 Stina Høgvist i e-post til understeikna, datert 1. desember 2018.

306 Audun Eckhoff: «Samlingens betydning», *Kunstforum* 6. juni 2012. <http://kunstforum.as/2012/06/samlingens-betydning/>. Sist lese 19. oktober 2018.

(2009–2017), avdelingsdirektør for samtidskunst Sabrina van der Ley (2011–2018), seniorkurator samtidskunst Andrea Kroksnes (2007–), avdelingsdirektør eldre og moderne kunst Nils Ohlsen (2011–2018), kurator samling Øystein Ustvedt (2004–2015), kurator samling Vibeke Waallann Hansen (2015–), avdelingsdirektør design og kunsthåndverk Widar Halén (2007–2018) og avdelingsdirektør arkitektur Nina Berre (2010–2018).

I ein artikkel i *Kunstkritikk* i 2016 undra journalisten seg over den breie samansetjinga av komiteen:

For en utenforstående kan det virke ineffektivt at samme komité behandler innkjøp av så forskjellige gjenstander som et middagsservise fra Porsgrunds Porselænsfabrik, et par røde selskapsso og en større installasjon av Rirkrit Tiravanija. Men Nasjonalmuseet svarer at dette er i tråd med museets «allkunstneriske» oppdrag.³⁰⁷

I 2018 er museet blitt omorganisert for å førebu institusjonen på den ekstraordinære oppgåva det er å flytta 120 000 kunstverk og 200 tilsette inn i det nye Nasjonalmuseet som skal opna i 2020. I samband med denne prosessen er samansetjinga av museet sine komitear blitt gjennomgått på nytt og endringar gjort. Innkjøpskomiteen blir no leia av direktør Karin Hindsbo, medan dei andre medlemene sit i to år kvar. Fleire av dei tidlegare avdelingsdirektørane har slutta ved museet i 2018, så i dagens innkjøpskomité sit forutan Hindsbo, Kari Skytt Anderssen, Wenche Volle, Denise Hagströmer, Stina Högkvist, Talette Rørvik Simonssen og Vibeke Waallann Hansen.

Som ein del av omorganiseringsprosessen er også rutineane i samband med innkjøp oppe til diskusjon, men kva endringar som kan bli aktuelle, er det for tidleg å seia noko endeleg om. Men frå dei tilsette er det kome fram eit sterkt ønske om i større grad å arbeida på tvers av fagretningane, det vil seia som eitt Nasjonalmuseum. Der er difor etablert fleire tverrfaglege team i den nye organisasjonsmodellen, og eit av dei tar for seg spørsmål om representasjon og inkludering på fleire av museet sine ansvarsområde, mellom dei samling og innkjøp.

På 2000-talet har det vore vanleg at innkjøpskomiteen har møttest éin gong i månaden, og dei har då handsama skriftlege forslag til innkjøp frå dei einskilte avdelingane. Den same prosedyren gjeld når museet får tilbod om donasjonar. Forslaga inneheld detaljert informasjon om verka og ei grunningjeving om kvifor avdelinga ønskjer seg nettopp dette verket. I fagavdelinga for samtidskunst var det fram til 2016 seks fagpersonar som deltok i desse diskusjonane. Det var tidlegare også mogeleg for den einskilte kurator å fremja forslag. Viss ein i komiteen ikkje blei samde, har det vore øvste direktør som har tatt den endelege avgjerda. Innkjøp blir såleis grundig diskutert internt, og det som for nokon kan te seg som ein omstendeleg saksgang, kan av andre forsvarast som ein demokratisk prosess. Uansett er resultatet at museet sjeldan handlar same dag som dei besøker ei utstilling, sjølv om dei stundom reserverer verk. Museet er difor blitt kritisert for å bruka (altfor) lang tid på å bestemma seg for eit innkjøp. Kunstnaren Elise Storsveen (f. 1969) er ei som har tatt opp dette. I 2015 blei ho kontakta av Nasjonalmuseet fordi dei vurderte å kjøpa arbeid frå utstillinga *Tellus Tell Us* som ho og far hennar, Jon Gundersen, hadde gjort i fellesskap på Kunstnernes Hus i Oslo. Mellom anna viste dei der det encyklopediske verket *Lesesalen*. Det bestod av ti bord med store korktavler der både bordflate og tavler var fylt med hundrevis av antikverte gjenstandar og illustrasjonar frå bøker, varekatalogar og vekeblad. Pressemeldinga utdjupa kva denne interessa for «samtidskulturens *leftovers*» gjekk ut på:

Deres intensive samlervirksomhet av forkastede gjenstander, bilder, tidsskrifter og bøker gjennom flere tiår har resultert i et gigantisk og høyst personlig arkiv. Gjenstandene bearbejdes og settes sammen i installasjoner, collager og assemblager der tiden blir elastisk og fortid og nåtid møtes i fantastiske konstallasjoner. Underliggende i Gundersen og Storsveens prosjekt ligger en interesse for vitenskapelige systemer og forsøket på å skape orden i kaos. Hvordan samler vi kunnskap og hvordan bruker vi den? Prosjektet synliggjør forgjengeligheten i vitenskapelige beskrivelser og hvordan kunnskap produseres og kasseres.³⁰⁸

307 Simen Joachim Helvig: «Den saktmodige kjempen», *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-saktmodige-kjempen>. Lese 1. oktober 2018.

308 <http://www.kunstnerneshus.no/jon-gundersen-og-elise-storsveen/>. Sist lese 26. oktober 2018.

Men då Nasjonalmuseet melde si interesse, var utstillinga allereie tatt av plakaten for fleire månader sidan. Som Storsveen kommenterte til *Kunstkritikk* året etter:

Da de spurte om å komme og se på verkene hadde montrene for lengst blitt demontert, og innholdet var pakket ned i poser og pappesker. Forhandlingene omkring kjøpet var derfor i stor grad basert på våre forklaringer. Dersom de hadde henvendt seg til oss mens utstillingen fortsatt sto oppe, ville de hatt mulighet til å forholde seg til materialet på en helt annen måte. Jeg føler jo et visst eierskap til Nasjonalmuseet, derfor blir jeg litt bekymret over den manglende beslutningsevnen.³⁰⁹

Det skal her presiserast at fleire av kuratoarane ved museet hadde sett utstillinga fleire gonger då den blei vist. Men i denne samanhengen er poenget at frå Nasjonalmuseet tok kontakt første gongen, gjekk det eit halvt år før dei gjekk til innkjøp av seks av borda med titlane: *Lesesalen. Himmelrommets utfordringer, Atomet og vi; Lesesalen. Oslo, Kristianiafeltet; Lesesalen. Signal, Natur och Hälsa; Lesesalen. De nyeste kunstretninger og smittsomme sindslidelser, Instinktets mysterier; Lesesalen. The Quiet Killers, En Familie; og Lesesalen. Den skarpe kant, Art and the Machine*. Alle er frå 2014 og blei innkjøpte i 2015.

Det er ikkje første gong Storsveen har opplevd at innkjøpsprosessen har tatt tid:

Museet var interessert i et av mine arbeider for noen år siden, og hver gang innkjøpskomitéen møttes, fikk jeg vite at verket var til vurdering. Da de hadde vært gjennom to vurderingsrunder og fortsatt ikke hadde valgt å kjøpe, forsto jeg at det ikke kom til å bli noe salg. Likevel ble det vurdert enda 3–4 ganger til før de omsider sa nei. Dette setter kunstnere i en vanskelig situasjon; dersom Nasjonalmuseet lufter sin interesse er det klart at man vil forsøke å ikke selge til noen andre.³¹⁰

Steinar Haga Kristensen (f. 1980) sin store installasjon *Fortvilelse i leire* er også eit eksempel på eit etterhandsinnkjøp. Verket blei laga til

utstillingsprosjektet *Jeg ser ikke havet fra der jeg bor* på Kunsthall Oslo i 2012, der kunstnarane var bedne om å ta utgangspunkt i Oslo som by. Blåleire er eit materiale som byen er bygd på, og som er brukt som mursteinsmateriale i eldre hus. *Fortvilelse i leire* er utført i leire, men materialet er her brukt til å laga eit dysfunksjonelt interiør med klumpete koppar og kar og kollapsa møbelformer, samt ein fondvegg som kan minna om ein keramikerversjon frå 1970-talet av Edvard Munch sitt veggmaleri *Solen*. På ein fjernsynsskjerm kunne ein følgja eit par som velta seg i våt leire. På eitt plan er Haga Kristensen sin totalinstallasjon eit humoristisk spark til keramikkmidiet, men, som det heiter i pressemeldinga frå Nasjonalmuseet i samband med innkjøpet, så kan verket også lesast som ein kommentar til mantraet om kunsten som prosess og ideen om den leikande kunstnaren, fristilt frå alle normer. Ein annan viktig grunn til museet si interesse for nett denne installasjonen er at det markerer ei ny retning i samtidskunsten:

Verket er historisk viktig fordi det utgjør et markant startpunkt for den såkalte nymaterialismen i Norge – en retning som har hatt distinkte, om enn ganske forskjellige nedslag i kunstverdenen og academia de siste årene.³¹¹

Fortvilelse i leire blei innkjøpt i 2017, fem år etter at installasjonen blei utstilt. Same år var museet også klare for å gå til innkjøp av eit nytt verk av Ann Cathrin November Høibo (f. 1979), og med det kom også interessa for hennar tidlegare produksjon:

Det nyinnkjøpte verket av Ann Cathrin November Høibo er et godt eksempel på hvordan Nasjonalmuseet sikrer seg tidlige verk fra kunstnerens karriere på et senere tidspunkt. I dette tilfelle gikk vi gjennom alle verk fra kunstneren og synes *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* var et gjennombruddsverk for Høibo med viktig virkningshistorie for samtidskunsten i Norge. Høibo laget det opprinnelig for utstillingen «Human Pattern» på Kunsthall Oslo i 2011. Siden verket ikke lenger fantes fysisk, laget

309 Simen Joachim Helsvig: «Kunstkjøp under press», *Kunstkritikk* 12. februar 2016. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/kunstkjop-under-press/?d=dk>. Sist lese 26. oktober 2018.

310 Ibid.

311 «Innkjøp: Ann Cathrin November Høibo og Steinar Haga Kristensen til Nasjonalmuseet.» Pressemelding 11. september 2017. <http://www.mynewsdesk.com/nasjonalmuseet/pressreleases/innkjoep-ann-cathrin-november-hoeibo-og-steinar-haga-kristensen-til-nasjonalmuseet-2139989>. Sist lese 26. oktober 2018.

kunstneren en ny versjon for Nasjonalmuseet. I det minimalistisk utseende gulvarbeidet referer hun til to av kunsthistoriens store helter, den amerikanske minimalisten Carl Andre og Joseph Beuys' filterarbeider. Mens arbeidet virker minimalistisk kjølig er det samtidig en veldig privat fortelling om kjærlighets sorg som antydes i tittelen og ved bruk av egne klesplagg og suvenirer fra en reise.³¹²

Fordi det var gått fleire år, måtte verket rett og slett lagast på nytt. I *Årsmeldinga for Nasjonalmuseet 2017* er Høibo ein av to kunstnarar som er trekte fram mellom innkjøpa av samtidskunst, og då med kommentaren: «Høibo er en viktig kunstner for samlingen idet hun bryter de tradisjonelle grensene mellom kunstfagene.»³¹³ Museet er ein økonomisk maktfaktor i den norske kunstmarknaden, men det er blitt reist spørsmål ved om i kva grad deira «tregheit» gjer at dei manglar kunstnarisk definisjonsmakt. Ifølgje kunstnaren Lotte Konow Lund (f. 1967) er museet rett og slett for forsiktige:

Det tar for lang tid før de klarer å ta avgjørelser, før de stiller ut og kjøper inn kunstnere. Ofte blir det slik at museet følger etter det private markedet og lar det bestemme kanon, ikke omvendt.³¹⁴

Utstillingsstadane ønskjer forståeleg nok at museet i større grad vil gå til innkjøp på utstillinger. Det ville vera eit viktig signal til andre samlarar. Men på dette punktet var van der Ley klar i haldninga si:

Jeg er lite glad for antydningene om at museene bør fungere som veiledere for hvilke kunstnerskap det er verdt å satse på. Nasjonalmuseets oppgave er ikke å rådgi private samlere om hva de bør kjøpe. For oss har det ingen betydning om en kunstner gjør suksess i kunstmarkedet eller ikke.³¹⁵

312 Ibid.

313 http://nasjonalmuseet.no/filestore/Dokumenter/rsmeldinger/rsmelding2017_digital.pdf. Sist lese 26. oktober 2017.

314 Simen Joachim Helvig: «Kunstkjøp under press», *Kunstkritikk* 12. februar 2016.

315 Jonas Brække: «Gavetørke ved museet», *Klassekampen* 17. september 2016.

Ho hadde heller inga tru på at det står mange i kø klare til å følgja etter i innkjøpskomiteen sine fotspor:

Hva slags marked snakker vi egentlig om? Det råder en forestilling om at vi er premissleverandør og plutselig står det hundre i køen for å kjøpe. Det er en drømmeforestilling. Det er ikke sånn, selv om det kanskje følger to samlere med. Men de større samlerne vi har i landet, har jo samlet en stund, de har en agenda, de venter ikke på at Nasjonalmuseet kjøper noe, de er ikke usikre på hva de skal.³¹⁶

Hittil har direktøren hatt rett til å disponera inntil 20 % av det årlege innkjøpsbudsjettet, men i praksis har direktørane sjeldan handla på eiga hand. Eit i media mykje omtalt unnatak var Allis Helleland. I si korte tid som direktør i 2007–2008 gjekk ho på tvers av tilrådingane i fagmiljøet på museet. På eiga hand kjøpte ho fleire måleri av Unni Askeland (f. 1962) for 600 000 kroner.³¹⁷

I årsmeldingane skil ikkje museet dei første åra klart mellom innkjøp og gåver, begge delar inngår i kva museet har «ervert». I 2004 blei det såleis ervert 417 verk, i 2007 heile 713 verk, i 2016 berre 91 verk, og i 2017 166 verk. Men det skal understrekast at desse tala gjeld innkjøp innanfor alle museet sine ulike fagområde. I 2017 utgjorde samtidskunst 86 verk, men i tillegg kjem teikningar og grafikk. Det er ikkje tvil om at tyngdepunktet ligg på innkjøp av samtidskunst. Det vil seia at mest midlar blir brukte på samtidskunst, sjølv om design dominerer med omsyn til talet på gjenstandar.

Er det blitt kjøpt mindre samtidskunst i seinare år i høve til tidlegare? I åra frå 2010 til og med 2015 blei det kjøpt 334 verk i denne kategorien, i 2016 var talet 44. Det gir eit gjennomsnitt målt over sju år på 54 verk i året. I 2003 då Museet for samtidskunst framleis var ei sjølvstendig eining, blei det innkjøpt 66 kunstverk. Så med omsyn til omfang har det etter samanslåinga av dei fire musea ikkje blitt ei dramatisk endring i innkjøpet av samtidskunst.

I budsjettet har summen til innkjøp sidan midten av 00-talet vore på 10 millionar, men det varierer kor mykje som blir brukt kvart år. Summen er ikkje øyremerkt i driftsmidlane som

316 Van der Ley, intervju 18. desember 2017.

317 «Bjelland varsler oppvaskmøte», *Aftenposten* 23. februar 2008.

museet får frå Kulturdepartementet. I 2007 blei det brukt 8,6 millionar frå eige budsjett til innkjøp. Året etter hadde summen auka til kr 16,9 millionar, men det inkluderte også 5 millionar frå private givarar til konkrete innkjøp. I 2009 blei det «berre» brukt 6,7 millionar kroner, og i 2010 var summen 9,2 millionar. I 2015 blei det berre brukt 6 918 973 kroner, medan det i 2016 blei handla for kr 17 018 841. Det var eit materialbilde av Ilja Kabakov som «sprengte» budsjettet dette året med ein prislapp på kr 6 378 800. Men som museet skreiv i årsmeldinga for 2016:

Ervervlsen av *Kake, morgen, vår ... #1*, (1989) var en enestående mulighet til å få et materialbilde fra den samme perioden som rominstallasjonen *Søppelmannen (Mannen som aldri kastet noe)* (1989), som allerede i 1995 fant sitt faste tilhold i Museet for samtidskunst. I begge verk tar Kabakov opp «kommunalka» temaet, de såkalte «fellesleilighetene», som var et særegent sovjetisk fenomen. Materialbildet forteller en historie om en mislykket maler som bor i en slik fellesleilighet, overfylt av hans egne verk som han aldri får vist ellers. Oversatt fra russisk betyr ordene i tabellen på bildet blant annet, «kake», «aften», «bøtte», «melk» og «til fots», og de refererer til hverdagslivet som tema. Bildet viser dilemmaet som den fiktive maleren i Kabakovs installasjon var utsatt for, nemlig at den trange hverdagen i fellesleilighetene og det undertrykkende byråkratiet gikk på bekostning av hans kunst.³¹⁸

Med andre ord er det eit verk om vilkåra for kunstnarleg arbeid i eit ufritt samfunn. Kjøpet av Kabakov-verket blei gjort mogeleg ved at styret vedtok å ta midlar frå sitt eige oppsparte innkjøpsfond. Frå byrjinga av Nasjonalmuseet sin eksistens har det kvart år blitt lagt til side midlar til eit slikt innkjøpsfond. Som det står i årsmeldinga for 2004:

Styret vurderer dagens nivå for innkjøp å være lavt i forhold til Nasjonalmuseets forpliktelser for sitt samlingsområde. Styret vil i årene framover ha som ambisjon å bygge opp

318 <http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Dokumenter/rsmeldinger/rsmelding2016ny.pdf>. Sist lese 1. oktober 2018.

et innkjøpsfond til ervervelse av betydelige verk.³¹⁹

Det første året blei det overført 0,3 millionar som avsetning til dette fondet. 31. desember 2015 hadde denne avsetninga vakse til 15 millionar. Internasjonalt har prisane på kunst stige kraftig år for år, så det er museet si oppfatning at dei burde hatt minst dobbelt så mykje til innkjøp. Likevel er museet med 60–70 samtidskunstverk i årleg innkjøp «dominerende innenfor norsk kunst».³²⁰

Nasjonalmuseet kjøper verk frå utstillingar på galleri og kunsthaller, på messer og auksjonar, og svært ofte kjøper dei direkte frå kunstnar, og då gjerne i samband med eigne utstillingar.

Kunstnarleg profil og prioriteringar

Som landets største museum er Nasjonalmuseet konstant gjenstand for diskusjon og kritikk. Som kultursosiologen Dag Solhjell har slått fast: «Å drive kunstformidling i det eksklusive kretsløpet er å delta i en kamp om hegemoni. Sentrum i kunsten er der kampen er heftigst, mens freden hersker i periferien.»³²¹ Få år etter etableringa meinte fleire kunstnarar at samtidskunsten blei neglisjert i den nye mastodonten. Bildekunstnaren Anne Katrine Dolven hevda at samtidskunsten hadde blitt veldig usynleg, medan kollegaen Vibeke Tandberg påstod at det ikkje lenger var statusgivande å bli kjøpt inn av museet.³²² «Nasjonalmuseets profil på samtidskunst er usynlig og udefinerbar. Den virker trygg, konvensjonell og konservativ», lydde oppsummeringa.³²³ Seinare kritiserte Marianne Hurum, tidlegare leiar i Unge Kunstneres Samfund, museet for å svikta unge kunstnarar: «Kunstnerne

319 http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Dokumenter/rsmeldinger/Aarsmelding_2004.pdf. Sist lese 1. oktober 2018.

320 Audun Eckhoff og Sabrina van der Ley sitert i Simen Joachim Helsvig: «Den saktmodige kjempen», *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-saktmodige-kjempen>. Lese 1. oktober 2018.

321 Dag Solhjell: *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 151.

322 Mari Allgot Lie: «Kunstnere slakter Nasjonalmuseet», NRK 10. mars 2008. <https://www.nrk.no/kultur/kunstnere-slakter-nasjonalmuseet-1.5059411>. Sist lese 14. oktober 2018.

323 Ibid.

fortviler fordi Nasjonalmuseet nesten ikke kjøper inn kunst av unge samtidskunstnere. Museet er i ferd med å ignorere en hel generasjon. Når museet kjøper inn så lite blir det ikke en relevant samling», uttalte ho hausten 2016.³²⁴ Kollegaer i andre museum kritiserte på si side museet for å vera defensivt fordi altfor mange innkjøp hamna rett på lager. «Det hadde vært interessant om de kunne synleggjøre mer hva de kjøper inn og satser på, gjerne i form av en utstilling eller en annen form for tematisering. Nå savner jeg Nasjonalmuseets stemme i samtidskunsten», sa såleis avdelingsdirektør ved Stavanger kunstmuseum, Hanne Beate Ueland, til avisa *Vårt Land* i 2016.³²⁵ Har denne typen kritikk noko for seg? Vi har sett at Nasjonalmuseet kjøper like mykje samtidskunst no som då det var eit eige Museum for samtidskunst, men kva for kunstnarskap er det blitt satsa på, og korleis er fordelinga på alder, kjønn, norsk og utanlandsk kunst?

Enkelte kunstnarskap

Tandberg, som uttrykte at det ikkje var status i å bli innkjøpt, er eit av dei kunstnarskapa Nasjonalmuseet verkeleg har satsa på. Ho er på 2000-talet blitt innkjøpt 5 gonger med i alt 41 verk, av dei er 33 frå serien *Brud I* frå 1993. Det er karakteristisk for mange av innkjøpa ved museet at samstundes som dei kjøper nokre heilt nye verk, så kjøper dei også eldre verk av den same kunstnaren. I tilfellet Tandberg blei *Brud I* først kjøpt i 2014, over tjue år etter at serien blei til. At det blir slik, har å gjera med satsinga på kunstnarskap. Når museet etter ein del år vel å satsa på ein kunstnar, så får vedkomande sin tidlegare produksjon ny relevans. Difor lyt dei også kjøpa retrospektivt. Eit døme er Vanessa Baird, som museet kjøpte tre nye teikningar av i 2010 samstundes som dei kjøpte seks verk frå 1996. Frå Dag Erik Elgin gjekk museet til innkjøp av seks nye maleri i 2010, inkludert eit som bestod av 36 måleri frå 1996–2004 samla under fellestittelen *Abendzeichnungen*. I 2014 og 2016 kjøpte museet

4 teikningar frå 1997–2008 av Bente Stokke. I 2005 kjøpte museet dei 30 fotokollasjane som utgjer serien *Usynliggjorte, utryddete og truede arter* som Gerd Tinglum (f. 1951) utførte i 1991. I 2013 kjøpte museet 3 arbeid til av henne. Desse var laga i 1979 og 1980, mellom anna ein serie på 15 overmalte tidsskriftsider (*Overmalinger, Porno* (1980)), og i 2016 supplerte dei med ytterlegare tre arbeid frå 1979 (*Subjektiv/Objektiv I–III*). Marianne Heske er blitt innkjøpt 3 gonger på 2000-talet, men kvar gong med arbeid frå perioden 1970–1981, inkludert ein fotoserie frå *Prosjekt Gjerdeløa*. Og samstundes som museet kjøpte ein ny skulptur av Bård Breivik i 2005, *Organiske strenger I–VI* (2005), kjøpte dei også 12 skulpturar frå serien *Partitur for en lengre samtale* laga mellom 1983 og 2005. Desse døma seier både litt om korleis museet arbeider, og det illustrerer kva det inneber at eit hovudkriterium for prioriteringar er «enkelte kunstnarskap». Profilen og prioriteringane deira går elles fram av ei standardformulering i årsmeldingane på 2000-talet:

Museet ser på dei eksisterande samlingane og vil i hovudsak komplettere ved samtidige nasjonale verk, men òg internasjonale verk med særskilt interesse for samlingane, eller dersom verket har viktige tilknytingspunkt til Noreg. Det vil bli lagt vekt på å samle hovudverk og enkelte kunstnarskap som har særskild verdi for ein periode, for ei materialgruppe eller for eit anna område i samlinga.³²⁶

Norske kunstnarar som peikar seg ut med ei rekkje innkjøp på 2000-talet, er ved sida av dei tidlegare nemnde Mette Tronvoll (f. 1965) (11 foto i 3 omgangar), Snorre Ytterstad (f. 1969) (8 verk i tre omgangar), Matias Faldbakken (f. 1973) (7 verk i 3 omgangar), Marianne Heier (f. 1969) (7 verk, inkludert 1 gåve, i 3 omgangar), Tom Sandberg (1953–2014) (6 foto i 3 omgangar), Ane Mette Hol (f. 1979) (9 teikningar i 2 omgangar), Marte Aas (f. 1966) (10 foto i 2 omgangar), Camille Norment (f. 1970) (4 verk), Gardar Eide Einarsson (f. 1976) (4 verk), Ida Ekblad (f. 1980) (3 skulpturar) og Sofie Berntsen (f. 1968) (4 verk, inkludert 1 gåve).

Fleire av desse kunstnarskapa kan seiast å føya seg inn i to av dei tradisjonane Eckhoff definerte som særleg sentrale for Museet for samtids-

324 «Mange år med konfliktsaker», *Bergens Tidende* 30. januar 2017, s. 28. Artikkelen refererer til Heidi Borud: «Marianne Hurum: – Nasjonalmuseet svikter sin rolle, en hel generasjon går tapt», *Aftenposten* 26. november 2016. https://www.aftenposten.no/kultur/i/egMRK/Marianne-Hurum---Nasjonalmuseet-svikter-sin-rolle_-en-hel-generasjon-gar-tapt. Sist lese 4. mai 2018. Saka starta med Hurum sitt innlegg i *Billedkunst* nr. 6 2016.

325 Sondre Bjørdal: «Kunst går på lager», *Vårt land* 31. juli 2016.

326 http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Dokumenter/rsmeldinger/Aarsmelding_2007.pdf. Sist lese 1. oktober 2018.

kunst: kunstnarleg fotografi og institusjonskritisk kunst. «En kunstnerisk praksis som innebærer en kritikk av betingelsene for produksjon og visning av kunst, og i vidare forstand samfunnets (makt)institusjoner», er kunsthistorikaren Øystein Ustvedts definisjon av institusjonskritikk.³²⁷ Både Ytterstad, Heier, Faldbakken og Einarsson har laga verk som denne karakteristikken høver på. I tillegg har museet innkjøpt institusjonskritiske verk av Elmgreen & Dragset, Jens Haaning og Superflex, og i 2009 kjøpte dei 5 videokunstverk av amerikanske Andrea Fraser (f. 1965) som er særleg kjend for sine performancar innanfor dette feltet. Titlane på dei innkjøpte videoane er talande: *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), *Welcome to the Wadsworth* (1991), *May I Help You?* (1991), *Inaugural Speech* (1997), *Official Welcome* (2003). I *Museum Highlights: A Gallery Talk* opptre Andrea Fraser i rollen som ein fiktiv museumsguide i Philadelphia Museum of Art. I omvisinga parodierer ho talemåtene som guidar ofte nyttar seg av, ikkje minst deira overdrivne positive og rosande tone. Ofte er det eit misforhold mellom ordvalet og objekta ho omtalar, for eksempel når ho peikar på eit utgangsskilt og påstår: «This picture is a brilliant example of a brilliant school.»

Fraser sin kritikk har eit idealistisk siktemål. Som kunstnar tar ho på seg eit medansvar for korleis kunstsysteemet fungerer, og ho ønskjer å forsvara museet mot auka instrumentalisering og innblanding frå politiske og økonomiske interesser.³²⁸ Heller enn ein undergravande kritikk har hennar praksis opna for ein meir kommenterande omgang med institusjonen kunst, «en type selvrefleksivitet som ikke egentlig er kritisk, avslørende eller undergravande, men som setter rammeverket i spill gjennom forskjellige former for intervensjoner, korrektiver, milde saboteringer, henvisninger og kommentarer», for å seia det med Ustvedt.³²⁹

Som opprømsinga ovanfor viser, blir kunstnarane gjerne innkjøpte med fleire verk på ein gong.

Av Kim Hiorthøy (f. 1973) blei det såleis kjøpt 5 teikningar i 2005, av Per Berntsen 12 foto i 2007, av Trine Lise Nedreaas (f. 1972) 3 videoar i 2008, av Eline Mugaas 7 foto i 2010, av Siri Hermansen (f. 1969) 9 foto i 2014, av Torbjørn Rødland 5 foto i 2015 og av Toril Johannessen (f. 1978) 1 installasjon og 12 trykk i 2015.

Nokre av nestorane i norsk kunst er også blitt kjøpt inn no og då gjennom 2000-talet: Aase Texmon Rygh (15 verk i 2 omgangar), Jon Gundersen (7 verk i 2 omgangar, og i tillegg eit felles verk med Elise Storsveen), Leonard Rickhard (3 måleri), Olav Christoffer Jensen (3 arbeid), Tone Vigeland (3 skulpturar/installasjonar), Arne Bendik Sjur (3 grafisk blad og fått 19 i gåve), og frå Mari Slaattelid har museet kjøpt ein serie måleri som danner ei over fem meter lang bildefrise, *Innland* (2013).

Installasjonskunst

Sidan 1980-talet har installasjon vore ein hovudkategori i samtidskunsten, og installasjonskunst og «andre konseptuelt inspirerte uttrykk som ikke så lett finner utfoldelsesmuligheter innenfor privatmarkedet», var mellom den typen kunst som Eckhoff framheva at Museet for samtidskunst var særleg opne for. Det er ei linje Nasjonalmuseet har ført vidare. Museet har mellom 2004 og 2016 kjøpt rundt 50 installasjonar – frå historiske verk, som ein fotoinstallasjon av Inghild Karlsen sine filta fugleskremsel på ei øy utanfor Mandal i 1983 (*Fugleskremser*, innkjøpt i 2016), til Matias Faldbakken sin malte flisevegg, *Reminder V* (2009).

Installasjonar er i slekt med både skulptur og teater/performance. Men installasjonskunsten bryt med den modernistiske tradisjonen for å presentera skulpturar som autonome objekt skilt frå omgivnadene, og den nyttar teatreale og sceniske verkemiddel som krev ei anna involvering frå tilskodarane enn det berre å stå og sjå. Museet for samtidskunst fekk bygd egne permanente installasjonar som Per Inge Bjørlo sitt *Indre rom V* og Ilja Kabakov sitt verk *Søppelmannen* (*Mannen som aldri kastet noe*). Desse utgjorde viktige signaturverk i det nye museet på 1990-talet, og viste deira ambisjonar. Desse hovudverka er på 2000-talet blitt supplerte med to utstillingsrom vigg fransk-amerikanske Louise Bourgeois (1911–2010), der installasjonen *Celle VIII* blir rekna som ein ny hovudattraksjon. Ein annan installasjon er basert på ein tale og eit rom som Marianne Heier skapte til opninga av avdeling Kunstakademiet i 2008. Den er rett nok ikkje innkjøpt av museet sjølv, men gitt i gåve frå Venneforeningen til Museet for samtidskunst. Med tittelen *Promesse*

327 Øystein Ustvedt: *Ny norsk kunst etter 1990*, Oslo: Fagbokforlaget 2011, s. 128.

328 Andrea Fraser: «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum* Sep 2005 Vol. 44, s. 278–286. http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf. Sist lese 1. oktober 2018.

329 Øystein Ustvedt: *Ny norsk kunst etter 1990*, Oslo: Fagbokforlaget 2011, s. 129.

de bonheur kan den med sine handlaga lamper og raude lys seiast å byggja direkte vidare på tankegangen bak museet som ei terskel-sone:

Det vi jobber med her er kunst. Vi strekker oss etter den store kunstopplevelsen, den viktige intuisjonen, vi leter etter inspirasjonen. Vi prøver å gi form til noe som ikke finnes enda. Alle som har opplevd stor kunst, vet at det er en opplevelse som overskrider det hverdagslige. Selv om den springer ut av samfunnet og alltid på en måte virker kjent, er den også alltid fremmed, uventet og mektig. Kunsten er, som Adorno sa med ord lånt av Stendhal, et løfte om lykke, *Promesse de bonheur*. [...] Rommet her som det er nå er tenkt som en metafor for Akademiets, og dermed kunstens, rolle i samfunnet. Veggene er malt opp igjen i de opprinnelige fargene, og vi har ny innredning tegnet av Various Architects. Belysningen er spesiallagd i samarbeid med glasskunstneren Kjersti Johannessen og Magnor Glassverk. Til det røde lyset midt i rommet, som jeg straks vil be dekanen tenne, har jeg lånt dronning Mauds idé. Jeg ønsker at det skal være tent hele tiden, og fungere som en subtil ramme om møtet mellom den besøkende og det vi holder på med her. Jeg håper også at det kan fungere som et bilde på den store, viktige tradisjonen denne institusjonen er med på å videreføre. Den er noe å være stolt av, og den er noe å formidle og vise frem for omverdenen.³³⁰

I utstillinga *Absolutt installasjon* i 2011–2012 viste Nasjonalmuseet ei rekkje av installasjonane i eiga samling, frå Kabakov og Bourgeois til meir skulpturale installasjonar som *Vann på vei mot havet* av Jon Gundersen (2007) og *Cover* av Else Marie Hagen (2010). Dei utstilte verka viste at museet har ei vid forståing av omgrepet «installasjon», med stort mangfald i teknisk, materiale og uttrykk. Som Randi Godø, kurator for utstillinga, forklarte i tidsskriftet *Kunstforum*:

Installasjonskunsten utarter seg på forskjellige måter og vi har med mange ulike former for installasjoner. De trenger ikke å omslutte betrakteren slik som Kabakovs verk. For eksempel har vi flere videoprojeksjoner, som Magnus Wallins videoprojeksjon *anon*, som

330 <http://marianneheier.no/?text=promesse-de-bonheur>. Sist lese 20. oktober 2018.

istedenfor å skape et rom rundt betrakteren trekker deg inn i verket, på et suggererende vis.³³¹

Eit hovudverk i samlinga, som plassmangel hindra museet i å visa på denne utstillinga, var Børre Sæthre (f. 1967) sin installasjon *From Someone Who Nearly Died But Survived* (2007). Den blei laga til Festspillutstillinga hans i Bergen Kunsthall i 2007 og innkjøpt av museet same år. Motivet er Pegasus: Ein kvit hest med vengjer som stig fram i skinnande, kvite omgjevnader:

Sæthre fryser Pegasus i det han skal fly av gårde. Han står på bakbena med vingene utslått. Kroppen uttrykker en latent energi og spenning, rett før noe skal skje, men også en sårbarhet. Den vakre, uskyldshvite vingehessten er en utstoppet hest med svanevinger; et misfoster, en lek med dyrekadaver. Samtidig illustrerer den lengselen etter noe som større enn oss – etter mytene.³³²

Det er dette verket som prydar omslaget på boka *Nasjonalmuseet høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*, som museet gav ut i 2015.

Internasjonal kunst

Oppgåva til dei utanlandske verka er å «utfylla» samlinga samt tena som «referansar til» den norske kunsten i samlinga. Når det gjeld utanlandsk kunst, er det i høg grad hovudverk museet går etter. Prov på det er Harun Farocki sin videoinstallasjon *Deep Play*, som han produserte i samarbeid med Documenta 12 i 2007, *Den islandske republikkens grunnlov* av Libia Castro og Ólafur Ólafsson, som blei vist på Venezia-biennalen i 2011, og Susan Hiller (f. 1940) sin lydinstallasjon *Die Gedanken sind Frei (Tankane er fri)*, som blei vist på Documenta 13 i 2012. Den tyske tittelen er henta frå ein gamal tysk song, og var ein av over hundre songar som inngår i dette verket. Alle songane handlar om politisk fridom enten dei er knytte til bondeopprøret i Tyskland i 1524–26, suffragettene i Storbritannia, oppstanden i den jødiske gettoen i Warszawa i 1943, borgarrettsrørsla i USA, eller til dei meir nylege revolusjonane

331 Thomas André Syvertsen: «Absolutt installasjon», *Kunstforum* 15. januar 2011. <http://kunstforum.as/2011/01/absolutt-installasjon/>. Sist lese 20. oktober 2018.

332 Line Engen: «Børre Sæthre», *Nasjonalmuseet høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*, Oslo: Nasjonalmuseet 2015, s. 192.

i Egypt og Tunisia. Publikum kunne sjølv velja mellom songane på ein jukeboks og setja seg ned på benkane som inngår i verket, og følgja med på tekstane som var blåste opp på veggane. Om Hiller sitt verk kommenterte van der Ley til *Kunstkritikk*:

Dette rørende verket som vi viste i utstillingen *Grip Friheten* i 2014 i forbindelse med grunnlovsjubileet, vil aldri gå ut på dato fordi det påminner oss om ytringsfrihetens verdi og sårbarhet og at den dessverre alltid vil være truet i et eller annet land.³³³

Mange av dei internasjonale verka er installasjonar, og mange er videoinstallasjonar, frå *Stir Heart, Rinse Heart* (2004) av Pipilotti Rist (f. 1962), og ni-kanals videoinstallasjonen *Ten Thousand Waves* (2010) av Isaac Julien (f. 1960), til Fiona Tan (f. 1966) sin seks-skjermars digitale installasjon *Proveniens* (2008), kjøpt i 2012. Indonesisk-nederlandske Tan er ein kunstnar museet har kjøpt fleire verk av. I 2015 kjøpte dei såleis filminstallasjonen *A Lapse of Memory* (2007) som hadde ein listepris den gongen på 1,1 millionar kroner. Filmen handlar om ein dement mann som er splitta i ein europeisk og ein aust-asiatisk identitet. Det er eit verk som tar for seg følgjene av kolonialisering, og som drøftar kva det er å høyra til ein stad. Dette er spørsmål som er aktuelle for mange menneske rundt om på kloden i dag. Denne typen internasjonal kunst fell inn under det kriteriet Nasjonalmuseet har definert for innkjøp, som handlar om «betydelige verk som kan representere viktige korrektiv og alternativer til den norske kunsten». Som det er blitt peika på i ein artikkel i *Morgenbladet*, er det særleg verk som knytter seg til verknadene av globaliseringa, som Nasjonalmuseet har retta merksemda mot:

Etter årtusenskiftet har Nasjonalmuseet satset mer internasjonalt og lagt seg opp mot en retning i samtidskunsten som har tatt opp spørsmål knyttet til globalisering og post-nasjonal politikk. Nasjonalmuseet har gjerne konsentrert seg om slike verk av poetisk tapning. Her kan vi plassere indonesisk-australske Fiona Tan, kubanske Carlos Garaicoa, bosniske Maja Bajevic, og flere andre kunstnere som

museet har ervervet det siste tiåret, alle fra museets egne utstillinger.³³⁴

I den same artikkelen skjerpa Eckhoff og van der Ley museet sine globale ambisjonar: «Et av satsingsområdene fremover vil omfatte viktige kunstnere fra ikke-vestlige land, noe som vil styrke samlingens særpreg sammenlignet med andre europeiske museer.»³³⁵ Interessant nok finst det ingen spor av denne tankegangen i museet sin strategiplan for 2016–2022. Der heiter det berre heilt generelt: «Satsingen på utenlandsk materiale skal enten støtte opp om den eksisterende samlingen eller tilføre viktige korrektiver.»³³⁶

Når det gjeld utanlandsk kunst, kan museet tillata seg å vera meir selektive enn dei kan i det norske utvalet. Men for at kunsten skal bli meningsfull, må også denne typen innkjøp ha ein profil. Som Eckhoff i si tid formulerte det:

Siden ressursenes begrensning viser seg spesielt tydelig her, er det også et ønske om å samle i klynger slik at en valgt posisjon, uansett hvordan den er begrunnet, får en klar manifestasjon i samlingen som gjør den meningsfull å formidle. En enslig svale gjør ingen sommer.³³⁷

På 2000-talet er det blitt kjøpt stadig meir internasjonal kunst. Van der Ley forsvarar dette valet: «Klart vi er Norges nasjonalmuseum, og hovedfokuset er norsk kunst, men kunstverden er blitt mer internasjonal, og det må også gjenspeiles i samlingen.»³³⁸ Til det nye museumsbygget på Vestbanen ønskjer museet seg fleire internasjonale verk som kan tena som hovudattraksjonar. Dette lét seg ikkje skaffa innanfor rammene av dagens innkjøpsbudsjettet, og vil såleis krevja at museet må «søke annen støtte».³³⁹

³³³ Simen Joachim Helsvig: «Den saktmodige kjempen», *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-saktmodige-kjempen>. Lese 1. oktober 2018.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ *Strategiske mål 2016–2022*, Nasjonalmuseet 2016, s. 18.

³³⁷ Audun Eckhoff: «Samlingens betydning», *Kunstforum* 6. juni 2012. <http://kunstforum.as/2012/06/samlingens-betydning/>. Sist lese 19. oktober 2018

³³⁸ Van der Ley, intervju 18. desember 2017.

³³⁹ Van der Ley sitert i Simen Joachim Helsvig: «Den saktmodige kjempen», *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-saktmodige-kjempen>. Lese 1. oktober 2018.

Unge kunstnarar

Med jamne mellomrom blir Nasjonalmuseet kritisert for manglande innkjøp frå yngre kunstnarar:

I 2015 gikk museet til innkjøp av verker fra kun tre norske kunstnere under 40 år.

Et raskt blikk på museets ervervelser de siste fem årene bekrefter tendensen. I dag går en generasjon i stor grad tapt for den historien som Nasjonalmuseet har mandat og midler til å skrive.

Slik lydde kritikken som kunstneren Marianne Hurum framførte både i aviser og radio hausten 2016.³⁴⁰ Nettstaden *Kunstkritikk* har omtalt museet si avventande haldning som «en defensiv strategi når det gjelder yngre kunstnere».³⁴¹ Strategien går fram av tidlegare direktør Audun Eckhoff si utsegn i det same organet i 2010: «Jeg synes det er naturlig at vi ikke alltid og nødvendigvis er de første til å oppdage enkelte friske unge kunstnere, selv om vi bør fange opp de betydeligste tendensene etter en viss tid.»³⁴² I ein annan samanheng framheva han:

Det dukker stadig opp nye og spennende kunstnere. Som museum arbeider vi i et langsiktig perspektiv, og vi ser på hele kunstnerskap over tid. Vi skal sikre at kunstnerne er representert med sine beste verk, og at verkene passer inn i samlingen vår. Med tanke på budsjettet må vi prioritere hardt, og vi vil alltid ønske å kunne kjøpe mer kunst av flere kunstnere.³⁴³

I 2016 viste ei undersøking:

De fleste av kunstnerne som er innkjøpt de tre siste årene har vært aktive i mer enn 15 år, og kun åtte av de norske kunstnerne er født etter 1980. Av disse stammer fire fra en dona-

sjon i forbindelse med en pokerturnering på utstillingsstedet Tidens Krav i 2014. Dette må sies å være et unntak, for ellers foregår museets ervervelser så godt som aldri i kunstverdenens underskog.³⁴⁴

Gåva det blir vist til, har tittelen *Collection as Allocated Objects* (2014) og er ein installasjon med måleri, teikning, skulptur og video av Thora Dolven Balke (f. 1982), David Bernstein (f. 1988), Bjørn Bjarre (f. 1966), Marius Engh (f. 1974), Ina Hagen (f. 1973), Terje Nicolaisen (f. 1964), Ruben Steinum (f. 1984), Constance Tenvik (f. 1990), Lars Monrad Vaage (f. 1973) og Morten Viskum (f. 1965). Som det blei slått fast i sitatet frå *Aftenposten* ovanfor, er få av desse født etter 1980. To år seinare stod det verre til. «Klassekampens opptelling viser at blant innkjøpene mellom 2013 og 2017 finnes bare to kunstnere født etter 1980», kunne avisa slå fast.³⁴⁵

Var det slik før? Museet opplyser ikkje fødselsår på kunstnarane i innkjøpsoversiktene sine, så det er eit stort arbeid å sjekka alder. Men i 2003, det siste året som Museet for samtidskunst var ei sjølvstendig eining, gjekk dei til innkjøp av Anne Helen Mydland (f. 1971) sin skulptur *Relikvie-Dådyr*. Ho hadde avslutta utdanninga si ved Kunsthøgskolen i Bergen tre år før, og var på dette tidspunktet 32 år. Den jamgamle Kira Wager (f. 1971) blei innkjøpt med 3 måleri, og frå den eitt år eldre Torbjørn Rødland (f. 1970) blei det innkjøpt 6 foto. Museet hadde også den gongen ein eksklusiv profil, men tilsynelatande også eit sterkare fokus på unge kunstnarar.

Men også Nasjonalmuseet har hatt nokre kunstnarar som dei fanga opp tidleg og seinare har følgd tett. Gardar Eide Einarsson (f. 1976) avslutta utdanninga si ved Kunsthøgskolen i Bergen i år 2000, og allereie 28 år gamal blei han i 2004 innkjøpt med skulpturen *Untitled Picnic Tables*. Året etter kjøpte museet måleriet *Total Revolution* (2002). Han var berre 32 då museet gjekk til innkjøp av det tredje verket frå hans hand, installasjonen/tekstilen *Untitled (Boys in Blue)* (2008), og han var enno ikkje fylt 40 då museet i 2014 kjøpte måleriet *Resistance to Tyranny* (2014). Også med omsyn til Matias Faldbakken (f. 1973) var museet tidleg ute. Han var 32 år då dei kjøpte *Away from the Sound* (2005). Både Einarsson og Faldbakken er blitt

340 Heidi Borud: «Marianne Hurum: – Nasjonalmuseet svikter sin rolle, en hel generasjon går tapt», *Aftenposten* 26. november 2016. https://www.aftenposten.no/kultur/iegMRK/Marianne-Hurum---Nasjonalmuseet-svikter-sin-rolle_-en-hel-generasjon-gar-tapt. Sist lese 4. mai 2018.

341 Simen Joachim Helvig: «Kunstkjøp under press», *Kunstkritikk* 12. februar 2016. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/kunstkjop-under-press/?d=dk>. Sist lese 26. oktober 2018.

342 Ibid.

343 Heidi Borud (26. november 2016).

344 Ibid.

345 Sara Hegna Hammer: «Museer uten nasjonalitet», *Klassekampen* 20. oktober 2018.

definert som den absolutte kunstelite i Noreg av sosiologane Dag Solhjell og Jon Øien.³⁴⁶ Begge er også representantar for ei konseptuell vending hos ein ny generasjon norske kunstnarar.

Konseptkunst, både i gamal og ny tapping, er ei kunstnarleg retning museet har satsa tungt på, og då også med innkjøp frå kunstnarane relativt tidleg i deira karriere. Marius Engh (f. 1974) og Anders Smebye (f. 1975) blei begge innkjøpt då dei var 34 år. Ane Mette Hol (f. 1979) var berre 28 år gamal då museet skaffa seg 8 teikningar av henne i 2007, medan Toril Johannessen (f. 1978) var 37 då museet gjekk til eit solid innkjøp, *In Search of Iceland Spar* (2008). I verket er mine-ralet islandsk kalsitt hovudtema for Johannessen. Hennar kunstnarlege metode baserer seg i dette verket på forskingsprosessar og involvering av marginale tema innanfor vitskapshistoria. Prosessen er gjort greie for i ein installasjon med 181 handkopierte svart-kvitt-fotografi på baryttopapir i rammer, samt 12 bøker med utskrifter av den komplette e-postkorrespondansen til prosjektet. Ida Ekblad (f. 1980) arbeider parallelt og prosessorientert med ulike medium som måleri, skulptur, installasjon og dikting. I 2010 kjøpte museet tre skulpturar av henne. Ho var då 30 år. Tre år seinare gav dei henne den første og mest omfattande separatutstillinga hennar i eit museum. Utstillinga var ein del av ei ny satsing frå Nasjonalmuseet si side med presentasjonar av yngre norske samtidskunstnarar.³⁴⁷ Ekblad brukte museet som atelier og skapte meir enn tretti nye verk.

Tidlegare har eg nemnt Steinar Haga Kristensen og Ann Cathrin November Høibo som blei innkjøpte i 2017 då dei var 37 og 38 år gamle. Andre som er blitt innkjøpte relativt tidleg i karrieren, er Dag Nordbrenden (f. 1971) med 3 foto 2005, Kim Hiorthøy (f. 1973) med 5 teikningar i 2005 og Aurora Passero (f. 1984) med 1 tekstil i 2016. Men elles har haldninga til innkjøpskomiteen helst vore avventande:

Vi må følge med en stund, og følge med om det er en viss linje, eller tråd i utviklingen. At man føler at kunstnerne er selvsikre i hva de gjør. Det tar vanligvis noen utstillinger før man kan se hvordan kunstneren håndterer rom og hvordan de evner å utfordre seg selv.³⁴⁸

346 Dag Solhjell og Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget 2012, s. 350.

347 «Ida Ekblad», Nasjonalmuseet 26. april–15. september 2013.

348 Sabrina van der Ley, intervju 18. desember 2017.

I tråd med denne avventande praksisen går museet ikkje til innkjøp på eksamensutstillingar. Men ingen regel utan unntak. I 2002 blei det innkjøpt to teikningar av Marit Victoria Wulff Andreassen (f. 1971) som den gongen var student ved Kunsthøgskolen i Bergen. Tidlege innkjøp til viktige museum som Nasjonalmuseet betyr mykje for ein kunstnar sitt renommé og marknadsvardi. Men tidlege innkjøp betyr også kunst til ein rimelegare pris enn om ein ventar til kunstnaren er blitt stor og berømt. Nokre av dei såkalla nykonseptualistane har hatt ein kometaktig karriere, noko som også viser att i prisane dei oppnår. Til denne gruppa høyrer Fredrik Værsløv (f. 2009) som allereie blei Festspelutstillar i Bergen i 2016 i ein alder av 37 år. Haldninga hans til måleriet som medium er både skarp og humoristisk. Tilsynelatande kan dei stripete måleria hans likna abstrakt kunst, men dei refererer like gjerne til modernistiske meistarar som til kitsch og kvardagslege visuelle synsintrykk som markisene til mor hans. I hovudverket på Festspelutstillinga var motivet ein solnedgang, som han skildra i følgjande ord til *Kunstkritikk*:

Det strekker seg over tre rom, er 56 meter langt og består av 26 individuelle malerier, ganske voksne i størrelsen, en sånn seirende, Olav Christopher Jenssen-størrelse. Alle er malt med en malemaskin av den typen man bruker til å male opp parkeringsplasser eller spraye opp fotballbaner med. De siste seks-syv årene har jeg flydd en del, og siden jeg fikk min første iPhone har jeg fotografert solnedgangen og soloppgangen når jeg har vært så heldig å fly seint på ettermiddagen eller tidlig på morgenen. Jeg tipper at jeg har et par tusen av disse bildene, og jeg har hatt lyst til å bruke dem til noe. Så jeg ville prøve å male en solnedgang så tett på en-til-en-størrelse som jeg kan.³⁴⁹

Frå dette spektakulære verket, *Untitled (Sunset 1–13)*, som var montert tett i tett som ei frise inne i veggen, kjøpte Nasjonalmuseet 8 delar. Listepriisen var 1,7 millionar kroner, og sjølv om museet fekk rabatt, seier det noko om eit prisnivå som dei færraste norske museum kan følgja med på. Styreleiaren i Unge Kunstnernes Samfund, Ruben Steinum, blei i *Klassekampen* sitert for at

349 Stian Gabrielsen: «Nære relasjoner», *Kunstkritikk* 23. mai 2016. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/naere-relasjoner/?d=dk>. Sist lese 20. oktober 2018.

«[d]et er skuffende at Nasjonalmuseet velger å satse på kostbare signalverk fra allerede etablerte kunstnere».³⁵⁰ Seinare presiserte han denne utsegna, for det var Nasjonalmuseet sin generelle innkjøpspolitikk han ønskte ein debatt om:

Her kan det se ut som vi rykker ut fordi Museet for samtidskunst i år velger å kjøpe inn et verk av Fredrik Værsløv. Dette er selvsagt ikke tilfelle: Værsløv er en ung og sentral kunstner, som fortjener en plass i Nasjonalmuseets samling. Våre kommentarer retter seg mot en langt mer overgripende tendens, der Nasjonalmuseet – med sitt smale innkjøpsbudsjett og lite fleksible prosesser – ikke tar rollen som premissleverandør for det norske kunstfeltet gjennom sin innkjøpspolitikk. Fredrik Værsløv, og flere andre unge, dyktige kunstnere, burde blitt en del av Nasjonalmuseets samling for flere år siden. Det vi etterlyser, er en nasjonal samling som ser verdien av å følge kunstnerskap over tid, fra et tidlig tidspunkt, og ikke bare når kunstnerskapene allerede er bekreftet fra andre kunstfaglige institusjoner.³⁵¹

Sidan 1990-talet er det kome mange fleire museum i Noreg, og spørsmålet er om det har endra Nasjonalmuseet si betydning. Kunstnaren Lotte Konow Lund (f. 1967), som blei innkjøpt allereie i 1999 til Museet for samtidskunst og no er representert med minst seks verk i samlinga, har vore inne på det:

Det betyr mye å ha innkjøp av et nasjonalt museum på cv-en. Men det har blitt et større kretsløp siden jeg var ung. [...] Jeg tror gode og ambisiøse gallerier i dag arbeider for å få sine kunstnere inn på alle typer museer, både offentlige og private.³⁵²

350 Jonas Brække: «Nasjonalmuseet punger ut en drøy million for et verk av det norske stjerneskuddet Fredrik Værsløv», *Klassekampen* 10. september 2016.

Stian Gabrielsen: «Nære relasjoner», *Kunstkritikk* 23. mai 2016.

351 Ruben Steinum: «Utdatert samling», *Klassekampen* 14. september 2016.

352 Simen Joachim Helsvig: «Den saktmodige kjempen», *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016. <https://morgenbladet.no/kultur/2016/02/den-saktmodige-kjempen>. Lese 1. oktober 2018.

Samstundes er ho usikker på om yngre kunstnarar utan galleri har like lett for å bli innlemma i samlingane. Museet sitt forsvar mot skuldingane om at dei kjøper for lite kunst frå yngre kunstnarar, er at dei har mange andre omsyn å ta:

Vi har en strategi for samtidskunstfeltet som er tydelig på at vi skal vise hele den norske kunsthistorien fra 1945 og fram til i dag, samt utenlandske verk som har tilknytning til samlingene. Hvis vi avgrensar for mye, for eksempel til å bare kjøpe inn yngre kunstnere, vil vi ikke få gjort jobben vi er satt til å gjøre.³⁵³

Men nye tonar har late seg høyra etter at Karin Hindsbo blei direktør. Ho har gitt uttrykk for at Nasjonalmuseet i større grad bør ta ansvar også for dei unge, og at museet kan spela ei viktig rolle for kunstnarar i etableringsfasen: «Det er kanskje en tendens til at vi venter for lenge. For som nasjonalmuseum må vi også tenke på hvordan vi skaper gode betingelser for kunsten», uttalte ho til *Klassekampen* i 2018.³⁵⁴ Men ho var snar med å leggja til at dette ikkje skulle forståast slik at museet no ville opna pengesekken for unge kunstnarar: «Vi står med et stramt budsjett», framheva ho.³⁵⁵

Kjønnsfordeling

Ei kartlegging som blei gjort i 2010, viste at kvinnedelen for heile kunstsamlinga til Nasjonalmuseet utgjorde ca. 14 %, og at for samtidskunstdelen låg den på rundt 33 %. Denne kartlegginga blei gjort i samband med at museet det året gjennomførte to utstillingar på Museet for samtidskunst basert på verk av kvinnelege kunstnarar i samlinga: *Stir Heart – Urolig hjerte* og *Goddesses*. Totalt blei det vist over 190 verk av 116 kunstnarar. I samband med opninga av *Stir Heart* framheva kuratorane Randi Godø og Andrea Kroksnes:

En viktig oppgave for museet er å samle og dokumentere det som vil bli brikkene i framtidens kunsthistorie. Når vi har valgt å gjøre dette til et institusjonsprosjekt og ikke lage en temautstilling som vil være over på noen uker,

353 Sabrina van der Ley, sitert i Jonas Brække: «Gavetørke ved museet», *Klassekampen* 17. september 2016.

354 Sara Hegna Hammer: «Museer uten nasjonalitet», *Klassekampen* 20. oktober 2018.

355 Ibid.

så er det nettopp på dette grunnlaget. Verkene vi viser på *Stir Heart* er også innkjøpt de siste fem årene, så vi bruker ikke gammelt lagerfyll. Det handler ikke om å redde museets utstillingsstatistikk, men om bevisstgjøring.³⁵⁶

Denne bevisstgjøringa skjedde også i museet sin innkjøpskomité. Som kuratorane framheva: «Vi er nå to kuratorer som jobber med dette, og vi har også fått kjønnsperspektivet inn i museets innkjøpskomité. Dermed kan vi oppnå langsiktig, forpliktende og strategisk tenkning.»³⁵⁷ Denne strategien fekk ytterlegare støtte med tilsettinga av Sabrina van der Ley som avdelingsdirektør i 2011. I åra etter har det blitt satsa medvite på å auka representasjonen av kvinnelege kunstnarar.³⁵⁸

Ser vi på einskilde år når det gjeld innkjøp av samtidskunst, så var 46 % av innkjøpa av samtidskunst i 2010 av kvinnelege kunstnarar, og i 2011 var prosenten stige til 55 %. Men ser vi nærare på tala som ligg til grunn for dei 55 % i 2011, så er det tale om innkjøp av 16 verk frå 12 kvinnelege kunstnarar, medan det frå dei 10 mannlege kunstnarane blei kjøpt heile 41 verk. I 2012 var kvinneandelen 45 %, men her var røynda bak prosenten meir positiv: Frå dei 21 kvinnelege kunstnarane blei det innkjøpt 36 verk, medan det frå dei 26 mannlege kunstnarane blei innkjøpt 34 verk. Så i 2016 kunne museet slå fast: «56,5 % av innkjøpene de siste tre årene er kvinner. Kjønnbalansen er med andre ord vel ivaretatt.»³⁵⁹

Då van der Ley blei spurt om kva ho var mest nøgd med å ha utretta ved museet i dei sju åra ho hadde arbeidd der, sa ho:

Jeg er veldig glad for at vi uttrykkelig har fått forsterket fokus på å erverve verk av kvinnelige kunstnere og dermed har rettet opp balansen i samlingen, slik at den representerer kunstscenen som den virkelig er, med masse gode kvinner og menn.³⁶⁰

Eit døme på ei slik «oppretting» er tekstilkunstnararen Elisabeth Haarr (f. 1945) som nyleg er blitt innkjøpt med både eldre og nyare verk. For berre to år sidan kunne ho svara stadfestande på spørsmål om ho har følt seg oversett:

Ja, jeg syns jo det er ganske skandaløst at for eksempel Nasjonalmuseet ikke har klart å kjøpe meg inn. [...] Til neste år har jeg holdt på i 50 år. Jeg er en av de tydeligste tekstilkunstnerne i Norge. Så jeg syns jo det er ganske godt gjort av dem; å overse meg.³⁶¹

No er ho blitt sett.

Samisk kunst

Mange innkjøp er blitt gjort for å dekkja historiske høl i samlinga, og då gjerne i samband med forskingsbaserte historiske utstillingar som *PARADOKS. Posisjoner innen norsk videokunst 1980–2010* i 2013 og *Stille revolt: Norsk prosess- og konseptkunst på 70- og 80-tallet* i 2016. Museet er heller ikkje upåverka av diskusjonen om den samiske kunsten sin plass i norsk kunsthistorie, som har blitt ført med auka styrke dei siste åra. Men dette er ei ganske ny erkjenning. Som kurator Randi Godø fortalde i eit intervju i 2018:

[I]ngen av institusjonene som i dag er samlet under Nasjonalmuseet har ivaretatt den samiske historien i særlig grad. Det har ikke vært mye å komme etter i samlingene utover en del trykk av John Savio i Nasjonalgalleriets samling, og flere gode Iver Jåks-verk i sin tid innkjøpt av Museet for samtidskunst. Det har ikke vært noen bevisst samlingsstrategi, heller ikke for duodji, hvor det som tidligere var en del av Kunstindustrimuseets samling i sin tid ble overført til Norsk Folkemuseum da dette ble sett på som 'folkekunst'. Jo mer jeg har arbeidet meg inn i samlingen med det samiske for øye, jo mer har jeg sett at det er store, store hull.³⁶²

Å styrka den samiske representasjonen er difor blitt eit mål:

356 Sigrun Åsebø: «Reaksjonære gudinner eller tidsriktige kyborger?» *Billedkunst* nr. 2, 2010. <http://www.billedkunstmag.no/node/1842>. Sist lese 16. oktober 2015.

357 Ibid.

358 *Post-Goddesses: Strategier for innsamling av kunst*. Nasjonalmuseet.

359 *Morgenbladet Kunstkritikk* nr. 1, 12. februar 2016.

360 Simen Joachim Helsvig: «Sabrina van der Ley – Jeg har drømt meg nordover», *Kunstkritikk* 8. juni 2018.

361 Kristiane Larssen: «Gamle mestere», *D2 Magasinet*, 22. september 2016. <https://www.dn.no/d2/kunst/siri-aurdal/elisabeth-haarr/henie-onstad-kunstsenter/gamle-mestere/1-1-5732175>. Sist lese 26. oktober 2018.

362 Sitert etter Mathias Danbolt: «Et greneløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge», *Billedkunst* nr. 4 2018, s. 85.

Vi har lyst å gjøre mer og jobbe tettere sammen med RidduDuottarMuseat i Karasjok. De kan jo ikke vise sin samling så lenge Kulturdepartementet ikke gir dem penger til bygg. Så kanskje vi også låner inn kunst fra deres samling.³⁶³

Van der Ley framheva samstundes at det ikkje kan vera snakk om å laga ei særleg gruppering med samisk kunst:

Kunstnere med samisk bakgrunn skal ikke vises som en slags getto. Deres kunst skal vises innenfor den kronologi og tematiske sammenhenger som alle andre verk vi har i samlingen inngår i.³⁶⁴

I presentasjonen av samlinga i det nye museet på Vestbanen vil såleis norsk og samisk kunst bli blanda, til dømes i ein presentasjon av politisk kunst på 1970-talet. Denne typen kunst er eit av dei historiske høla museet har forsøkt å dekkja inn i seinare år. Det har skjedd gjennom kjøp av eldre verk frå tekstilkunstnaren Elisabeth Haarr, som har arbeidd både med bildevev og fanemotiv, og med innkjøp av Synnøve Persen (f. 1950) sitt utkast til det samiske flagget som ho laga som ein protest på 1970-talet under kampen om Alta-elva. Den gongen blei Persen sitt verk vist i utstillinga *Sami Al bmut* på Norsk Folkemuseum. Det vekte oppsikt at det samiske flagget vart vist på sjølvaste Folkemuseet, og det blei fremja krav om at det skulle fjernast. Men dei andre utstillarane truga med å fjerne sine verk viss dette vart gjennomført, og då fekk flagget henga. Dette verket viser korleis kunsten har vore ein integrert del av den samiske fridomskampen, og det har påverka både politikken og kulturen.

Politikk og kunst lét seg heller ikkje skilja frå kvarandre i verket *Pile o' Sápmi Supreme* frå 2017. Det er sett saman av 400 reinsdyrskallar som er monterte saman som eit hengande «teppe». Verket er laga av bildekunstnar, forfattar og journalist Máret Anne Sara (f. 1983) frå Kautokeino, og tener som ein protest mot pålegget bror hennar, Jovsset Ánte Sara, har fått om å slakta ned reinflokken sin til 75 rein. Det er eit vedtak som i praksis er eit vedtak om avviking, hevdar han. Det er uråd å leva av så få rein, og med det er ei heil livsform trua. *Pile o' Sápmi Supreme* er direkte inspirert av eit historisk fotografi Sara

fann på internett av *Pile of Bones*. Fotoet viser korleis nybyggjarane i USA i 1850-åra øydela amerikanske urinnbyggjarar sitt levebrød: Bisonen, som hadde streifa fritt på Great Plains sidan siste istid, blei på det næraste utrydda då millionar av dyr blei slakta ned. Reinhovuda i installasjonen til Sara har ho fått frå eit slakteri. Dei er for søppel å rekna, i ein storindustri som ikkje har tid og ressursar til å ta vare på denne typen råvarer lenger. I tradisjonell samisk kultur ville hovuda ha blitt utnytta både til mat og duodji (handverksprodukt).

Jovsset Ánte Sara gjekk til sak mot staten. Han vann i to rettsinstansar, men i Høgsterett vann staten med fire mot éi stemme. Då saka skulle opp i Høgsterett hausten 2017, blei *Pile o' Sápmi* utstilt framfor Stortinget. Den same sommaren hadde verket blitt vist på Documenta 14 i Kassel, der det blei nominert som eit av dei ti viktigaste verka. Og no er installasjonen innlemma i Nasjonalmuseet si samling. Museet har i seinare år kjøpt inn arbeid også av andre kunstnarar med samisk bakgrunn eller som i sin kunst arbeider med referansar til samisk kultur, som Hans Ragnar Mathisen (f. 1945), som også var med på Documenta, og Inger Blix Kvammen (f. 1954) og Aslaug Magdalena Juliussen (f. 1953).

Sett frå eit avkoloniseringsperspektiv er det likevel ikkje meir enn ein halv siger når Nasjonalmuseet (eller andre museum) gjer innkjøp av samisk kunst så lenge dei som forvaltar samlinga, framleis høyrer til majoritetsbefolkninga. Som Katya García-Antón, direktør for Office for Contemporary Art Norway, har hevda, krev avkolonisering at samiske kulturarbeidarar blir integrerte i dei nasjonale kunstinstitusjonane slik at dei ikkje berre kan fortelja sine eigne historier, men også kan leggja til rette for ei «urfolkifisering» av institusjonane.³⁶⁵

Kvalitet og korrektiv

Det har skjedd ei endring i innkjøpspraksisen til Nasjonalmuseet på 2000-talet. Kor mykje dette skuldast skifte av direktørar – museet har hatt fem i denne perioden – eller nye kuratorar og endringar i samtidskunsten sjølv, er vanskeleg å seia. I alle fall ser det ut til at postkolonial og feministisk tenking har sett spor i form av revurderingar av ei rekkje kunstnarskap og kunstpraksisar. Sabrina van der Ley har vore eksplisitt på dette i intervju:

363 Van der Ley, intervju 18. desember 2017.

364 Ibid.

365 Simen Joachim Helsvig: «Vendepunktet», *Kunstkritikk* 17. oktober 2018. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/vendepunktet/>. Sist lese 26. oktober 2018.

Både dekolonisering og det å kritisk analysere den kunsthistoriske kanon er spørsmål som er veldig viktige for oss å reflektere i samlings-presentasjonen. For eksempel ønsker vi å se nærmere på kunstnere med samisk bakgrunn og kunstnere fra Sentral- og Øst-Europa – avantgarden i ikke-europeiske land. Vi ser også med kritisk blikk på de jevnlig reviderede debattene om hva som menes med det «moderne», «postmoderne», «postinternett» og så videre.³⁶⁶

Å stilla seg kritisk til kanon er også å stilla seg kritisk til eigen inntakspraksis. Først midt på 2000-talet skjer det omfattande fylling av «høl» i samlinga, basert på nye forståingar av kunsten på 1970- og -80-talet. Det er først då Kjar-tan Slettemark (1932–2008) og Sidsel Paaske (1937–1980) blir kanoniserte,³⁶⁷ og mykje av den politiske 1970-talskunsten, samt konseptkunsten sine nedslag i Noreg på 1970-talet, blir funnen samleverdige. Før det demonstrerte museet ei stor tru på eiga dømmekraft. Det blei svært ofte vist til kvalitet som viktigaste inntakskriterium, men omgrepet «kvalitet» blei aldri problematisert. Likeins har museet alltid understreka at dei samlar hovudverk og kunstnarsskap, igjen utan å tvila på at dette skjer på grunnlag av kvalitet åleine. Museet hevdar også at dei samlar breitt, men også det kan diskuteras når ein ser den klare prioriteringa av fotografi og konseptkunst.

Frå utanforståande har det ofte vore ytra frustrasjon over at det er vanskeleg å få tak i museet sine kriterium: «Hva som er museets ambisjonar for innkjøp og donasjonar, det som med et fellesbegrep kalles *ervervelser*, er ikke så enkelt å få svar på. Museet gir sjelden noen begrunnelser for de enkelte kjøpene», skriv såleis Simen Joachim Helsvig i *Kunstkritikk*.³⁶⁸ Men her lyt eg seia meg samd med sosiologen Dag

Solhjell sin kommentar: «Det er fåfengt å spørre etter kriterier for kunstmuseers innkjøp. Det er innkjøpet som er kriteriet.»³⁶⁹

Gåver

Tilbod om gåver blir drøfta i innkjøpskomiteen på same måte som forslag til innkjøp. Av og til får museet tilbod frå dei som har ansvaret for arven etter ein kunstnar, om å få kunst i gåve mot å ta vare på den aktuelle samlinga. Men museet er svært medvitne om at dei ikkje vil enda som lagerplass for andre, og at dei sjølve skal kunna velja ut kva som er av interesse.

I 2003, det første året Nasjonalmuseet eksisterte, fekk dei frå oberstløytnant Walther Danielsens Fond for samtidskunst ei større gåve med utanlandsk kunst: ei stor teikning av Gilberto Zorio, tre etsingar av Mimmo Paladino og ein film av Tacita Dean. I tillegg fekk museet frå ein privat givar eit fotografi av Eline Mugaas. Året etter tok museet imot 9 måleri og teikningar av Jakob Weidemann frå enka Anne Weidemann. Større donasjonar har det sjeldan vore tale om. Men museet får kvart år ein del gåver frå kunstnarar. Van der Ley stadfestar at dei i hennar tid ved museet fekk meir kunst frå kunstnarar enn frå private samlarar av samtidskunst. Grunngevinga er: «De føler at de har lyst å bidra og de føler eierskap til museet.»³⁷⁰ Ofte er det gåver som blir gitt i samband med at museet kjøper verk av den same kunstnaren, som då dei i 2005 kjøpte ein serie på 30 arbeid av Gerd Tinglum og fekk 2 andre verk i gåve. I 2016 kjøpte museet ein installasjon av Fredrik Vørslev og fekk 4 måleri i gåve. Same år kjøpte dei 3 grafisk blad av Arne Bendik Sjur og fekk 19 i gåve. Seinare har Ole Jørgen Ness (f. 1961) gitt ei stor gåve. Dette er berre nokre få døme på denne typen praksis.

Det går ikkje alltid fram av årsmeldingane kva som er gåver og kva som er innkjøp. Ofte står det berre kva museet samla har mottatt i gåver, og det meste av det vil som regel vera designobjekt. I 2011 blei det såleis donert 97 verk totalt til museet, i 2012 tok museet berre imot 29 gåver, i 2013 var summen 266. I 2014 tok museet imot 304 verk, men berre 8 av gåvene var samtidskunst. I 2015 var gåvetalet 263, og i 2016 var det 117. Av dette var den største donasjonen frå ein sveitsisk privatsamlar, Dr. Heinrich E. Schmid,

366 Stian Gabrielsen: «Avvikler skillet mellom norsk og internasjonal kunst», *Kunstkritikk* 30. november 2017. <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/avvikler-skillet-mellom-norsk-og-internasjonalt-kunst/?d=dk>. Sist lese 26. oktober 2018.

367 *KjARTan Slettemark. Kunsten å være kunst*. Museet for samtidskunst 15. september 2013–23. februar 2014. *Like før. Sidsel Paaske (1937–1980)*. Museet for samtidskunst 21. oktober 2016–26. februar 2017.

368 Simen Joachim Helsvig: «Den saktmodige kjempen», *Kunstkritikk* 12. februar 2016. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/den-saktmodige-kjempen/?d=dk>. Sist lese 26. oktober 2018.

369 Kommentar frå Dag Solhjell. *Kunstkritikk* 15. mars 2016.

370 Sabrina van der Ley, intervju 18. desember 2017.

som til ære for Nasjonalmuseet sin avdelingsdirektør for eldre kunst, Nils Ohlsen, gav tre store måleri av den danske kunstnaren Per Kirkeby (1938–2018) til ein samla verdi på 11 millionar kroner. Samanlikna med andre nasjonalmuseum er det heller ikkje store summer museet får inn i form av pengegaver til å kjøpa samtidskunst for, slik avisa *Klassekampen* kunne fortelja i ein artikkel i 2016 med overskrifta «Gavetørke ved museet».³⁷¹

Kvart av dei tidlegare musea som no utgjer Nasjonalmuseet, hadde eigne venneforeiningar som framleis eksisterer. I 2014 blei også Nasjonalmuseets Venner starta. Alle desse foreiningane gir no og då kunstverk i gåve til museet. Våren 2015 lanserte Nasjonalmuseet 20|20 – eit kunstforum for personar under 40 år. Eit av formåla er å byggja opp eit fond for vidareutvikling av samlinga av samtidskunst. I 2016 blei det første innkjøpet gjort, eit fotografisk verk, *Reversible and Changeable Phases of Movements 5* (1972/2013), av den ungarske kunstnaren Dóra Maurer (f. 1937). Innkjøpet blei finansiert av ein kombinasjon av medlemsdonasjonar, Oberstløytnant Danielsens fond for samtidskunst og Kulturdepartementet si gåveforsterkningsordning. Året etter kunne 20|20, i samarbeid med Skylar Haskard, donera to verk innkjøpte på Tori Wrånes (f. 1978) si utstilling på museet.

Langtidslån

Museet har ein fast avtale med Sparebankstiftelsen DNB om innkjøp og langtidslån av kunstverk til samlinga. I 2015 kjøpte stiftelsen inn kunstverk for 50 millionar kroner til dette formålet. I nært samarbeid med museets sine eigne fagfolk har Sparebankstiftelsen mellom anna stått for styrkinga av museet si samling av tysk ekspresjonisme. Det er også Sparebankstiftelsen som har innkjøpt det meste museet har av den fransk-amerikanske skulptøren Louise Bourgeois (1911–2010). Installasjonen *Celle VIII*, innkjøpt

og deponert i 2011, er til no det dyraste einskildverket i samlinga av samtidskunst. Å samarbeida vidare om å byggja opp ei representativ samling av Bourgeois-verk frå 1950-talet og fram til tusenårsskiftet er eit prioritert mål. Som van der Ley framhevar, har dei kjøpt noko grafikk og teikningar av Bourgeois sjølv, samt fått noko i gåve frå Bourgeois-stiftinga, men dei ville aldri sjølv hatt råd til å kjøpa skulpturar og større verk i det omfanget Sparebankstiftelsen kan.

I 2016 var Sparebankstiftelsen DNB sitt bidrag til museet på heile 76 millionar kroner. Som det heiter i museet si årsmelding:

Samarbeidet innebærer at Sparebankstiftelsen kjøper kunst museet ønsker med et kostnadsnivå vesentlig over det museet kan make med sine innkjøpsmidler. Kunsten deponeres i museet med et i prinsippet uendelig tidsperspektiv. Sparebankstiftelsen ervervet i 2016 kunst for 76 millioner kroner innenfor rammen av dette samarbeidet. Siden kunsten ikke eies av museet, fremkommer ikke denne ytelsen i museets regnskap.³⁷²

I april 2016 inngjekk Nasjonalmuseet ein avtale om omfattande lån frå finansmannen Stein Erik Hagen si Canica-samling. Dette er den største private kunstsamlinga i Noreg, blir det sagt, og den er særleg sterk på nordiske avantgardistar, som til dømes danske Asger Jorn, som Nasjonalmuseet er svak på. Samlinga er bygd opp i samarbeid med kunsthistorikaren Steinar Gjessing, som heile tida har hatt for auga at den skal utfylla Nasjonalmuseet si eiga samling. Men kort tid etter at avtalen blei inngått, ønskte Hagen å trekka den tilbake. Han tvilte på om kunsten hans ville få nok plass i det nye museet. Etter mykje fram og tilbake er det i 2018 framleis uklart om Hagen vil låna ut verk til museet i framtida. Museet hevdar på si side at dei er opne for ulike løysingar.

371 Jonas Brække: «Gavetørke ved museet», *Klassekampen* 17. september 2016. <http://www.klassekampen.no/artikkel/20160917/ARTICLE/160919915>. Sist lese 26. oktober 2018.

372 <http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Dokumenter/rsmeldinger/rsmelding2016.pdf>. Sist lese 10. oktober 2018.

Oppsummering

Kven som skal samla på kva, er ikkje ein diskusjon norske kunstmuseum i særleg grad har ført med kvarandre. Men på eit seminar arrangert av fagseksjonen for kunst og kunstindustri i Norges museumsforbund i 2016 blei innsamlingspolitikk sett på dagsordenen. Ein av innleiarane var direktøren ved Stavanger kunstmuseum, Hanne Beate Ueland, og til si overrasking oppdaga ho at hennar museum var det einaste som på det tidspunktet hadde offentleggjort innkjøpspolitikken sin på museet si heimeside.³⁷³ Det er heller ikkje alle museum som publiserer dei årlege innkjøpa i årsmeldingane sine. Så korleis det blir arbeidd med å utvikla samlingane, har vore lite kjent. Kartlegginga som denne rapporten utgjer, kan vonleg bøta på dette eit stykke på veg. Ikkje minst er det no mogeleg å samanlikna dei ulike musea sin praksis og peika på nokre tendensar.

Samlingsforvaltning – ei kjerneoppgåve

Fleire museum har i seinare år demonstrert ei interesse for å tematisera samlingane på nye måtar. Då blir samlingane synlege innanfor rammane av ulike utstillingskonsept, medan det som handlar om å pleia samlingane gjennom restaurering og registrering, har vanskelegare kår: «Å jobbe for samlingens ve og vel er en utakknemlig – usynlig – oppgave som ikke viser igjen noe sted, men som er veldig viktig.»³⁷⁴ Til denne lite takknemlege sida høyrer å skaffa forsvarleg opp-

bevaring. Samlingar inneber mengder av fysiske materiale som skal takast vare på. Ved mine museumsbesøk rundt om i landet er manglande magasinplass eit tilbakevendande tema. Det er berre kunstsamlinga til RidduDuottarMuseat / De Samiske Samlinger i Karasjok som har det omvendte problemet. Dei har eit magasin, men manglar eit museumsbygg å visa samlinga i. Ei anna heimlaus kunstsamling er Videokunstarkivet. Med støtte frå år til år frå Norsk kulturråd har det overlevd hos PNEK (Produksjonsnettverket for elektronisk kunst), men det finst eit forslag om å leggja arkivet inn under Nasjonalbiblioteket.³⁷⁵ Også dette burde det finnast ei varig løysing på.

For dei fleste musea i denne undersøkinga gjeld det at å skulla arbeida for utvikling av ei samling samstundes som ein har skrikande mangel på magasin, er og blir eit paradoks. I dei konsoliderte musea deler ulike museumstypar gjerne magasin, og fleire av dei kan fortelja om friksjonar kring dette. Det vi kan kalle «samtidskunstens uhandterlege karakter», både i format og materialkombinasjonar, blir opplevd som ei utfordring. Så:

- Mange museum har eit prekært behov for betre og større magasin.
- Å ta vare på kunsten inneber også teknisk konservering. Behovet for fleire konserveringsressursar er stort.
- Å få digitalisert samlingane har vore ei utfordring for mange museum, og mykje arbeid står enno att.

Det at samlingar gjennom å bli digitaliserte kan bli søkbare og elektronisk tilgjengelege uavhengig

373 *Innsamlingspolitikk for Stavanger kunstmuseum 2016–2018*. <http://stavangerkunstmuseum.no/uploads/skm/Innsamlingspolitikk-SKM-2016-18.pdf>. Hanne Beate Ueland, intervju 7. februar 2018.

374 Arne Fredlund: «Det frie rommet.» Intervju med Hanne Beate Ueland, *Kunst Pluss* nr. 3 1017, s. 17.

375 <http://www.videokunstarkivet.org/om/>

av fysisk stad, representerer ei demokratisering av kulturen. Samlingane er ikkje noko musea forvaltar for seg sjølve, men for oss alle. Dei er vår felles kulturarv, men viss dei ikkje er dokumenterte og kan sporast, blir dei usynlege og ubetydelege.

Delekunst

Det har blitt nemnt at ei løysing på manglande magasinkapasitet kan vera å omplassera kunsten gjennom å deponera kunst hos kvarandre. Nasjonalmuseet har til ein viss grad gjort dette som del av det nasjonale oppdraget sitt. Nordnorsk Kunstmuseum fekk til dømes låna ei rekkje måleri med motiv frå Nord-Noreg då dei opna. Men som direktøren ved Stavanger kunstmuseum slår fast, vil ei slik ordning truleg ha sine grenser: «Det vil ikke komme til å gjelde kunstnerskap som man tenker er virkelig nasjonale, som Lars Hertervig eller Kitty Kielland.»³⁷⁶ Ein av kuratorane på Kunstmuseet Kube meiner på si side: «Det med samarbeid mellom institusjoner er et interessant felt som det blir snakket for lite om. Der er det et stort forbedringspotensial.»³⁷⁷

Norske museum har magre innkjøpsbudsjett. Ei stor utfordring er difor den kraftige auken i prisen på samtidskunst. Som assisterande direktør ved Nasjonalgalleriet, Sidsel Helliesen, fortalte til *Dagens Næringsliv* allereie i 2002: «Det er to markeder vi ikke kan operere i. Det ene er markedet for hovedverk innen norsk kunst. Det andre er det internasjonale kunstmarkedet.»³⁷⁸

I dag må dei fleste musea spara på innkjøpsbudsjettet over fleire år for å kunna skaffa seg eit verk til to–tre millionar kroner. Det er uheldig av fleire grunnar. Å spara opp kapital kan gi feil politiske signal; kanskje kan ein risikera at pengane blir inndratt eller omfordelt. Det inneber også at det blir år utan innkjøp som kan fortelja om utstillingar og annan aktivitet som det hadde vore fint å sikra seg fysiske minne frå. Kanskje kan ein også på dette området tenkja i nye banar? Kvifor kan ikkje fleire museum slå seg saman om å dela på eit kunstverk? I strategiplanen for 2016–2022 har Nasjonalmuseet ein setning som peikar i ei slik retning: «Museet skal vurdere å inngå avtaler

med andre museer om felles eierskap av verk som kan egne seg til dette.»³⁷⁹

Glokale museum

Opprettinga av fleire regionmuseum i Noreg på 1990-talet har heilt klart ført til eit meir variert kunstliv i landet. Sjølv om nokre sentrale kunstmuseum går igjen både på utstillingsplakatane og i aksesjonsprotokollane, så er skilnadene mellom musea meir slåande enn likskapane. Ulike historiske føresetnader er ein av grunnane, store skilnader i økonomi ein annan. Og så handlar det sjølvstapt om at dei fleste av musea har eit regionalt ansvar definert i vedtektene sine. Veksten i regionale museum har hatt ringverknader for kunstlivet. Sjølv om han ikkje har tenkt eksplisitt på museum, konstaterer direktøren i Nordnorsk Kunstnersenter, Svein Ingvoll Pedersen, at det har skjedd ei vitalisering av regionalt kunstliv generelt. Om grunnane til det, skriv han:

Årsaken er sammensatt, men det går an å peke på at det er flere aktører i kunstfeltet – kunstnere, kuratorer og produsenter – enn tidligere. Aktører med kompetanse og lyst til å lage prosjekter, som ser etter muligheter. Samtidig har økt mobilitet og elektronisk kommunikasjon fjernet praktiske avstander.³⁸⁰

Ein del av denne vitaliteten skuldast truleg at kunst- og kulturnæringar i stigande grad er blitt eit satsingsområde på 2000-talet. Mellom 2012 og 2018 delte til dømes Sparebank 1 Nord-Norges kulturnæringsstiftelse ut meir enn 85 millionar til over 600 kulturnæringsprosjekt i Nord-Noreg. Kreativt Norge blei etablert som eit regionkontor i Norsk kulturråd i 2017, og effekten av det er det enno for tidleg å seia noko om. I fleire byar blir det også utarbeidd planar med konkrete tiltak for styrking av det profesjonelle kunstlivet. Sjølv om alt dette ikkje har direkte med musea sin situasjon å gjera, er det med til å generera noko av den kunst- og kulturinteressa som også er ein føresetnad for eit kunstmuseum.

379 *Strategiske mål 2016–2022*, s. 19. http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Om_Nasjonalmuseet/Strategi/StrategiskemlNasjonalmuseet.pdf. Sist lest 27. november 2018.

380 Svein Ingvoll Pedersen: «Kunstproduksjonens vilkår politikk, økonomi og faglighet. Noen nedslag i strukturen», *SeKunstMagasin* nr. 02/03 2016, s. 25. <http://sekunst.no/sites/s/sekunst.no/files/f8051b7deb650b-4b50c6402654bc67fb.pdf>

376 Hanne Beate Ueland, intervju 7. februar 2018.

377 Tove Lande, intervju 23. januar 2018.

378 Lena Lindgren: «Innkjøpskrise for museer», *Dagens Næringsliv* 7./8. september 2002, s. 70.

Korleis musea forstår det regionale ansvaret sitt, varierer, men når det gjeld kunstnarleg profil, er museet si samling styrande for dei fleste. I intervjuet med museumsdirektørane blei eg slått av kor engasjerte dei verka i samlingane. Det kan sjølvstøtt vera farga av at det var emnet for intervjuet, men inntrykket mitt er at det stakk djupare enn som så. Som både strategiplanar, basisutstillingar og utstillingsprogram viser, tar dei fleste av dagens museumsdirektørar utgangspunkt i samlinga når dei skal staka ut kursen for framtida. Dei ser kort og godt samlinga som ein viktig del av museet sin identitet, og ein av kjerneverdiane museet tilfører samfunnet. Vektlegginga av samlinga kan sjølvstøtt vera eit uttrykk for økonomisk nødvendighet. Det er dyrt å låna inn kunst til utstillingar, men eg opplever denne prioriteringa meir som eit uttrykk for nyare tenking i museumsverda som spring ut av diskusjonane rundt museet sitt samfunnsansvar.

Sidan dei historiske samlingane er svært ulike, blir også musea sine prioriteringar og profil ulike. Dette handlar også om at ein held til i ulike delar av landet, og ønskjer å bety noko for nærmiljøet. Men ikkje slik at dei forstår seg åleine som ein landsdelsinstitusjon. Snarare er dagens regionale museum *globale* i tydinga globalt orientert og kulturelt og kunstnarleg prega av internasjonale tendensar, samstundes som der finst eit lokalt særpreg. Kanskje er det dekning for å seia at den målestokken som det nasjonale ein gong var, er på vikande front i høve til det internasjonale? Nasjonalmuseet er ein aktuell samarbeidspartnar, men ikkje nødvendigvis autoriteten lenger når det gjeld å definera kven og kva som utgjer den norske kunstkanon.

Internasjonal kunst

Det vil truleg alltid eksistera ei spenning mellom det å posisjonera seg internasjonalt og samstundes bevara ein lokal relevans. Om ein i nærmiljøet blir opplevd som viktig, kan vera heilt uavhengig av kor bra ein blir mottatt andre stadar. Det har mange kunstinstitusjonar erfart, enten det er bienalar, festivalar, kunsthallar eller museum. Bildekunstnaren Annette Kierulf meiner at det blir talt for lite om dette, og i eit portrett av kunstbyen Bergen reiser ho ei rekkje vesentlege spørsmål:

Hvorfor er dette så vanskelig å snakke om? Konsekvensene av globaliseringen og forholdet mellom sted og kunst er så komplekse at jeg ikke vet hvor jeg skal begynne. Hvordan skal internasjonaliseringens positive effekter,

som impulser utenfra, balanseres med de negative? Og hva betyr egentlig stedet i denne sammenhengen? [...] [Skal] utstillingene som produseres her, være i kontakt med stedet og kulturen rundt, eller skal de være utbyttable med et hvilket som helst annet sted? Er det mulig at nasjonalstaten og den lokale språkbevisstheten ikke bare er reaksjonære størrelser, men også kan ses som en buffer mot det totale markedesregimet?»³⁸¹

Mange institusjonar kunne ha godt av å diskutera dei spørsmåla Kierulf tar opp her. Eg trur spenninga mellom det spesifikke og det generelle, det nasjonale og det internasjonale er uløseleg og snarare bør handsamast som ein fruktbar friksjon. Når eg trekkjer fram emnet her, er det fordi dei norske kunstmusea som har eit regionalt hovudmandat, ønskjer seg også internasjonale referanseverk. Den norske kunsten blir til i ein større kontekst enn den som landet sine grenser markerer. Samtidskunsten er kort og godt transnasjonal. Slik stoda er i dag, har dei færraste musea råd til å kjøpa utanlandsk kunst.

Samisk kunst

Det samiske gjennombrotet på den internasjonale mønstringa Documenta 14 og Office for Contemporary Art Norway (OCA) si orientering mot postkolonial kunst og geopolitikk i nordområda er i ferd med å setja ein ny dagsorden. Den lærdommen ein kan trekkja frå Documenta 14 i Kassel og Aten i 2017, er at vi bør venda vante førestillingar på hovudet: Opp skal vera ned, sør skal vera nord, fattig skal vera rik, dei marginaliserte skal plasserast på den finaste plassen i sentrum. Det er den svenske kunstkritikaren Frans Josef Petersson som hevdar dette, og han legg til: «Från denna upp-och-ned-vända position kan de skandinaviska ländernas historia berättas ur ett samiskt perspektiv.»³⁸² Hittil har utestenging vore det norske kunstsystemet sin viktigaste reiskap. Allereie i år 2000 skreiv kunstnaren Synnøve Persen:

381 Annette Marie Kierulf: «Sju timer i kunstverdenen. Bergen», *Norsk kunstårbok 2018*, Oslo: Pax 2018, s. 83–84.

382 Frans Josef Petersson: «Vi måste återerövra berättelsen om Documenta 14 som en radikal utställning.» *Kunstkritikk* 6. oktober 2017. <http://www.kunstkritikk.dk/kommentar/vi-maste-atererovra-berattelsen-om-documenta-14-som-en-radikal-utstallning/>. Sist lese 7. oktober 2017.

Norske kunstinstitusjoner har hittil levd et lukket liv med «the white mainstream art» på dominerende plass. [...] Den samiske kunsten isoleres i sitt eget samfunn. Der kan den leve sitt liv i en ghettotilstand. Norske kunstinstitusjoner har liten om noen interesse for å vise samisk kunst. Den er rubrisert i kategorien folklore/etnisk/urfolkskunst [sic] og tas kun fram i de sammenhenger man har behov for å vise sitt storsinn og vidsyn, som alibi for kultivert adferd.³⁸³

I dag signaliserer Nasjonalmuseet at samisk kunst vil bli ein del av forteljninga om norsk kunst i den nye museumsbygningen på Vestbanen. Museet deltar også i prosjektet *The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories* som den norske kunsthistorikaren Mathias Danbolt i 2018 skal stå for med forskningsmidlar frå Carlsbergfondet i Danmark. Nordnorsk Kunstmuseum fekk med museumsperformansen *Sami Dáiddamusea* og utstillinga *There Is No* for alvor tatt eit oppgjær med det monokulturelle perspektivet som har dominert i norske institusjonar. Erfaringa dette prosjektet baud på, fekk direktør ved Nordnorsk Kunstmuseum, Jérémie McGowan, til å tenkja nytt om kunstmuseet si rolle og funksjon. Det gjorde det også tydeleg for han at Nordnorsk Kunstmuseum lyt reknast som ein del av forskningsprosessen då institusjonen opna i 1985:

Denne miniversjonen av Nasjonalmuseet kunne man altså finne penger til å prioritere. En liknende prioritering har vi enda til gode å se når det handler om et samisk kunstmuseum. Vi hadde bruk for å gjøre et radikalt grep som kunne synliggjøre at vi er klar over hvor problematisk dette er. Det betyr ikke at problemet forsvinner, men det peker på at vi vil og *må* endre oss. Sami Dáiddamusea var således et transformativt prosjekt.³⁸⁴

Sametinget fekk overført ansvaret for samisk kunst frå Kulturdepartementet og Norsk kulturråd i 1993, men det følgde ikkje nok pengar med til å få bygt eit museum. Men sidan ansvaret var blitt overført, blei det ikkje lenger definert som eit problem for resten av Noreg. I dag er getto-tilværet i ferd med å oppløysa seg sjølv, og stadig fleire

innser at alle norske museum har ansvar for å bringa samisk kunst ut til publikum. Behovet for eit eige samisk kunstmuseum blir sjølvsagt ikkje mindre for det. Det ligg 1300 kunstverk i Samisk Kunstmagasin i Karasjok og ventar på å bli vist.

Men det er fleire minoritetar i Noreg enn samar. Ikkje minst i Finmark og Nord-Noreg har det langt tilbake funnest ulike etniske grupper. Ifølgje McGowan har eit museum som deira ansvar for å visa at Noreg *alltid* har vore ein fleirkulturell stad: «Å skape et museum som reflekterer det flerkulturelle nord er kanskje en litt romantisk metafor å arbeide etter, men det bidrar til å utfordre ideen om at multikulturalisme er noe nytt.»³⁸⁵

Internasjonaliseringa har også gitt opphav til nye omgrep som «global art» og «world art». I dette ligg ei meir antropologisk tilnærming til kunst og med det ei utviding av kva som kan rommast innanfor kunstmogrepet både når det gjeld handlingar og uttrykksformer. I møtet mellom kunst- og kulturmuseuma i dei konsoliderte institusjonane kan ein kanskje tenkja seg at ei slik tilnærming til kunst kan koma til å utvikla seg i sterkare grad. For det er ikkje gitt at alle er samde om kva som fell inn under omgrepet «kunst» eller «samtidkunst». Museumspublikummet er i tillegg meir mangfaldig samansett enn nokon gong før. Dette er også faktorar som kan forklara at museuma er blitt meir varierte i kva dei samlar på, men ulike kulturelle preferansar fører også til større diskusjonar om kva museuma *bør* samla på.

Samtidkunst og mangfald

Alle dei undersøkte museuma samlar kunst frå eit stort tidsrom, men dei fleste er konsentrerte om kunst frå 1800-talet og framover. Samtidkunst dominerer egne innkjøp. Eldre kunst må museuma som regel skaffa ekstraordinære midlar til, eller den kjem som gåver eller depositum. Korleis samtidkunsten skal avgrensast eller definerast, står derimot meir opent. For Innkjøpsfondet for kunsthåndverk er det den kunsten som blir skapt nettopp no. For dei fleste museuma er det ein epoke. Då Museet for samtidkunst blei oppretta, dekkja denne epoken kunsten etter 1945, men i dag er dette årstalet til diskusjon i Nasjonalmuseet. Det er ein diskusjon som også blir ført internasjonalt, slik kunsthistorikaren Clare Bishop har peika på:

383 Sitert etter Mathias Danbolt: «Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge», *Billedkunst* nr. 4 2018, s. 81.

384 Ibid., s. 85.

385 Ibid.

[T]he definition of ‘contemporary’ has become a moving target par excellence: until the late 1990s, it seemed synonymous with ‘post-war’, denoting art after 1945; about ten years ago, it was relocated to start somewhere in the 1960s; now the 1960s and 1970s generally tend to be viewed as high modernist, and the argument has been put forward that we should consider 1989 as the beginning of a new era, synonymous with the fall of communism and the emergence of global markets.³⁸⁶

Bishop påpeikar at det finst argument både for og imot kvar av desse periodiseringane, men dei deler samstundes eit felles problem:

While each of these periodizations has its pros and cons, the central drawback is that they operate from a western purview [...]. It goes without saying, then, that the attempt to periodize contemporary art is dysfunctional, unable to accommodate global diversity.³⁸⁷

Å tematisera globale, kulturelle skilnader likså vel som eit meir mangfaldig Noreg er spørsmål som norske museum i stigande grad har begynt å ta opp på 2000-talet. Dette er også sentrale tema i samtidskunsten. Men korleis fanga opp kva som rører seg i samtidskunsten, viss det ikkje er tid og pengar til å driva oppsøkjande verksemd? Kunnskap om samtidskunst er ikkje noko ein får berre gjennom bøker. Det krev at ein ser utstillingar og møtest med kunstnarar og andre aktørar på feltet. Som direktøren på Astrup Fearnley Museet, Gunnar Kvaran, forklarte det i eit intervju, er samtidskunst den udokumenterte kunsten:

Viss du skal samle på renessansekunst, så kan du berre gå til bøkene. Men når du jobbar med samtidskunst, spesielt om du vil vere tidleg ute, då leitar du etter kunst som ikkje er dokumentert. For å finne fram til den kunsten, så må du ha kontakt med menneske.³⁸⁸

Eg trur ikkje nokon museumstilsette vil vera usamde i dette, men dei fleste synest ikkje dei får nok tid i arbeidet til denne oppsøkjande verksemda. På det grunnlaget meiner eg det er dekning for å seia at for ein kunstnar som ønskjer å bli innkjøpt, er det ein fordel

- å bu i nærleiken av eit museum, for ikkje å seia i hovudstaden, og
- å vera i stall i eit galleri som kan pleia kontakten med museet for ein.

Og viss kunstnaren er av kvinnekjønn, er det klart ein fordel at

- museet har ein kvinneleg direktør, eller kvinneleg sjefskurator.

Det er framleis store skilnader mellom kvinnelege og mannlege kunstnarar når det gjeld innkjøp til museum og samlingar, og på kven som er representert i utstillingar. I stortingsmeldinga om visuell kunst (Meld. St. 23 (2011–12) *Visuell kunst*) viste tal frå 2010 at i faste utstillingar i kunst- og kulturhistoriske museum var under 11 prosent av arbeida laga av kvinner, og i kunst- og kunstindustrimusea galdt det rundt 20 prosent. Med omsyn til å bli innkjøpt dominerte menn den gongen med heile 60–70 prosent.

Sjølv om alle museumsdirektørar i dag vil seia at kjønnsbalanse er noko dei ønskjer å retta på, er det i praksis stor skilnad på 1) kor aktivt musea arbeider for å jamna ut ubalanse i samlinga, og 2) kor medvitne dei er på kjønn i samband med nye innkjøp. At det har skjedd ei haldningsending i institusjonane på 2000-talet, er likevel heva over tvil. Ein skal ikkje mange år tilbake før fleire norske museumsleiarar heilt avviste kjønn som relevant i diskusjonen om kva ein skulle vektleggja ved innkjøp. Kvalitet var det einaste kriteriet, blei det hevda. I dag er tankegangen snarare at når vi talar om kvalitet, kan vi ikkje unngå å tala om kjønn, som danske Katrine Wallevik hevdar i ein debattartikkel:

Det er det rene selvbedrag og nonsens, hvis man prøver at fastholde et ’ukønnet’ kvalitetsbegreb. Det at være mand er et tungtvejende karaktertræk ved kunstnerpositionen – det er i sig selv et kriterie for den gode kvalitet. At bilde sig selv andet ind – med vores kunsthistorie i bagagen – er efter min mening et kæmpe selvbedrag. Når vi vurderer, udvælger og bedømmer, er vi alle indprentet, at ’det mandlige’ er en autenticitetsfaktor; en garanti

386 Claire Bishop: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books 2014, s. 16.

387 Ibid., s. 16–18.

388 Maren Kvamme Hagen: «Ein mann og hans museum», NRK 26. oktober 2018. https://www.nrk.no/kultur/xl/ein-mann-og-hans-museum-1.14259010?fbclid=IwAR21ihxbnfbzz-5AF-fPNCrQdVkwZCi0VPqEhMzMdjyXUBsBG_00CY. Sist lese 1. november 2018.

for den gode kvalitet. Som det er nu, bliver der ubevidst kønskoteret [...] til fordel for den mandlige kunstner. Lad os ikke bilde os andet ind.³⁸⁹

Å byggja ei samling inneber å gjera val. Men som det så poetisk heiter i stortingsmeldinga *Kjelder til kunnskap og oppleving* (St.meld. nr. 22 (1999–2000) s. 17): «Å velja ut inneber òg å velja bort; ein avgjer kva røyster som skal sleppa til, og kva røyster som må finna seg i å verta tagale i den historiske songen.»³⁹⁰ Når fleire museum i dag er opptekne av å utvida koret av stemmer, for å bli i metaforen, handlar det truleg om eit auka medvit om museet sitt samfunnsansvar. Slik dette ansvaret er blitt formulert i fleire meldingar, handlar det om at musea må skifta fokus frå hegemoni og ekskludering til demokrati og inkludering, frå likskap, kontinuitet og konformitet, til forskjell, forandring og kompleksitet.³⁹¹

Om samtida i norske museum er ein epoke, er innkjøpa også ein påstand om denne samtida: Dette er dei vi i dette museet meiner er dei sentrale kunstnaraka i dag; desse verka er dei viktigaste; og denne kunstretninga eller dette mediet er dei mest relevante. Men kan denne forventinga innfriast av norske museum i dag? Kor breitt og representativt er dei i stand til å dekkja samtida, når midlane til å kjøpa for er så små? Medan Stavanger kunstmuseum og Kode har rundt éin million kroner til innkjøp og Nasjonalmuseet ti millionar, så ligg alle dei andre musea mellom 0 og 850 000. Med prisane på dagens kunstmarknad er det ikkje mange kunstverk desse summane strekkjer til.

I 2017 kjøpte Nasjonalmuseet, som trass alt disponerer over ti gonger større innkjøpsbudsjett enn andre norske museum, 86 verk i kategorien samtidskunst. Dei fordelte seg på 26 kunstnarar (13 kvinner og 13 menn). Det er ikkje mange når ein tenkjer på at fagorganisasjonen Norske Billedkunstnere hadde over 2900 medlemmer i 2017. Dei fleste kunstnarane som blir innkjøpte, er som regel over 40 år og såleis godt etablerte. Representantar for Unge Kunstneres Samfund har difor hevda at Nasjonalmuseet taper ein heil generasjon. Kanskje kunne dei eldre kunstnarane klaga på det same? Det er dei færreste kunstna-

rar som får oppleva å bli innkjøpt gjennom heile livet. Det er ei utbreidd oppfatning at eit kunstnaraskap er vesentleg for ein periode, kanskje ti år, for så å gjenta seg sjølv og difor bli uinteressant for nye innkjøp.

Alle musea ønskjer å vera meir aktive på innkjøpsfronten. Det smertar å føla på at ein ikkje maktar å leva opp til eige mandat på grunn av knappe ressursar. Altfor ofte blir innkjøpsbudsjettet salderingsposten i driftsbudsjettet. Ut frå intervjuet eg har hatt med museumstilsette, lét det seg lett formulera to ønske:

- Meir pengar til innkjøp
- Øyremerkte innkjøpsmidlar til samtidskunst

Komitear med og utan kunstnarar

Frå 1990-talet av har det skjedd store endringar i norsk kunstliv. Ikkje minst har det kome mange nye museum, kunsthallar og galleri, og med det mange nye aktørar. I tillegg har det skjedd ei institusjonalisering og profesjonalisering av kunstlivet. Ei følge av dette er at samansetjinga av innkjøpskomiteane ved musea har endra seg. Sjølv om rutinane for innkjøp kan vera ulike, så er ein tendens svært tydeleg: Frå bruk av eksterne medlemmer – enten desse er kunsthistorikarar eller kunstnarar – har dei fleste museum i dag komitear med berre interne medlemmer. Denne tendensen begynte allereie på 1990-talet. Kunsthistorikaren Gunnar Danbolt forklarar endringa med at staten på 1990-talet gjekk bort frå ein korporativ forvaltningsmodell til fordel for *konsernmodellen*, ei forvaltningsform som blei rekna som meir generell og difor meir tidssvarande:

Denne overgangen førte til at bildekunstnarane fekk vesentleg redusert innverknad, mens dei statlege kunstmusea fekk ein ny funksjon og ei ny betydning. Ved musea var det bygd opp ein fagleg ekspertise på samtidskunst som gjorde det rimeleg at musea sjølve bestemte innkjøp og ressursbruk. Kunstnarane mista derfor det fleirtalet dei hadde hatt i innkjøpskomiteane. Også fleire andre av privilegia til kunstnarane gjekk tapt ved at staten no i stadig stigande grad brukte musea meir enn kunstnarorganisasjonane som rådgivarar.³⁹²

389 Katrine Wallevik: «Den guddomelige kvalitet», *Information* 5. august 2010.

390 Sitert etter Hilde Holmeland: Museenes samfunnsrolle. Notat, Norsk kulturråd august 2013.

391 Ibid.

392 Gunnar Danbolt: *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget 2014, s. 208.

Det har vore eit særkjenne ved norsk kunstliv at kunstnarane har hatt sentrale posisjonar i styre og stell. At dei no har blitt erstatta av andre fagpersonar, inneber at kunstnarane har tapt maktposisjonar. Det har ikkje skjedd utan debatt. Organisasjonane til bildekunstnarane har protestert, og det har fleire gonger oppstått diskusjonar i media om samansetjinga av innkjøpskomiteane ved musea.³⁹³ At det er nett innkjøpskomiteane interessa i særleg grad har dreidd seg om, er ikkje tilfeldig. Kunstsosiologane Dag Solhjell og Jon Øien forklarar det med at innkjøpskomitear fungerer som viktige portvaktar i kunstsystemet. Å bli innkjøpt er å bli anerkjent. Anerkjenning blir ein rett nok ikkje rik av, men det betyr symbolsk kapital, for å låna eit omgrep frå den franske sosiologen Pierre Bourdieu. I det perspektivet er det difor ikkje overraskande at det oppstår konflikter rundt kven som får utnemningsrett eller høve til å sitja i «organ eller institusjoner som utøver en særlig synlig evaluerende funksjon», som Solhjell og Øien formulerer det.³⁹⁴

At kunstnarane har tapt *definisjonsmakt* på 2000-talet, er såleis heva over tvil. Spørsmålet er om institusjonane også har tapt noko. Mest alle musea kan gi døme på verk i samlinga som ikkje ville ha hamna der om det ikkje var for kunstnarane som i si tid var med i innkjøpskomiteen – verk som dei med åra er blitt glade for å eiga. Kunsten som musea har mottatt frå Norsk kulturråd, føyer seg inn i dette bildet. Innkjøpa deira fanga opp mange unge kunstnarar og nye medium og uttrykksformer. Og slik denne ordninga fungerte dei siste åra før ho blei lagd ned, blei det kjøpt kunst som musea var interesserte i.

Mange kunstnarar og mindre museum beklagar i dag at Kulturrådets innkjøpskomité for samtidskunst blei nedlagd i 2006. Den utgjorde eit mellomledd mellom kunstnarane og musea som fungerte annleis enn kommersielle galleri, ikkje minst i kraft av at komiteen besøkte utstillingar over heile landet. Som kunstnaren Snorre

Ytterstad summerte opp som svar på eit spørsmål om korleis det er å ha eit yrke der ein blir konstant evaluert:

Den [Kulturrådets innkjøpskomite] hadde vært utrolig viktig for unge kunstnere. Det var ikke store summene de hadde å kjøpe for, men det var viktig at ordningen fantes. Jeg vet ikke hvordan det er nå, om unge kunstnere blir kjøpt inn i det hele tatt. I dag virker det ikke lenger som om museene reiser rundt og ser på særlig annet enn det som allerede er innafor det kommersielle systemet. Jeg har vært heldig, jeg var jo en stund på et kommersielt galleri. Til tider savner jeg det sterkt, det å ha en tilhørighet til noe som drar.³⁹⁵

Det er svært få norske bildekunstnarar som er i stall i eit norsk galleri, og i endå sterkare grad gjeld det for kunsthandverkarane. Det er rett og slett få kommersielle galleri i Noreg, og ein viktig grunn til det er nok mangelen på ein stor nok marknad. Samanlikna med nabolanda våre Sverige og Danmark er den norske kunsthånddelen liten.³⁹⁶ Det gjer offentlege samlingar og museumsinnkjøp desto viktigare for kunstnarane. Det hjelper heller ikkje til å styrka mellomledet at mange av innkjøpa som musea gjer, skjer frå eigne utstillingar og direkte frå kunstnarane. For museet handlar dette om å få meir ut av budsjettet sitt, men som Hanne Borchgrevink har vore inne på, kan det for kunstnaren vera uheldig av heilt anna grunnar:

Det er ikke lenger så vanlig at innkjøpskomiteer kommer og kjøper fra utstillinger. De går heller på atelierbesøk. Det er dumt. Mange jobber slik som meg, og gjør ikke bildene helt ferdige før de skal stilles ut.³⁹⁷

Eit unntak i så måte, og ein positiv modell fleire trekkjer fram, er Norske kunsthåndverkeres fond for innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden. Medlemene i fondet ser gjerne mellom 90 og 130 utstillingar i året, og det over heile landet. Denne

393 Torunn P. Westerfjell: «Kunstnerne mister innflytelse», *NRK Kulturnytt P2*, 25. mars 2004. <https://www.nrk.no/kultur/--kunstnerne-mister-innflytelse-1.536650>. Sist lese 20. november 2018; Anders Eiebakke: «En tabbe å utelate kunstnerne», *Kunstkritikk* 11. mars 2015. <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/anders-eiebakke-en-tabbe-a-utelate-kunstnerne/?d=dk>. Sist lese 20. november 2018. Olaf Haagensen: «Hvem skal bestemme på kunstmuseene?» *Morgenbladet* nr. 45 16.–22. november 2018.

394 Dag Solhjell og Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget 2012, s. 47.

395 Ika Kaminka: «Snorre Ytterstad», i: Ingvill Henmo og Ika Kaminka: *Kunstarbeid. Intervjuer*. Bergen: Fagbokforlaget 2017, s. 138.

396 Maria Veie Sandvik: «Kjære kulturpolitikere: Sats på kunstens kjøpesentre», *Minerva* nr. 3 2017, s. 101.

397 Ingvill Henmo: «Hanne Borchgrevink», i: Ingvill Henmo og Ika Kaminka: *Kunstarbeid. Intervjuer*. Bergen: Fagbokforlaget 2017, s. 115.

innkjøpsordninga har eksistert sidan 1990, og den tverrfaglege samansetjinga med fire kunsthandverkarar og tre museumstilsette blir av begge partar framheva som ein styrke. Museumsfolka i innkjøpskomiteen meiner kunstnarane har ein annan og viktig kompetanse jamført med dei sjølv: «Dei bidreg frå ein annan ståstad, med fagkompetansen og materialkunnskapen, noko som gjev verdifulle innspel i diskusjonen», framhevar såleis Anne Britt Ylvisåker frå Kode.³⁹⁸ Knut Astrup Bull frå Nasjonalmuseet framhevar smidigheit som ei av fondets positive sider. I det ligg at dei er oppsøkjande og kjem vidt rundt: «Jeg er helt overbevist om at uten fondet så hadde vi bare kommet oss til de sentrumsnære galleriene, og kanskje en sporadisk tur en og annen gang til en annen plass for å se noe.»³⁹⁹

Uansett kva slags samansetjing innkjøpskomiteane har, ser det ut til at den viktigaste personen i komiteen er og blir direktøren ved museet. Dette er naturleg nok ekstra tydeleg ved mindre institusjonar. Men sjølv i større museum med fleire fagavdelingar viser gjennomgangen min at profilen gjerne endrar seg ved direktørskifte. Som konservator Eli Okkenhaug ved Kode seier det: «Hver direktør har sitt bumerke.»⁴⁰⁰

Bytte- og gåveøkonomi

Musea får mykje kunst som gåver, og ikkje minst er kunstnarane sjenerøse. Det er paradoksalt. Sal av kunst skulle gjerne vera ein del av levebrødet deira. Å gi bort kunsten sin skulle ein tru var å grava si eiga grav. Det kan vera mange grunnar til at kunstnaren likevel vel å gi bort kunstverk, ikkje minst av strategisk art. Som kritikaren Lars Elton er inne på i ein artikkel om kunstnarar som gir større donasjonar til museum:

Kampen om å få en sentral plass i kunsthistorien foregår i kunstnerens samtid. Det gjelder å bli samlet av museene og viktige, private samlere. Jo flere dess bedre. Da blir du forhåpentligvis husket også etter at du er død. Noen er i tillegg spesielt flinke til å tenke strategisk og sørger for å bli plassert der det teller.⁴⁰¹

398 Ida Haugland: «Perspektiv på innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk», *Kunsthåndverk* nr. 4 2016, s. 31.

399 Knut Astrup Bull, intervju 11. januar 2018.

400 Tonje Aursland: «Åpner ny avdeling for samtidskunst», *Bergens Tidende* 19. november 2010, s. 6.

401 Lars Elton: «Kunstnerens strategiske posisjonering», *Dagsavisen* 25. oktober 2016.

Å vera representert i samlingar er eit kvalitetskriterium som kan fremja kunstnarar si karriere. Museumsdirektørane legg derimot vekt på heilt andre grunnar. Dei fortel at kunstnarane gir verk til museet fordi:

- Musea manglar midlar til innkjøp.
- Museet har støtta kunstnaren med ei utstilling, inkludert transportutgifter og katalog.
- Museet har betalt produksjonen av eit nytt verk.

Frå kunstnaren si side kan også praktiske tilhøve spela inn: Det krev plass å lagra kunst, og transport, forsikring og lagring kostar også pengar. Verk som er nokre år gamle, er kanskje ikkje lenger aktuelle for utstillingar og difor vanskelegare å få selt. Uansett kva grunnane kan vera, eksisterer det ein omfattande bytteøkonomi i kunstverda. Den eine tenesta er den andre verd. «Man har dårlig økonomi, men det er også en *annerledes* økonomi», som kunstnaren Marianne Heier formulerte det i eit intervju.⁴⁰²

Både kunstnarar og institusjonar har vent seg til at kunstnarane åleine ber ein stor del av ansvaret for å finansiera utstillingar og verksproduksjon. Det er ein arv frå den gongen ein rekna med at kunstnaren tente utgiftene inn igjen gjennom sal. Men som Svein Ingvoll Pedersen har vore inne på: «Dagens kunstneriske uttrykksformer – enten vi liker det eller ikke – lar seg sjeldnere omsette i penger, og vi kan ikke håpe at dette endrer seg gjennom en holdningsendring på kjøpersiden.»⁴⁰³ Er ei styrking av kunstnarøkonomien målet, er middelet honorering. Dei musea som har vore med i pilotordninga med utstillingshonorar, er svært positive til denne ordninga. Det har gjort det mogeleg å satsa meir ambisiøst, og som Grethe Lunde Øvrebø i Haugesund Billedgalleri framhevar, har ordninga gjort at dei har kunna arbeida meir aktivt med samtidskunst gjennom å invitera kunstnarar til å koma og laga kunst i museet.⁴⁰⁴ At midlane til utstillingshonorar har vore øyremerkte, har vore ein god ting,

402 Ika Kaminka: «Marianne Heier», i: Ingvill Henmo og Ika Kaminka: *Kunstarbeid. Intervjuer*. Bergen: Fagbokforlaget 2017, s. 102.

403 Svein Ingvoll Pedersen: «Kunstproduksjonens vilkår politikk, økonomi og faglighet. Noen nedslag i strukturen», *SeKunstMagasin* nr. 02/03 2016, s. 24. <http://sekunst.no/sites/s/sekunst.no/files/f8051b7deb650b4b50c6402654bc67fb.pdf>

404 Grethe Lunde Øvrebø, intervju 7. februar 2018.

meiner mottakarane. Fleire ønskjer seg også øyremerkte innkjøpsmidlar. Slik kan ein unngå at dei blir salderingspost og forsvinn i drift.

Donasjonar og langtidslån

Med unntak av Sonia Henie og Niels Onstad har norske privatsamlarar vore lite synlege i etterkrigstida. Dette har endra seg på 1990- og 2000-talet. I tråd med dette har stadig fleire museum gjort samlingar og det å samla til tema for utstillingar. Henie Onstad Kunstsenter, Lillehammer Kunstmuseum, Nordnorsk Kunstmuseum, Stavanger kunstmuseum og Sørlandets Kunstmuseum er alle mellom desse. Dette handlar truleg om fleire ting:

- Ei forskyving frå statleg til privat finansiering gjer samarbeid med og donasjonar frå private samlarar viktigare.
- Auka rikdom i Noreg har også gjort næringsverksemdar som Hydro, DNB, Statkraft, Statoil (no Equinor), Storebrand, Telenor, mfl. til store samlarar. Dette opnar for samarbeid og langtidslån, men også konkurranse.

Nokre privatsamlarar, som Hans Rasmus Astrup, Christian Ringnes og Christen Sveaas, har bygd eigne museum eller på andre måtar skapt offentleg tilgjengelege samlingar. Andre, som Jon Dobloug, Viggo Hagstrøm og Jan Groth, har donert store samlingar til museum, medan Erling Neby, Nicolai Tangen og Christen Sveaas har deponert sine samlingar på langsiktige vilkår til ulike museum. I tillegg har musea fått mange mindre donasjonar og depositum frå andre private.

Musea er sjølvsagt glade for donasjonar, men ikkje for ein kvar pris. Som sosiologen Marcel Mauss påviste i sitt klassiske essay *Gaven* frå 1925, finst det ingen gratis gåver.⁴⁰⁵ Å akseptera ei gåve krev ei motyting. Dei fleste museum viser si takksemd gjennom utstilling og publikasjon, men det er også mange andre kostnader som kan følgja med det å ta imot gåver:

Alle gaver kommer med utfordringer. Både praktiske og prinsipielle. Den praktiske er hvordan tar vi vare på dette og klarer vi å forvalte dette? Får du historiske verker så må de kanskje restaureres, får du samtidsverker så må de kanskje rammes inn. Dette koster penger. Det er den praktiske delen.⁴⁰⁶

405 Marcel Mauss: *Gaven*, Oslo: Cappelen 1995.

406 Knut Ljøgdø, intervju 8. november 2017.

I tillegg krev det å ta imot ein stor donasjon at det blir utarbeidd tilstandsrapport, verka skal registrerast, for ikkje å gløyma utlegg til frakt og forsikring. For museum med tronge budsjett kan såleis det å ta imot ei gåve, paradoksalt nok, bli ei dyr affære.

Tangen krev til dømes som motyting for langtidslånet av den omfattande kunstsamlinga si til Sørlandets Kunstmuseum at det blir bygd eit nytt museum, Kunstsiloen. Dette krev store investeringar både frå kommune, fylke og stat, samt driftsutgifter i framtida på eit heilt anna nivå enn museet har i dag. I Nasjonalmuseet er det framleis uavklart om Stein Erik Hagen vil deponera Canica-samlinga hos dei etter at museet ikkje kunne lova at Nasjinalgalleriet ville bli brukt til visning av kunst i framtida.⁴⁰⁷ Canica-samlinga er mellom dei største privatsamlingane i Noreg og inneheld rundt 2000 verk. Blant tyngdepunkta er nordisk kunst frå perioden 1890–1960 og amerikansk fotografi. Kunsthistorikar Steinar Gjessing, som tidlegare har bygd opp kunstsamlinga til Storebrand og arbeid på Museet for samtidskunst, har vore sentral samarbeidspartnar for Hagen både i utviklinga av strategien og i utveljinga av verk. Dette går fram av presentasjonen Karin Hindsbo, den gongen direktør på Kode, gav av Hagen i ein portrettserie om samlarar som ho skreiv for Schibsted-organa *Bergens Tidende*, *Aftenposten* og *Fædrelandsvennen*:

Gjessing mente de burde samle systematisk for å fylle hull i de offentlige kunstsamlingene. Det de omtaler som «den ukurante kunsten» måtte løftes frem: Grove, ekspressive og surrealistiske verk skulle få mer plass, ikke bare fra Norge, men fra Norden og Nord-Europa. Samlingen skulle for alvor vise arven etter Munch. Inspirert av foregangssamleren Rolf Stenersen la de to ut på jakt etter abstrakte, dystre og tvetydige malerier fra første halvdel av 1900-tallet. Mantraet lød: «Vi elsker ukurant kunst».⁴⁰⁸

407 Mari Sand Malm og Gabrielle Graatrud: «Jeg føler at jeg og Canica-samlingen blir misbrukt», *Dagbladet* 12. august 2016. <https://www.dagbladet.no/kultur/jeg-foler-at-jeg-og-canica-samlingen-blir-misbrukt/60480287>. Sist lese 20. november 2018.

408 Karin Hindsbo: «Stein Erik Hagen: Kunst skaper balanse i livet mitt!» *Bergens Tidende* 27. august 2016. <https://www.bt.no/kultur/i/o8Ew0/Stein-Erik-Hagen--Kunst-skaper-balanse-i-livet-mitt>. Sist lese 1. desember 2018.

Interessant nok er «ukurant kunst» også Audun Eckhoff sin karakteristikk på kva som kjenne-teikna profilen til Museet for samtidskunst den gongen både han og Gjessing arbeidde der.

Hagen, Tangen og Sparebankstiftelsen sit på samlingar og kunstverdiar som overgår mange av dei offentlege museumssamlingane. Men som privateigde samlingar kan dei unndra seg demokratisk kontroll. Dei behøver heller ikkje ta omsyn til ei rekkje av dei krav som offentlege institusjonar blir utsette for, som det å ta regionale omsyn eller driva kjønnskvoltering. Viss ikkje den offentlege støtta til musea aukar, vil musea bli stadig meir avhengige av private donasjonar og langtidslån i framtida. Fleire av dei eg er har intervjuar i musea, fryktar ei slik utvikling. Store donasjonar krev plass, og utanlandsk forskning har vist at ei forskyving mot private givarar kan føra med seg ei overinvestering i nybygg, eller tilbygg av typen «starchitecture», der innpakninga blir vel så viktig som innhaldet.⁴⁰⁹ Medan museet må stilla opp med ressursane som skal til for å forvalta desse samlingane, kan eigarane trekkja kunsten ut igjen når avtalen om langtidslånet går ut. Difor ønskjer dei fleste musea seg heller donasjonar enn depositum. Og som Åsmund Thorkildsen formulerer det, bør gåvene koma utan krav om motytingar: «Jeg mener at hvis man skal gi noe til et museum skal man gi det til dem uten vilkår.»⁴¹⁰

Her vil eg samstundes understreka at forholdet mellom dei private sammlarane og musea har ofte karakter av eit gjensidig samarbeid. Sparebankstiftelsen DNB går ikkje til innkjøp utan at det er avklart i kva museum verket skal plasserast. Sørlandets Kunstmuseum fortel likeins om eit dialogbasert samarbeid med Tangen:

Vi kan noen ganger komme med innspill hvis det er noe vi synes er interessant og har lyst til at skal bli kjøpt inn. Andre ganger kommer han med en henvendelse til oss: Nå har vi diskutert sånn og sånn i stiftelsen, er dette noe dere synes vi bør gå for, er dette interessant?⁴¹¹

For mottakarinstitusjonane inneber dette eit høve til å visa eineståande kunst dei aldri sjølve kunne

ha skaffa seg på eiga hand. Og at mange donasjonar og depositum spring ut av ekte sjenerøsitet og lyst til å dela kunsten sin med andre, er det ingen grunn til å tvila på. Ein skal berre vera seg bevisst at private kan ha ulike interesser i å byggja ei samling, og som andre aktørar på kunstfeltet kan dei påverka både prisane og interessa for ein kunstnar. Som Knut Ljøgodt skriv i ein artikkel:

Utfra egne erfaringer vet jeg at enkeltstående aktører kan spille en stor rolle for å snu kursen. At for eksempel en samler som Asbjørn Lunde i New York eller en kunsthandler som Daniel Katz i London over tid har interessert seg for romantikeren Peder Balke, har vært med på å bane vei for den internasjonale interessen for denne kunstneren. Nikolai Astrup har også fått internasjonal oppmerksomhet gjennom Sparebankstiftelsen DNBS satsing. Takket være kunsthistorikere og kuratorer av den yngre generasjon er kvinnelige pionérer som Frida Hansen og Hannah Ryggen tilbake på agendaen.⁴¹²

Sparebankstiftelsen er ein sær s viktig samarbeidspartnar for Henie Onstad Kunstsenter og Nasjonalmuseet, og Tangen endå meir for Sørlandets Kunstmuseum. Spørsmålet dette reiser, er om vi går mot ei utvikling der offentlege institusjonar i stigande grad lèt seg styra av styrtrike einskildpersonar.

Kritikaren Jonas Ekeberg er ein av dei som har uttalt seg kritisk om denne tendensen, og samstundes peika på kva som skal til for å unngå ei slik utvikling:

Euforien rundt donasjonene fra Sparebankstiftelsen og utstillingene som springer ut av Canica-samlingen – sist *Mapplethorpe+Munch* på Munchmuseet – bør erstattes med en kritisk vurdering av hvordan disse aktørene styrer museenes program og, etter hvert, samlinger. Hver gang et langtidslån fra Sparebankstiftelsen eller en Stein Erik Hagen-sponset utstilling aksepteres, øker verdien av deres samlinger, samtidig som andre, mindre pengesterke prosjekter forkastes. Dette betyr ikke at museene skal vende ryggen til de private fondene og samlerne. Men det understreker betydningen av tilstrekkelige statlige innkjøpsmidler, slik at museene kan gjøre sine

409 Claire Bishop: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books 2014, s. 11.

410 Åsmund Thorkildsen, intervju 7. desember 2017.

411 Else-Brit Kroneberg, intervju 8. desember 2017.

412 Knut Ljøgodt: «Kunstens 'movers and shakers'», *Minerva* nr. 3 2017, s. 99.

egne prioriteringer og skape helhetlige og faglig begrunnede nasjonale kunstsamlinger.⁴¹³

Ekeberg er her heilt på linje med museumsdirektøren Erlend Høyen som kort og konsist slår fast: «Problemet er ikkje at store verksemder kjøper kunst, men at norske museum har så lite å kjøpa for.»⁴¹⁴

Gåveforsterkning

I 2014 innførte regjeringa ei gåveforsterkningsordning. Føremålet med ordninga er å stimulera til auka privat finansiering til kunst og kultur gjennom pengegaver. Slike pengegaver utløyer ei gåveforsterkning til mottakaren på normalt 25 prosent av gåvesummen innanfor ei ramme på om lag 70 millionar i 2018. Ingen har hittil utløyst fleire midlar over regjeringa si gåveforsterkningsordning enn Sparebankstiftelsen DNB. Ifølgje ein artikkel i *Morgenbladet* var Sparebankstiftelsen involvert i nesten ein tredel av gåvene som blei forsterka frå 2015 til 2017. Samstundes seier direktøren i Sparebankstiftelsen at «det er ingen insentivordning for oss».⁴¹⁵ Etter hans vurdering er pengane frå gåveforsterkninga rein bonus for mottakarane, medan dei gjer ingen skilnad for givar. Direktør André Støylen i Sparebankstiftelsen omtalar det jamvel som ein skandale at museet har eit så lite innkjøpsbudsjett. Som avisa slår fast: «De tre siste regnskapsårene har regjeringen brukt 7 millioner kroner mer på å forsterke gaver fra Sparebankstiftelsen DNB, enn de har brukt på Nasjonalmuseets egne innkjøpsbudsjett.»⁴¹⁶

Med Sparebankstiftelsen si satsing på Austlandsområdet og aller mest på institusjonar i Oslo-området slår gåveforsterkningsordninga med dette svært skeivt ut geografisk. Musea fortel også at i jakta på sponsormidlar i næringslivet tapar dei ofte mot hovudstadsinstitusjonar fordi sponsorstøtte ofte blir avgjort ved hovudkontoret som ligg i hovudstaden. Når også mange av dei

store samlarane bur i Oslo, betyr denne vendinga mot meir privat finansiering og donasjonar ei geografisk skeivvriding.

I dag er det berre pengegaver som utløyer gåveforsterkning. Kunne ein tenkja seg at også kunstdonasjonar kunne utløya gåveforsterkningsmidlar? Knut Ljøgodt har lufta den tanken. Då Nordnorsk Kunstmuseum fekk ein stor donasjon frå Viggo Hagstrøm, medførte det store kostnader for museet til transport, tilstandsrapport, teknisk konservering og andre ekstraordinære utgifter som gåveforsterkningsordninga kunne ha dekkja.⁴¹⁷ Kunst har også ein pengeverdi som eit auksjonshus som til dømes Blomqvist kunne fastsetja.

Johan Börjesson, direktør ved Trondheim Kunstmuseum, rapporterer på si side at på eit møte i kunstmusea sitt direktørnettverk i januar 2018 var det ganske stor konsensus om at gåveforsterkningsordninga strukturelt ikkje er så viktig. Deira vurdering er at det er andre tiltak som skal til for å få private, enten det gjeld personar eller verksemder, til å samarbeida med musea.⁴¹⁸ Eit slikt tiltak kunne vera skattefordelar for givarar. Tidlegare avdelingsleiar for samtidskunst ved Nasjonalmuseet, Sabrina van der Ley, har tatt til orde for det: «I motsetning til i en del andre land finnes det ingen skattefordeler for private givere. Det ville helt sikkert bidratt til å løsne på givergleden.»⁴¹⁹ Det er særleg i samband med arbeidet til musea sine venneforeningar at skattefrådrag på pengegaver kunne fungera som eit insentiv, trur ho. Ei skatteinsentivordning av denne typen ville også vera i tråd med regjeringa sitt ønske om ei styrking av offentleg-privat samarbeid i kulturlivet.

Eit offentleg innkjøpsfond?

I 1998 drog representantar for Nasjonalgalleriet i Oslo til New York i håp om å få kjøpt med seg heim Edvard Munch sitt maleri *Henrik Ibsen på Grand Café* frå ein auksjon i New York. Men maleriet gjekk til ein privatperson for 22 millionar kroner. Eit så dyrt kjøp var utanfor museet si rekkevidde. Prisutviklinga ikkje minst på eldre kunst gjorde at fleire begynte å lufta ideen om eit offentleg fond til kjøp av ekstraordinære verk. Mellom dei som engasjerte seg, var interimstyret

413 Jonas Ekeberg: «Kunstkjøp er kulturpolitikk», *Kunstkritikk* 12. februar 2016. <http://www.kunstkritikk.dk/kommentar/kunstkjop-er-kulturpolitikk/?d=dk>. Sist lese 1. november 2018.

414 Ann Christiansen, Kjersti Nupen, Martin Gray: «Kunstmuseene. Bedrifter kjøper kunst for millioner», *Aftenposten* 29. oktober 2010, s. 6.

415 Emil Flatø: «En slags skandale», *Morgenbladet* nr. 26/6.–12. juli 2018, s. 28.

416 Ibid.

417 Knut Ljøgodt, intervju 8. november 2017.

418 Johan Börjesson, intervju 26. januar 2018.

419 Jonas Brække: «Gavetørke ved museet», *Klassekampen* 17. september 2016.

for det planlagde Nasjonalt Kunstmuseum på Tullinløkka med styreleiar Christian Bjelland i spissen:

Ideen er at alle institusjonene som mottar statsstøtte kan søke fra fondet når det oppstår situasjoner for salg. Vi mener det må være på minst 1,5 milliarder kroner hvis det skal være tilstrekkelig.⁴²⁰

Fondet skulle koma i tillegg til musea sine egne innkjøpsbudsjett. Forslaget hadde frå starten brei støtte i museumsverda, og det hadde ein parallell i Kulturminnefondet som blei oppretta i 2002.⁴²¹

Med jamne mellomrom har forslaget om eit slikt offentleg innkjøpsfond blitt fremja i media, og det har framleis stor oppslutning blant museumsdirektørane. Korleis fondet meir konkret kan koma i stand og operera, har særleg Knut Ljøgdodt gjort greie for i ulike artiklar:

Staten bør opprette et nasjonalt innkjøpsfond for kunst. Dette vil kunne gi samlingene i norske museer et reelt løft. Norge er i dag ett av verdens rikeste land, og kan, om vi våger, markere seg internasjonalt også på kunstfronten. Et slikt innkjøpsfond kan f.eks. baseres på noe av avkastningen fra Oljefon-

det, Statkraft eller andre statlige inntekter. Fondet bør kjøpe inn norsk og internasjonal kunst på høyt nivå og plassere i norske kunstmuseer. Jeg vil understreke at det stadig må være museene selv som bestemmer hva som skal inn i samlingene, og at det må være på museenes initiativ at fondet eventuelt foretar innkjøp eller stiller midler til rådighet.

Et aktuelt forbilde er Ny Carlsbergfondet i Danmark, som gjennom inntekter fra bl.a. ølbryggeriene i Carlsberg-konsernet kjøper kunstverk som plasseres i danske museer. Det nærmeste vi kommer en slik ordning i Norge er Sparebankstiftelsen DNB, som kjøper kunst og deponerer i norske museer – ikke minst den store Astrup-samlingen på KODE i Bergen – og er blitt en viktig aktør i kunstlivet. Men Sparebankstiftelsen kan ikke overlates dette ansvaret alene. Primært bør offentlige samlinger være et nasjonalt ansvar – der stiftelser og private donatorer utgjør et viktig supplement.⁴²²

Alternativet som heilt sikkert også ville få stor oppslutning i musea, er å auka monaleg innkjøpsbudsjetta til kvart einskild museum. I dag eksisterer det ei reell innkjøpskrise i dei offentleg støtta musea.

420 Lena Lindgren: «Innkjøpskrise for museer», *Dagens Næringsliv* 7./8. september 2002, s. 70.

421 Leif Anker: «Innkjøpsfond for norske museer?» *Museumsnytt* nr. 4 2002, s. 15.

422 Knut Ljøgdodt: «Et nasjonalt innkjøpsfond for kunst», *Kunstforum* 15. september 2016. <http://kunstforum.as/2016/09/et-nasjonalt-innkjopsfond-for-kunst/>. Sist lese 13. oktober 2017.

Litteratur

- Anker, Leif, Innkjøpsfond for norske museer?, *Museumsnytt* nr. 4 2002.
- Aslaksen, Ellen K., *Fornyet og forbedret? Evaluering av Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst*. Notat nr. 50. Oslo: Norsk kulturråd 2002.
- Bishop, Claire, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books 2014.
- Britton, Alison Britton, The maker's eye, i: Glenn Adamson (red.), *The Craft Reader*. Oxford/ New York: Berg 2010.
- Bäckström, Per og Børset, Bodil (red.), *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus 2011.
- Danbolt, Gunnar, *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget 2014.
- Danbolt, Mathias, Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge, *Billedkunst* nr. 4 2018.
- Fidjestøl, Alfred, *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget 2015.
- Fraser, Andrea, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum*, September 2005, s. 278–286.
- Fredlund, Arne, Det frie rommet, *Kunst Pluss* nr. 3 2015.
- Haugland, Ida, Perspektiv på innkjøpsfondet for norsk kunsthandverk, *Kunsthåndverk* nr. 4 2016.
- Hellandsjø, Karin, *The Erling Neby Collection*. Milano/Oslo: Skira og Henie Onstad Kunstsenter 2011.
- Henmo, Ingvill og Kaminka, Ika, *Kunstarbeid. Intervjuer*. Bergen: Fagbokforlaget 2017.
- Hindsbo, Karin, Hvorfor snakke om kjønnsrepresentasjon i 2013?, *Kunstforum* 22. mars 2013.
- Hoff, Svein Olav (red.), *Jon Doblougs samling*. Oslo/Lillehammer: Labyrinth Press/ Lillehammer Kunstmuseum 2009.
- Holm-Johnsen, Hanne, Tradisjon og fornyelse i kunstnerisk fotografi omkring 1900, *Kunst og Kultur* nr. 3 2009, s. 118–135.
- Holm-Johnsen, Hanne og Oulie, Hege (red.), *En fotohistorie: Fra synsmaskiner til Instagram. Preus museums samling*. Oslo: Press 2015.
- Holmeland, Hilde, *Museenes samfunnsrolle*. Notat. Oslo: Norsk kulturråd august 2013.
- Intimitet og monumentalitet. Jan Groth og Steingrim Laursens samling*. Stavanger: Stavanger kunstmuseum MUST 2015.
- Kaminka, Ika, *Rapport fra Norsk kulturråds innkjøpskomité for samtidskunst 2003–2005*. Oslo: Norsk kulturråd 2005.
- Kaminka, Ika, Å ta maleriet for god fisk, *fsnk*. Katalog. 2002.
- Karlsen, Anne Szefer, Atlantic Footprints, *Atlantic Footprints*. Haugesund: Haugesund Billedgalleri 2017.
- Kierulf, Annette Marie, Sju timer i kunstverdenen. Bergen, *Norsk kunstårbok 2018*, Oslo: Pax 2018.
- Kunstsamleren. Høydepunkter fra Viggo Hagstrøms donasjon*. Tromsø / Oslo: Nordnorsk Kunstmuseum / Teknisk Industri 2015.
- Lerstad, Vidar, *Museumsreformen og Drammens Museum*. Masteroppgave i kunsthistorie. Oslo: Universitetet i Oslo, våren 2014.
- Ljøgdødt, Knut, Life imitates art. Crispin Gurholt and the tableau vivant tradition, *Crispin Gurholt. Live Photo*, Vol. 1, 2006.
- Ljøgdødt, Knut, *Skatter: Utvalgte verker fra samlingen Nordnorsk Kunstmuseum*. Tromsø / Oslo: Nordnorsk Kunstmuseum og Teknisk industri 2016.

- Ljøgdott, Knut, Et nasjonalt innkjøpsfond for kunst, *Kunstforum* 15. september 2016.
- Ljøgdott, Knut, Kunstens «movers and shakers», *Minerva* nr. 3 2017.
- Mauss, Marcel, *Gaven*. Oslo: Cappelen 1995.
- Nasjonalmuseet. *Høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*. Oslo: Nasjonalmuseet 2015.
- Pedersen, Svein Ingvoll, Kunstproduksjonens vilkår politikk, økonomi og faglighet. Noen nedslag i strukturen, *SeKunstMagasin* nr. 02/03 2016.
- Ramstad, Thomas (red.), *Norske kunsthåndverkeres innkjøpsfond 5 år 1990–1995*, Trondheim: 1995.
- Sandvik, Maria Veie, Kjære kulturpolitikere: Sats på kunstens kjøpesentre, *Minerva* nr. 3 2017.
- Simpson, Veronica, Vanessa Baird wins Norway's prestigious Lorck Schive Art Prize 2015, *Studio international*, 30. november 2015.
- Solhjell, Dag, *Formidler og formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget 2001.
- Solhjell, Dag og Øien, Jon, *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Storaas, Reidar, *Kunstens venner: Bergen kunstmuseums venner 1908–2008*. Bergen: 2008.
- Svorstøl, Monica Anette, No Strange Delight, *Kunstforum* 14. februar 2012.
- Thorkildsen, Åsmund, Tingene i den moderne verden, *Museumsnytt* 20. desember 2017.
- There is no 15.02–16.04 Sámi Dáiddamusea*. Utstillingsbrosjyre. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum 2017.
- Ustvedt, Øystein, *Ny norsk kunst etter 1990*. Oslo: Fagbokforlaget 2011.
- Utne, Janeke Meyer (red.), *Høydepunkt*. Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum 2011.
- Veiteberg, Jorunn (red.), *Kunst Fotografi Norge. Forbundet Frie Fotografer 25 års jubileum*. Oslo: Forbundet Frie Fotografer 1999.
- Vie, Grethe Paulsen, *Significance – et verktøy for å vurdere våre museumssamlinger*. Haugesund: Haugalandmuseene 2013.
- Vaagland, Jorid, *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*. Notat nr. 26. Oslo: Norsk kulturråd 1998.
- Weill, Stephen E., From being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum, *Dædalus* nr. 3 1999, s. 229–258.
- Ylvisåker, Anne Britt, Tingen og æva – flyktig kunst møter museet, i: Jorunn Veiteberg (red.), *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen 2011.
- Øvrebø, Grethe Lunde, *Haugesund Kunstforening 100 år 1913–2013*. Haugesund: Haugesund Kunstforening 2013.
- Øvrebø, Grethe Lunde (red.), *Tresnitt, trestill, linoleumssnitt. Tjørhom-samlingen*. Haugesund: Haugesund Billedgalleri 2016.
- Å bygge en samling*. Kristiansand: Sørlandets kunstmuseum 2017.
- Åsebø, Sigrun, Reaksjonære gudinner eller tidsriktige kyborger? *Billedkunst* nr. 2 2010.

Nettsider

- ArtsSceneTrondheim, <http://trondheimkunsthall.com>
- <http://drammens.museum.no>
- <http://www.haugesund-billedgalleri.no>
- <http://hok.no>
- <http://www.innkjopsfondet.no>
- <http://www.jugendstilsenteret.no>
- <https://www.haugar.com>
- <https://koro.no>
- www.kunstkritikk.no
- <http://kodebergen.no>
- <https://lillehammerartmuseum.com>
- <http://www.nasjonalmuseet.no>
- <http://www.nnkm.no>
- <https://www.nrk.no/kultur/>
- <https://www.preusmuseum.no>
- <https://www.sfk.museum.no>
- <https://www.skmu.no>
- <http://www.sparebankstiftelsen.no>
- <http://stavangerkunstmuseum.no>
- <https://trondheimkunstmuseum.no>

Aviser

- Adresseavisen, Aftenposten, Bergensavisen, Bergens Tidende, Dagens Næringsliv, Dagsavisen, D2 Magasinet, Fædrelandsvennen, Gudbrandsdølen Dagingen, iTromsø, Klassekampen, Morgenbladet, Stavanger Aftenblad, The Guardian, Tønsberg blad, Vårt Land.

Museum for visuell kunst skil seg frå andre museum ved at dei samlar på kunst frå vår eiga tid. Dei er såleis viktige medspelalar i dagens kunstliv, og interessa for korleis dei utøver denne rolla, er stor og til tider støyande. Ikkje minst gjeld det spørsmål rundt kva dei ervervar og ikkje ervervar til samlingane, og måten det blir gjort på.

I denne rapporten blir inntakspraksisen mellom år 2000 og 2016 i 14 kunstmuseum i Noreg kartlagt. I tillegg til musea sine eigne prioriteringar tar rapporten opp kva slags kunst musea har fått overført frå Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk, Sparebankstiftelsen og Kulturrådet si nedlagde innkjøpsordning. Korleis unge kunstnarar er representerte, samtidskunsten sin plass og kjønnsfordelinga i samlingane er spørsmål som står sentralt. Rapporten viser også kor lite synleg samlingspraksisen til musea har vore hittil.

Museumssamlingane tener som vår felles minnebank. Difor bør det stadig reisast spørsmål ved korleis musea utøver makta dei har som historieskrivarar og minneforvaltarar. I seinare år har private samlarar sett stadig sterkare avtrykk i dei offentlege musea gjennom donasjonar og langtidslån. Eit aktuelt spørsmål er difor om det i dag er desse privatsamlarane som er blitt premissleverandørar for historieskrivinga.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

i kommisjon hos Fagbokforlaget

www.fagbokforlaget.no

ISBN 978-82-7081-191-5



9 788270 811915