



Master

## Sammendrag

Masteroppgaven undersøker fenomener og utfordringer i kommunikasjon mellom utstillingskuratorer og samtidskunstnere. Problemformuleringen er:

*Hvilke utfordringer kan oppstå i kommunikasjon mellom kurator og kunstner i*

*utstillingsprosesser?* I oppgaven evaluerer jeg kuratorrollen og kunstnerrollen i sammenheng

med utdannelsesnivå og yrkeskompetanse. Min nysgjerrighet for kommunikasjon mellom

kuratorer og kunstnere førte til utarbeidelse av 6 hypoteser som ble utgangspunktet for å

fordype meg på et lite område i det norske kunstfeltet. Jeg ser på maktforhold mellom

kuratorer og kunstnere i lys av Michel Foucaults teorier om makt og den kultursosiologiske

tradisjonen etter Pierre Bourdieu. Det empiriske materialet er innhentet fra en digital

spørreundersøkelse blant norske kuratorer og kunstnere, og fra intervju av 3 kunstnere og 3

kuratorer. Gjennom koding og kategorisering av empiri valgte jeg å analysere

spørreundersøkelsen og intervjuer med søkelys på følgende 4 interesseområder: maktutøvelse,

kunstinstitusjoners organisering, rolleforskyvninger og behovet for informasjon i

utstillingssamarbeid. I drøftelsen av funn fra analysen vurderer jeg konkurransen mellom

kunstnere og kuratorer om arbeidsoppgaver/-stillinger og det økende antall frilanskuratorer.

Jeg kartlegger yrkesrollene jeg kaller kunstnerkurator og arrangørkunstner, og jeg drøfter

utdanningsinflammasjon og yrkesrollenes informasjonsbehov. Avslutningsvis vurderer jeg om

hypotesene er styrket eller svekket av empirien.

**Nøkkelord:** kommunikasjon, utstillingsprosess, utstillingskurator, samtidskunstner, makt, utdanning, kultursosiologi, kunstinstitusjoner, rolleforskyvninger, utdanningsinflammasjon, kunstnerkurator, arrangørkunstner.

## Summary

The master's thesis examines phenomena and challenges in communication between exhibition curators and contemporary artists. The thesis statement is:

*What challenges can arise in communication between curator and artist in exhibition processes?* In my thesis, I evaluate the curatorial role and the role of the artist in the context of education level and vocational competence. My curiosity for communication between curators and artists led to the preparation of 6 hypotheses that became the starting point for immersing myself in a small area in the Norwegian art field. I look at power relations between curators and artists considering Michel Foucault's theories of power and the cultural sociological tradition of Pierre Bourdieu. The empirical material was obtained from a digital survey among Norwegian curators and artists, and from interviews of 3 artists and 3 curators. Through coding and categorization of empirical data, I chose to analyze the survey and interviews with a focus on the following 4 areas of interest: the exercise of power, the organization of art institutions, role shifts and the need for information in exhibition collaboration. In the discussion of findings from the analysis, I consider the competition between artists and curators for assignments/positions and the increasing number of freelance curators. I examine the professional roles I call artist curator and organizer artist, and I discuss educational inflammation and the professional roles' need for information. Finally, I consider whether the hypotheses have been strengthened or weakened by the empirical evidence.

**Keywords:** communication, exhibition process, exhibition curator, contemporary artist, power, sociology of culture, art institutions, role shifts, artist curator, organizer artist, education, educational inflammation.

## Forord

Jeg vil takke alle som har bidratt til gjennomføringen av forskningsprosjektet. Det har vært et omfattende arbeid med å planlegge og gjennomføre spørreundersøkelsen og intervjuer, og å analysere forskningsmaterialet. Jeg vil først rette en stor takk til alle samtidskunstnere og utstillingskuratorer som deltok i den digitale undersøkelsen. Tusen takk til de 3 samtidskunstnerne og 3 utstillingskuratorene som lot seg intervjuer. Jeg vil takke Universitetet i Agder for at jeg fikk benytte dataprogrammet SurveyXact gjennom databehandleravtalen mellom UiA og Rambøll Management.

En hjertelig takk til veileder Frida Forsgren for verdifulle innspill og god støtte til arbeidet med å pusle sammen alle bitene til en akademisk oppgave. En hjertelig takk til min mor Ingerd Wiggen for viktige innspill og kommentarer. Hun hjalp meg med utforming av spørsmål til spørreundersøkelsen, kontrollutregning av tallmaterialet og korrekturlesing. Takk mamma, for at du har vært min sparringspartner. Jeg er takknemlig for min jobb på Art Gallery Linn som gjør at jeg får arbeide både i kunstfeltet og tett på det aktuelle fagområdet. Jeg vil rette en stor takk til Inger Marie Dalehefte og Julie Rindung for innspill og korrekturlesing. Tusen takk til alle som testet den digitale undersøkelsen før den var helt ferdig. Tusen takk til familie, venner, medstudenter, lærere og kunstfaglige kollegaer for innspill til forskningsprosjektet, og for at jeg fikk gjennomføre disse to skoleårene i godt voksen alder.

Til slutt vil jeg takke Bjørnar, Petter, Renate og Børre som har vært tålmodige, og gitt meg tid og spillerom til å fordype meg i interessefeltet mitt.

Det er nødvendig å forklare kursivbruk og bruk av skarpe klammer. Viktige begreper som blir omtalt for første gang eller som er hovedbegreper for å forstå kontekst, kursiveres.

Utstillingstitler og kildetitler i teksten kursiveres. I rapportene fra de digitale undersøkelsene har jeg valgt å skrive ordet arrangørkunstner eller kunstnerkurator i skarpe klammer etter sitater, der jeg finner trekk, kjennetegn eller beskrivelser i overensstemmelse med min forklaring av roller i kap. 4 Teori. I referatene fra intervjuer har jeg satt inn noen få ord i skarpe klammer for å forklare kontekst i utsagn.

Flekkerøy, 8. mai 2023

Anja Nilsen

# Innholdsfortegnelse

Sammendrag .....	3
Summary .....	4
Forord .....	5
1 INNLEDNING .....	8
1.1 Bakgrunn for valg av tema .....	8
1.2 Problemstilling .....	11
1.3 Hypoteser .....	11
1.4 Teoretisk posisjonering .....	12
1.5 Avgrensning og presisering .....	12
1.6 Samfunnsrelevans .....	14
1.7 Oppgavens struktur .....	15
2 TIDLIGERE FORSKNING PÅ KUNSTFELTET .....	16
2.1 Tidligere forskning på kunstinstitusjoner .....	16
2.2 Tidligere forskning på kuratorrollen og kunstnerkuratorrollen .....	17
2.3 Tidligere forskning på kunstnerøkonomi .....	18
3 TEORI .....	22
3.1 Definerings av begreper .....	22
3.1.1 Utstilling og utstillingsprosess .....	22
3.1.2 Kuratorens rolle og kunstnerkuratoren .....	23
3.1.3 Utdanningsinflammasjon .....	28
3.1.4 Kunstner og arrangørkunstner .....	30
3.1.5 Forventninger .....	33
3.1.6 Kommunikasjon og institusjonelle samtaler .....	35
3.1.7 Fire typer kunstinstitusjoner .....	37
3.2 Michel Foucault og maktrelasjoner .....	41
3.3 Kultursosiologi - Pierre Bourdieu og hans etterfølgere .....	47
4 METODER .....	55
4.1 Forskningsmetoder .....	55
4.2 Bakgrunn for undersøkelse .....	55
4.3 Spørreundersøkelse .....	56
4.4 Intervju .....	61

4.5 Utforming av intervjuguide .....	62
4.6 Gjennomføring av intervju .....	62
4.7 Etikk .....	64
5 ANALYSE .....	68
5.1 Koding og kategorisering .....	68
5.2 Analyse av spørreundersøkelse .....	70
5.3 Resultater av spørreundersøkelse .....	87
5.4 Analyse av intervjuer .....	88
5.5 Resultater av dybdeintervjuer .....	94
6 DRØFTELSE OG REFLEKSJON .....	95
6.1 Drøftelse .....	95
6.2 Om problemstillingen og hypotesene .....	109
6.3 Forslag til tiltak .....	112
6.4 «Slik arbeider vi om 20 år» .....	114
6.5 Forslag til videre studier .....	116
7 AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER .....	117
8 LITTERATURLISTE .....	118
8.1 Kildeliste for modeller .....	133
9 VEDLEGG .....	134
Vedlegg 1 Rapport fra digital spørreundersøkelse - utstillingskuratorer .....	134
Vedlegg 2 Rapport fra digital spørreundersøkelse - samtidskunstnere .....	157
Vedlegg 3 Informasjon til spørreundersøkelsens utvalg .....	187
Vedlegg 4 Samtykkeerklæring for intervju .....	189
Vedlegg 5 Intervjuguide til samtidskunstnere .....	192
Vedlegg 6 Intervjuguide til utstillingskuratorer .....	193
Vedlegg 7 Referater fra dybdeintervju med kuratorer .....	194
Vedlegg 8 Referater fra dybdeintervju med kunstnere .....	195
Vedlegg 9 Oversikt over kunstfaglige nettverk i det norske kunstfeltet .....	206
Vedlegg 10 Oversikt over fagnettverk i det visuelle kunstfeltet .....	217
Vedlegg 11 Referat fra deler av videointervju #215 i Kuntz.no .....	218

“*Knowledge is power.*”

Sir Francis Bacon

## KAPITTEL 1 INNLEDNING

I 1964 argumenterte den franske sosiologen Pierre Bourdieu for å bruke begrepet *kunstfeltet* om «kunstverdenen». Kunstfeltet omfatter kunstnere, museer, samlere, kritikere etc. Det er dette feltet som skaper og diskuterer hva som skal kunne bli sett på som et kunstverk. (Myrvold & Mørland, 2019, s. 82) Sosiologen Andreas Reckwitz hevder i boken *Kreativitetens opfindelse* (2020) at kunstnere er *multikompetente* kulturarrangører som har kompetanse og selvtillit til å innta ulike roller som for eksempel en sosiokulturell talsperson, en kritiker eller en forsker. «Arrangørens aktivitet forudsætter en suveræn beherskelse af diverse sociokulturelle kontekster. Han må være lige så fortrolig med finkulturens [kunst-]historie som med nutidens globaliserende populærkulturer» (s. 123-124). Erkjennelsen av at det er flytende grenser mellom kunstnere og kuratorenes roller vekket min nysgjerrighet til å starte på mitt kunstvitenskapelige forskningsprosjekt.

### 1.1 Bakgrunn for valg av tema

Når jeg er til stede på utstillingsåpninger så undrer jeg ofte på: Hvor fornøyd er kunstneren med utstillingen, og ble utstillingen omtrent slik kunstneren forestilte seg det da utstillingssamarbeidet startet? Enkelte kunstnere kan ha et ønske om å endre på presentasjonen av sine verk eller utstillingens konsept etter åpningen. Det er jo kunstneren som kjenner sine kunstverk best. En utstilling er avhengig av et godt samarbeid mellom kunstneren og kuratoren i kunstinstitusjonen. Men er dette samarbeidet alltid så enkelt? Forskningsprosjektet setter søkelyset på hvordan dette samarbeidet oppleves, og hva som skjer. Jeg er interessert i møtet mellom kunstner og kurator, og muligheter og utfordringer i den sosiale interaksjonen som foregår mellom dem gjennom utstillingsprosessen. Målgruppen for teksten er alle utøvere i den norske kunstbransjen som har behov for å samarbeide med kurator og/eller kunstner, eller ønsker å forstå utstillingsprosesser. Særlig nyttig er masteroppgaven for dem som skal arbeide med kunstutstillinger, f.eks. kuratorer, kunstnere og andre kunstfaglige ansatte i Norden. Særlig ledere av norske kunstinstitusjoner kan finne prosjektet nyttig for planlegging av sine strategiplaner. Kurator er vanligvis både prosjektansvarlig og den kontaktperson som kunstneren skal forholde seg til i



utstillingsprosjektet. Denne arbeidsmåten plasserer kuratoren i en maktposisjon. Kuratorer er ansatt for å planlegge, konseptualisere og gjennomføre kunstutstillinger, men kunstnere kan ha helt andre ideer for konsept og montering av sine verk. Jeg er nysgjerrig på om det er spenninger, konsensus eller noen ganger brudd i kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer i utstillingsprosessen. Min vitenskapelige interesse kommer delvis fra tidligere observasjoner av kunstneres og kurators kroppsspråk i utstillingsprosesser. Siden jeg ikke har funnet direkte sammenlignede forskning på temaet så håper jeg å tilføre kunstfeltet ny kunnskap. Jeg ser at det er et forskningsbehov for avklaring av samtidens yrkesroller i kunstfeltet og forventninger til hverandres yrkesroller. Empiri ble innhentet ved å bruke kvalitative forskningsmetoder. Jeg gjennomførte en digital spørreundersøkelse blant norske kunstnere og kuratorer, og i tillegg gjennomførte jeg intervjuer. Jeg er nysgjerrig på om kunstnere opplever forskjell i samarbeid med kuratorer ansatt i forskjellige typer kunstinstitusjoner. Kurator er ofte ansatt for å sette sitt autonome kuratoriske preg på kunstutstillinger. Kuratorens symbolske makt handler om makt til å velge inn og velge bort kunstnere, og makt til å få gjennomslag for sine konsepter og ideer til formidlingen av kunstneres verk. Den postmoderne kurator er noen ganger en kunstner som komponerer en installasjon, i stedet for en utstilling, med kunstnerens verk. Denne *kunstnerkuratoren* (mitt begrep) kan få like mye, og noen ganger mer, oppmerksomhet i media og i kunstmiljøet enn kunstneren selv. Hvorvidt kunstneren kommer til sin rett, avhenger av hvor åpen kuratoren er til å inkorporere kunstnerens konsept og ideer til arrangement i sin utstilling. Kuratorens *performativitet* (mitt begrep) er kunstneriske grep som kurator kan gjøre med kunstnerens verk og som kan fremheve kuratoren selv som en kunstner. Blir kunstnere krenket av kurators nedprioritering av kunstnerens grunntanker og konsept for produksjon av verket, eller er kunstnere egentlig lite opptatt av presentasjon av sine kunstverk og rammen rundt utstillingen? Trumfer kunstnerens annerkjennelse i kunstmiljøet, berømmelse i media og økonomisk gevinst ved salg av kunstverk på utstillinger over kunstnerens integritet? Hvert år uteksamineres flere titalls kunstnere med mastergrad fra kunstakademiene i Norge. Mange av studentene har også annen utdanning fra tidligere. Behov for fast inntekt fører til at kunstnere har arbeidserfaring fra ulike deler av arbeidslivet. Variert arbeidserfaring er nyttig i kunstbransjen. Enkelte kunstnere, som klarer seg økonomisk ved salg av egenprodusert kunst, arbeider gratis for noen kunstinstitusjoner. Fordi der får kunstneren tillatelse til å selv montere «den riktige» konseptualiseringen, og/eller skrive de «korrekte» tekstene til publikum og markedsføring. Slik oppnår kunstnere større eierskap og yrkesstolthet – og også mer kompetanse på utstillingsprosesser. Noen kunstinstitusjoner forventer at kunstneren skal

levere utstillingstekst, bidra aktivt i markedsføring av utstillingen eller montere verkene selv. Kunstnerens og kuratorens roller er ikke helt avgrenset fra hverandre. En kunstner kan påta seg å kuratere andre kunstnere og det er ikke uvanlig at en kurator ansatt i en kunstinstitusjon også arbeider som skapende kunstner utenfor institusjonen. Slike *arrangørkunstnere* (mitt begrep) har ofte prosjektlederkompetanse og er egentlig fleksible «poteter», dvs. de kan brukes til alt. Arrangørkunstnere kan f.eks. engasjeres i kunstinstitusjoner for å lede omvisninger og de kan planlegge/lede arrangementer. Noen kuratorer finner glede og inspirasjon i å sette sammen ulike kunstverk til en installasjon eller til et nytt verk. Og noen kunstnere som stiller ut egenproduserte verk i kunstinstitusjoner har tidligere arbeidserfaring som kurator. Det betyr at maktforhold og relasjoner mellom yrkesgruppene stadig er i endring, og at det i enkelte situasjoner er flytende grenser ift. ansvarsforhold og hvem som leder prosjektet fremover. Mens mange kuratorer ønsker å fordype seg i konsept/tema og forskning for en best mulig kunstutstilling, så er det enkelte kunstnere som rett og slett ønsker å overta alle eller deler av kuratorens arbeidsoppgaver – gjerne som lønnet arbeid, med legitimitet begrunnet i at kunstneren er ekspert på sin egen kunst. Når multikompetente kunstnere arbeider frilans med kuratorisk virksomhet og i tillegg kuraterer sine egne utstillinger, kan man sette spørsmålstegn ved om kunstnere kanskje ikke lenger ønsker å dele oppmerksomhet i media/kunstmiljøer med institusjonsansatte kuratorer. Det er viktig å få klarlagt hvilke forventninger yrkesgruppene har til hverandre før et utstillings samarbeid starter. Udefinerte og urealistiske forventninger kan skape store problemer senere i utstillingsprosessen.

### **Forskerposisjon**

Jeg har 20 års arbeidserfaring i kunstfeltet i ulike kunstinstitusjoner. Jeg har tidligere arbeidet både i et kunstmuseum (15 år), i et kommunalt kunstgalleri, i et privat kunstgalleri og en butikk for kunstmaterialer. I tillegg har jeg solgt egne kunstverk. Jeg har bl.a. arbeidet som kunstfaglig koordinator, vertskap, kurator, kunstkonsulent og kunstner. Det kan være problematisk for prosjektet at jeg har en tendens til å innta et museumsfaglig og samlingsbasert forskerperspektiv på kunstfeltet. Bevisstheten om mine museale skylapper har ført til jeg har jobbet hardt med meg selv, for å vide ut mitt synsfelt, slik at jeg også har studert kunstfeltet fra perspektivene til ansatte i kunsthaller og kunstnersentre. Noen kan synes at det er problematisk at to av intervjuobjektene er tidligere kollegaer av meg.

## 1.2 Problemstilling

Med utgangspunkt i hypotesene mine har jeg formulert følgende forskningsspørsmål som jeg vil undersøke:

Hvilke utfordringer kan oppstå i kommunikasjon mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser?

Jeg bruker resultater fra de kvalitative undersøkelsene til å besvare problemstillingen.

## 1.3 Hypoteser

Basert på mine erfaringer fra kunstfeltet har jeg utarbeidet 6 hypoteser. I empirien håper jeg å finne informasjon som kan styrke eller svekke følgende hypoteser:

Hypotese A - Kunstnere og kuratorer opplever kommunikasjonsutfordringer i utstillingsprosesser basert på deres tidligere opplevelser, som igjen skaper høye forventinger til nye samarbeidsprosjekter.

Hypotese B - Det oppstår uenighet mellom ambisiøse (arrangør)kunstnere, som har bestemte meninger om eget utstillingsprosjekt, og ambisiøse (kunstner)kuratorer som har egne performative utstillingsideer.

Hypotese C - Kunstnere opplever at faktorer som (kunstner)kuratorens kunstneriske grep om utstillingen, management-tenkning og kunstinstitusjonens strategier leder oppmerksomhet bort fra kunstneren og kunstverk, og at dette reduserer kunstnernes inntektgrunnlag.

Hypotese D - Kunstnerrollen og kuratorrollen har endret seg de siste 20 år og dette har medført en utdanningsinflammasjon for begge yrker.

Hypotese E - Kunstnere opplever store forskjeller i samarbeid med kuratorer som er ansatt i fire ulike typer kunstinstitusjoner: kunstmuseum, kunsthaller, kunstsentre og kunstgallerier

Hypotese F - Kunstnere opplever liten innflytelse og/eller avmakt i utstillingsprosesser hos konservative eller byråkratiske kunstinstitusjoner.

## 1.4 Teoretisk posisjonering

Jeg har to teoretiske perspektiv som jeg drøfter problemstillingen ut ifra. Det ene er *maktrelasjoner* mellom kunstnere og kuratorer. Noen maktforhold i kunstfeltet har 100 år gamle tradisjoner rotfestet i kunsthistorisk akademisk, mens andre maktmønstre er i kontinuerlig endring. Filosofen *Michel Foucaults* teorier om makt er interessante når jeg drøfter kommunikasjon sett i lys av makt, utdanning og kunnskap. Det andre perspektivet er *kultursosiologi*, som er relevant når jeg forsker på konkrete sosiale situasjoner og institusjoner i kunst- og kulturbransjen. Sosiologen *Pierre Bourdieu* utviklet flere varianter av «kapital» som analytiske redskaper for å forstå ulike typer makt. Hans kultursosiologi ble senere utviklet av hans arvtagere Luc Boltanski, Laurent Thévenot og Michèle Lamont som videreutviklet Bourdieus kultursosiologi til *den pragmatiske sosiologien og repertoarteorien*. Disse teoriene er interesserte for dagligdagse interaksjoner som for eksempel oppstartsmøte mellom en kunstner og en kurator.

## 1.5 Avgrensning og presisering

Jeg velger konsekvent å kalle ansatte i alle typer kunstinstitusjoner som har ansvar for gjennomføring av kunstutstillinger for *utstillingskurator*. Kortversjonen er kurator. Noen kuratorer som er ansatt i kunstinstitusjoner har yrkestittel konservator. Jeg har ikke søkelys på malerikonservatorer som arbeider med restaurering av verk. Jeg valgte å ikke sende undersøkelsen til ansatte med tittel Kurator Formidling. Formidling til publikum er en av kuratorenes mange arbeidsoppgaver, men formidling er ikke min forskningsinteresse for dette prosjektet. Respondentene i undersøkelsen svarte tilbakeskuende i tid om sine opplever og synspunkter om endringer i kunstner- og kuratorrollen, fra millenniumskiftet og frem til i dag. I mitt teoretiske fundament forholder jeg meg til 1990-tallet, da den «nye» kuratoren gjorde sitt inntok i det norske kunstfeltet, og tiden frem til i dag. Jeg valgte å levere en skriftlig masteroppgave (avhandling) fordi det er mer interessant for kunstfeltet å få frem kunstneres og kuratorenes betraktninger og perspektiver om samarbeid i utstillingsprosesser, enn hva jeg som enkeltperson kan oppleve i samarbeid med en håndfull kunstnere.

## **Avgrensning**

Det er naturlig å avgrense prosjektet til å handle om utstillinger med nålevende og aktive samtidskunstnere, slik at jeg har relativt nye kommunikasjonssituasjoner å forske på. Dermed valgte jeg vekk forskning på retrospektive utstillinger med avdøde kunstnere og utstillinger som krever utlån fra eiere av kunstsamlinger. Jeg valgte å konsentrere meg om fire grupper med kunstinstitusjoner fordi jeg opplever at kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier er de vanligste typer utstillingssteder i Norge. Jeg sendte ikke undersøkelsen til kuratorer i kommunale gallerier. Noen kunsthaller er grunnlagt og drives av kunstforeninger. Jeg velger å ikke gå inn kunsthallers organisering fordi det mer interessant å undersøke kunsthallenes kuratorvirksomhet ut fra deres formål og kunstfaglige strategier. Norske kunstinstitusjoner har svært ulike økonomiske forutsetninger for drift. De største kunstmuseene mottar årlig millioner i offentlige driftsmidler. Private kunstgallerier er helt avhengige av salg av kunst. I min oppgave har jeg ikke hovedfokus på økonomiske rammer eller institusjoners ulike tilgang på ressurser som tid og penger. Mangel på ressurser i utstillingsbudsjetter er ofte en utfordring i samarbeidet mellom kunstner og kurator. For å kunne konsentrere meg om kommunikasjon måtte jeg i stor grad se bort fra økonomiske utfordringer. I forskningsmaterialet mitt er manglende ressurser kommentert av mange kunstnere og kuratorer slik at det likevel er naturlig å gå noe inn på økonomiske faktorer. I spørreundersøkelsen skilte jeg ikke mellom salgsutstillinger og visningsutstillinger. Jeg kontaktet kunstnere og kuratorer bosatt i Norge og ba dem om å evaluere norske utstillingsforhold. Jeg valgte å ikke sende spørreundersøkelsen til kunstnere som er kjent for (subjektivt) å arbeide mye med kunst i offentlig rom fordi de ofte forholder seg til prosjektledere – ikke kuratorer. Jeg sendte heller ikke undersøkelsen til kunstnere som er kjent for å arbeide mye med konseptkunst, installasjoner og performance fordi slike typer kunstverk i liten grad krever samarbeid med kurator. Jeg avgrenser forskningsprosjektet ved å ikke ha søkelys på digitale kunstutstillinger.

## **Presisering**

Jeg skriver denne oppgaven om det norske *visuelle* kunstfeltet, om ikke annet er spesifisert. Det norske kunstfeltet i min spørreundersøkelse inkluderer faggruppene billedkunstnere, kunsthåndverkere, kunstfotografer og billedhuggere. Kunstnerens faglige orientering fremkommer i deres medlemskap i kunstfaglige organisasjoner som Norske Billedkunstnere (NBK), Norske Kunsthåndverkere (NK) og Forbundet Frie Fotografer (FFF). Jeg avveide lenge hvordan jeg i undersøkelsen skulle forholde meg til respondenter som arbeider som

*både kurator og kunstner.* Det ville bli konsekvenser for undersøkelsen uansett hvilken kategori jeg plasserte dem i. Jeg vurderte å sende det samme spørreskjemaet til både kunstnere og kuratorer. Jeg valgte å sende hver yrkesgruppe et eget spørreskjema fordi jeg ønsket opplevelser og synspunkter fra begge perspektiver. Jeg valgte å plassere kunstnere som også arbeider som kurator, og kuratorer som også stiller ut egne kunstverk, i yrkesgruppe etter hva de selv vektlegger på egen webside/CV eller hva de er mest kjent for. Jeg segmenterte kunstnerne i 3 yrkesgrupper: billedkunstnere, kunsthåndverkere og kunstfotografer. «Som kulturelt felt har fotofeltet en annen struktur en billedkunstfeltet» (Solhjell og Øien, 2012, s. 65). Fordi *kunstfotografer* bruker en mekanisk apparatur, og er svært digitalt orientert (eller mørkerom og kjemikaler), så har jeg alltid anerkjent fotografisk kunst som en unik gruppe av billedkunstnere. I Statens avtale om utstillingsvederlag for fremvisning av kunst er fotografisk kunst definert som «fotografier som er framkommet ved en kombinasjon av teknisk ferdighet og tematisk behandling som til sammen gir uttrykk for fotografens kunstneriske intensjoner» (Statens avtale om utstillingsvederlag, 2022, §1). Med begrepet *rammen rundt kunstutstillingen* mener jeg alle aktiviteter, støttefunksjoner og paratekster til utstillingen som f.eks. omvisninger, familieverksted, plakater, markedsføring, pressemelding, publisitet, nyhetsbrev, publikasjoner, og kunstfaglige arrangementer pluss andre arrangementer som pågår i institusjonen i perioden utstillingen varer. Kunstfaglige arrangementer som ofte involverer kunstneren er f.eks. vernissasje, kunstfaglig foredrag, Artist Talk og ArtTalk. Andre arrangementer er f.eks. konserter og boksignering. Jeg valgte å ikke gi gruppeutstillinger annerledes fokus enn separatutstillinger i spørreundersøkelsen fordi kurator uansett samarbeider med hver enkelt kunstner, ofte i en-til-en kommunikasjon frem til monteringen starter.

## **1.6 Samfunnsrelevans**

Kunstnere og kuratorer arbeider sammen mot felles kulturpolitiske mål. «Kunst og kultur er ytringar med samfunnsbyggjande kraft, og at eit rikt og variert kulturliv er ein føresetnad for ytringsfridom og eit velfungerande demokrati. Det å ta del i kulturaktivitetar er verdifullt for den enkelte, og inneber òg at ein blir vand med å møte eit mangfald av meiningar og ytringsformer» (Meld. St. 8 (2018–2019), s. 1). Alle institusjoner og ansatte i kunstfeltet har et etisk ansvar for å utvikle kunstfeltet i positiv retning. Et samfunn uten kunst kan redusere mental helse, identitet og samhold. Oppgavens hovedmålsetning er å forbedre kommunikasjon og belyse kommunikasjonsutfordringer i utstillingsprosesser - og bidra med

forslag til tiltak. I oppgaven prøver jeg å finne forklaring på kulturelle fenomener mellom kuratorer og kunstnere. Ved å forske på kommunikasjon ønsker jeg å få større innsikt i kunstfeltet, ny kunnskap og få frem yrkesrollenes perspektiver og forventninger. Jeg ønsker å:

- *bevisstgjøre* kunstnere og kuratorer om hverandres perspektiv på kommunikasjonsutfordringer
- *overføre* kunnskap om kommunikasjon i utstillingsprosesser til aktører i kunstfeltet
- *tilrettelegge* og *forenkle* kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer gjennom forslag til endringer som kan *inspirere* til bedre dialog
- *bevisstgjøre* aktører i kultursektoren om hvordan kunstnere oppfatter forskjeller i samarbeid med kuratorer ansatt i kunstmuseer, kunsthaller, kunstsentre og kunstgallerier

## 1.7 Oppgavens struktur

Jeg forsker på kunstnere og kurators opplevelser av utstillingssamarbeid og deres forventninger til hverandres roller før nye utstillingsprosesser. Jeg sendte totalt 2 digitale spørreundersøkelser, parallelt til samtidskunstnere og utstillingskuratorer. I tillegg har jeg intervjuet 3 samtidskunstnere og 3 utstillingskuratorer. I kap. 2 presenterer jeg *tidligere forskning i kunstfeltet* som er relevant ift. forskningsprosjekt. I kap. 3 presenteres oppgavens *teoretiske fundament*, som er basert på Michel Foucaults begrepsapparat om makt og Pierre Bourdieus (og senere arvtageres) teorier om kultursosiologi. I kap. 4 forklarer jeg *metodene* som jeg har brukt for å innhente empiri. I kap. 5 *analyserer* jeg empirien for å finne likheter og spenninger mellom yrkesrollene. I kap. 6 *drøfter* jeg forskningsmaterialet ift. teori, hypoteser og problemstillingen. Jeg vurderer sammenhenger mellom opplevelser (fortid) og forventninger (fremtid), og jeg drøfter flytende grenser mellom yrkesroller før jeg argumenterer for om hypoteser er styrket eller svekket. Jeg foreslår mulige tiltak som kan gjøre kommunikasjon og dialog enklere, før jeg ser fremover i tid om hvordan kuratorer og kunstnere kanskje arbeider om 20 år. Til slutt har jeg *forslag til videre studier* før jeg i kap. 7 kommer med noen *avsluttende betraktninger*.

“As an artist that is also a curator, I maintain a balance  
between being creative and scholarly pursuits.”

Celina Jeffery

## KAPITTEL 2 TIDLIGERE FORSKNING PÅ KUNSTFELTET

Den tidligere forskningen jeg har funnet om yrkesrollene handler ofte om praktiske sider av kuratorarbeid som koordinering og formidling til publikum. Det er interessant for mitt forskningsprosjekt å presentere kronologisk hvilken relevant forskning som finnes om feltene *kunstinstitusjoner, kuratorrollen og kunstnerøkonomi*.

### 2.1 Forskning på kunstinstitusjoner

Sosiologiprofessor Victoria D. Alexander undersøkte effektene av eksterne finansieringskilder på utstillingsprogrammet og ledelsen av amerikanske kunstmuseum over en 20 årsperiode. I boken *Museums and money: The Impact of Funding on Exhibitions; Scholarship, and Management (1996)* tar hun opp spørsmålet om hvordan skiftet i museumsfinansiering, fra private velgjørere (*mesén*) på begynnelsen av 1900-tallet gradvis ble overtatt av bedrifter, stiftelser og offentlige etater på 1960-tallet og hvordan dette påvirket egenskapene til museumsutstillinger. Alexanders forskningsmateriale viser en drastisk økning i gjennomsnittlig antall utstillinger per museum per år. (Alexander, 1996, s. 706) Professor i kulturstudier Per Mangset laget i 2013 rapporten *Kunst og makt* for Telemarksforskning som handler om kulturpolitisk forskning på maktforhold i kunstinstitusjoner og kunstfagkyndige portvoktere. Foreningen Kunsthallene i Norge bestilte i 2017 rapporten *Kunsthallene i Norge* fra Telemarksforskning som presenterte kunsthallene egenart og deres plass i det norske kunstfeltet, og hva som skiller kunsthallene fra andre visningssteder for samtidskunst. (Løkka, 2017) Sponsorer er aldri nøytrale aktører. Finansiell støtte fra eksterne bedrifter/organisasjoner er vanlig i kulturlivet. Sponsorens agenda kan føre både institusjoner og kunstnere inn i etiske dilemmaer med indirekte reklame. (Hovden & Prytz, 2018, s. 173) Det betyr at institusjoners forpliktelser til sponsorer kan påvirke kuratorenes arbeidsmåter, autonomi og deres relasjon og kommunikasjon med kunstnere. Og dette kan hindre kunstnerens autonomi, kreativitet og ytringsfrihet. Sponsing fører til at institusjonen og kunstutstillinger blir delvis påvirket utenfra (heteronomi). Eksempler på eksterne finansieringskilder, som kjøper seg kulturell kapital, er Nasjonalmuseet som i 2019 inngikk



avtale med Fredriksen-søstrene (olje- og tankskiprederi) om leie av rom i Nasjonalmuseet og kunstneren Per Fronth som i 2021 solgte reklameplass på et av sine verk til rederiet Siem Offshore. (Elnan, 2019 og Stavrum, 2021)

## 2.2 Forskning på kuratorrollen og kunstnerkuratorrollen

Det kreves ingen bestemt utdanning for å bli utstillingskurator. Kuratorer kan ha bakgrunn som konservator, kunstner, kritiker o.l. Man kan utdanne seg til master i kuratorpraksis i Bergen eller i utlandet. I studieplanen for kuratorpraksis i Bergen står det under læringsutbytte at kandidaten skal kunne: forhandle og samhandle effektivt med andre for å initiere kuratoriske prosjekter og *kommunisere* relevante faglige problemstillinger. (UiB, 2023)

Rugg og Sedgwick (2008) samlet i boken *Issues in curating contemporary art and performance* tekster om kuratorens arbeide som kombinerer viktigheten av å holde tritt med både den teknologiske utviklingen på kunstfeltet og utvikle sine kunnskaper om teori/filosofi. Denne dualismen er slitsom for kuratoren etter som kunstfeltet hele tiden vokser: Dette betyr at kuratoren må forholde seg til en økende krets av kulturelle dommere og kritikere. I boken skriver JJ Chalesworth om identiteten til *kunstner-kuratoren*. Han spør: «Hvor går skillet mellom kunstner og kurator? Kan vi fortsatt skille kunstverk og kuratorisk produksjon på en meningsfull måte? Det er interessant at kuratoren i 2008 er blant de mest betydningsfulle og omtalte individene innen samtidskunstfeltet – både kulturelt og økonomisk. «Kuratorer og kuratorpraksis er like synlige som kunstnerne selv», og i boken beskriver kuratoren Tyler Stallings kuratoren som «[...] både som en forvalter av kunstverk og som en kulturell produsent som legger til rette for prosjekter. Denne tilnærmingen visker ut en fin linje ettersom kuratoren også på en måte blir en kunstner» (s. 91-92). Boken *Kurator?* (2009) av Thorjussen og Fastvold sår tvil om kuratorbegrepet og utvider kuratorens grenser til en kunstner-kurator. «Ettersom kuratorrollen er mer flytende mellom teoretiker, utstillingsprodusent, kunstner, kritiker [...]», tekniker og prosjektleder så mener jeg at kurator- og kunstnerrollene har gjennomgått en rask endring i sine arbeidsoppgaver og yrkesroller fra 2009 til 2023. (s. 31) Helene Brodtkorbs artikkel *Kuratorvelde* er viktig for mine tolkninger av samtidens yrkesroller i utstillingsprosesser. Hun spør: «Er kuratorene blitt de nye kunstnerne?» (Brodtkorb, 2014). I kap. 6 er Brodtkorbs artikkel en viktig del av drøftelsen av mine funn fra empirien, sett i lys av filosofien til Michel Foucault og Pierre Bourdieu. I Celina Jefferys bok *The artist as curator* (2015) skriver Mark Dion en artikkel om sin praksis som kunstner-kurator der han befinner seg i flere faglige skjæringspunkt, mens

kunstneren Bruce Checefsky skriver om kulturell kapital og kunstnere som kurator. Checefsky anerkjenner at kuratoren nesten alltid påvirkes av budsjettbegrensninger, men kulturell identitet, historisk kontekst og kunstmarkedets bærekraft kompliserer også utstillingsprosessen. Både kuratorer og kunstnere «[...] streber etter kulturelt og økonomisk territorium mens hver av dem er bundet av historiske krav på suverenitet» (s. 109). Kunstneren som kritiker er en indirekte måte å få tilgang til kulturell kapital. Begge yrkesroller deltar i en legitim kamp for symbolsk makt og annerkjennelse. Målet er å få innflytelse på kunstverkenes distribusjon og verdi. (s. 109) Forskerne Andersen og Hjemdahl (2017) konkluderte i rapporten *Kuratorenes arbeidsvilkår og oppdragsgivere* at kuratorfeltet er i rask utvikling og at kuratorfeltet er lite kartlagt. (s. 6) Rapporten forteller at medlemmene i Norsk Kuratorforening har lang erfaring som kurator, de er høyt utdannet og de arbeider prosjektbasert med varierte oppgaver. I publikasjonen *Kvalitetsforhandlinger* av Hovden og Prytz (2018) skriver forskeren Eivind Røssaak, i sin artikkel *Kuratorgjennombruddet i Norge*, om det historiske grunnlaget for kuratorens utvikling slik at vi kan bedre forstå kuratorens sosiale interaksjon med kunstnere. I artikkelen bruker Røssaak begrepet *kunstnerkurator* som han forklarer med kunstnere som kuraterer egne og/eller andres kunstverk. (s. 148) En av kuratorers oppgaver er formidling til publikum. Kunstformidling representerer noe kuratoren (formidleren) ønsker å bringe videre til betrakteren. Det kan være et konsept, et tema, en hendelse, et kunsthistorisk poeng etc. (Myrvold & Mørland, 2019, s. 146-147)

Masterstudenten Besiana Hadri har forsket på *Det digitale utstillingsrommet TIL – En utforskning av kunstner-kurator rollen* (2021). Hadris masteroppgave omhandler teorier knyttet til utstillingskonvensjoner, kunstner-kurator-rollen og konseptuell kunst.

Bachelorstudent Camilla Knapstad foretok en dokumentundersøkelse av kunstnerrollen i sin bacheloroppgave *Kunstnerrollen* (2022). Knapstad skriver om kunstnerrollen og makt fra både historisk og samtidens perspektiv. Hun har en interessant oppfatning av kunstneren, i rollen som prosjektleder, beveger seg på kryss og tvers i ulike områder i kunstfeltet. De fleste av kunstnerne opplever kunstnerisk frihet i sitt arbeid. Men den kunstneriske friheten hindres av stramme utstillingsbudsjetter, institusjonens ledelse, tidligere inngåtte avtaler og regigrep fra eksterne finansieringskilder. (s. 39) Norsk kuratorforening sendte *Innspill til familie- og kulturkomiteen i forbindelse med budsjettføring 2022*. Dokumentet forteller hvorfor kuratorrollen er viktig for norsk kulturliv i fremtiden og det henviser til Stortingsmelding 23. I dokumentet henvises det til en spørreundersøkelse om endrede arbeidsvilkår for kuratorer under koronapandemien og at Norsk kuratorforening har forslag som vil styrke kuratorrollen. (Leifsdottir, 2022) (Meld. St. 23 (2011-2012), s. 40)

«Kunstnerne skal fø familien,  
og de fleste har ikke særlig god økonomi».

Christopher Nielsen

## 2.3 Forskning på kunstnerøkonomi

Som selvstendig næringsdrivende og profesjonell kunstner er man selv ansvarlig for det økonomiske ved egen virksomhet og man bærer selv risikoen ved kostnader til kunstnerisk arbeid. (NBK, 2021) Det er stor konkurranse om kunstnerstipend som deles ut av kulturdirektoratet. Mange kunstnere har i perioder en ekstrajobb, i kunstfeltet eller i andre sektorer. (Lund, 2021, s. 183) Kunstnernes inntekt er avhengig av at kunstneren får kunstnerisk gjennombrudd, vedvarende suksess, symbolsk makt og annerkjennelse i kunstfeltet - og om folk kjøper kunsten man produserer. Per Mangset (2004) stod bak forskningsrapporten «*Mange er kalt, men få er utvalgt*» *Kunstnerroller i endring* publisert av Telemarkforskning. Rapporten omtaler ulike roller i kunstfeltet, aktører, utdanning og rekruttering som gir interessante sosiologiske innblikk i kunstfeltet. Kunstneren Lars Ramberg mener kunstnere blir utnyttet. Kunst er først og fremst innbringene for andre aktører, som gallerier, materialleverandører, kuratorer, kritikere, enn kunstneren selv. (Siebke & Skjong, 2007) Kuratorer som velger inn kunstnere (utstillingsvederlag) har økonomisk makt over kunstnerne. Konkurransen om å stille ut kunstverk på de store statsstøttede kunstinstitusjonene gjør at kunstnere er villig til å gjøre mye arbeid for lite inntekt. Institusjoners økonomiske makt gir symbolsk annerkjennelse og makt til kunstnere som stiller ut sine verk i institusjonen. Hans Abbing forklarer i boken *Why are artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (2008) hvorfor gjennomsnittsinntekten til kunstnere er så lav og hvorfor så mange fortsatt ønsker å bli kunstnere til tross for utsiktene til lav inntekt. Telemarkforskning v/Vigdis Moe Skarstein utredet rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* i 2015 som handler om utviklingen i kunstnernes inntekter. I rapporten er det funn som bekrefter at kunstnernes gjennomsnittlige nedgang i kunstnerisk inntekt oppveies av kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid. (Skarstein, 2015, s. 33) Bojana Kunst undersøker i boken *Artist at Work* (2015) om hvordan kunstnerens produksjon og arbeidsliv flettes sammen i politiske prosesser. Ved å oppnå annerkjennelse og økonomisk suksess så skjermes kunstneren fra avmakt og utnyttning i kunstfeltet. Dette betyr at kunst får betydning for samfunnsstrukturer og konsumkapitalisme. I Mari T. Heians doktoravhandling *Kunstnere i Norge - Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger* (2018) består av 5 artikler. Artikkene som

handler om kunstnerens refleksjon om annerkjennelse, makt og penger er interessant for mitt forskningsprosjekt. Pierre Bourdieus skildringer av kunstfeltets omvendte økonomi er vesentlig for alle faktorer og i samtlige artikler i denne avhandlingen. (s. 47) Økonomibegrepene til Bourdieu bidrar til en mer helhetlig forståelse av kunstnerens økonomiske situasjon og deres forhold til penger, når produksjon av kunst byttes mot symbolsk makt og annerkjennelse. Lav økonomisk kompensasjon, kunstnerens materialutgifter, forsikring, reiseutgifter, retrospektive utstillinger uten salgsfokus og manglende markedsføring med påfølgende lite salg er årsaker som kan føre til utfordringer i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Kunstneren Erik F. Reitan har skrevet en detaljert veiledning til hvordan kunstnere skal beregne honorar/timesats. Han er opptatt av at kunstnere ikke skal være redde for å kreve et stort honorar fra utstillingsbudsjettet. Kunstnerens frykt er at hen skal framstå kravstor og urealistisk. Reitans poeng er at denne redselen er et utslag av at vi som yrkesgruppe i mange, mange år har vent oss til at det visuelle kunstfeltet vårt er underbetalt. «Hvert år går ca. tusen millioner kroner til drift av kunstinstitusjoner og visningssteder, men av dette går bare 6 millioner, eller 0,6 % til honorar til kunstnere» (Reitan, 2022). Samtidskunstnere har vanligvis lang og kostbar utdannelse og arbeider fulltid i verdens rikeste land. Kulturdepartementet ønsker å styrke kunstnerens økonomi. I 2022 opprettet departementet en arbeidsgruppe fra aktuelle fagfelt som «[...] skal utarbeide forslag om veiledende prinsipper for fastsettelse av rimelig betaling for kunstnerisk arbeid som produksjon, oppdrag og formidling». (Kulturdept., 2022A) *Kunst i tall 2021* er den siste av de årlige publikasjonene fra Kulturrådet som «[...] gir verdifull innsikt i kunstmarkedets økonomiske utvikling og fremveksten av nye plattformer og transaksjonsformer for salg av kunst». (Stampe et al., 2022) Inntektene innen visuell kunst i Norge fikk en gledelig økning på 32% fra 2020 og utgjorde nesten 2,4 milliarder. Per Magnet er også en av forskerne som står bak undersøkelsen *Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og kunsterkår 1999-2019*. Publikasjonen er interessant for analysen av mitt forskningsmateriale for områdene motivasjon, yrkesbevissthet, økonomi og kommersiell suksess, ikke-kunstnerisk arbeid og kunstnerisk annerkjennelse. (Mangset et al., 2022) «Det er inngått en avtale om utstillingsvederlag mellom staten og organisasjonene Norske Billedkunstnere, Norske Kunsthåndverkere og Forbundet Frie Fotografer». (Kulturdept., 2022B) Utstillingsvederlaget som kunstneren mottar for å låne (leie) ut kunstverket sitt utbetales bare for utstillinger i offentlig finansierte institusjoner. Vederlaget er økonomisk kompensasjon for allmenhetens bruk av kunstverk i den tidsperioden kunstneren selv ikke får råde over verket. (Kulturdept., 2022B) På websiden til NBK (2023) er det mye informasjon om utstillingsøkonomi, om

vederlag for å leie ut kunst, utstillingskontrakter og honorarer. Utstillingsvederlag er beskjedne beløp. Mange kunstnere har lav inntekt.

Den forutgående forskningen på kunstinstitusjoner, kuratorrollen og kunstnerøkonomi mangler dialogaspektet mellom kurator og kunstner, for hvordan vi snakker om det vanskelige og løser utfordringer gjennom kommunikasjon. Man kan klage på avmakt eller lite ressurser, men vi trenger et teoretisk språk for å løse konflikter og utfordringer. I neste kapittel går jeg nærmere inn på prosjektets teorigrunnlag.

## KAPITTEL 3 TEORI

Den sosiale interaksjonen som skjer i utstillingsprosesser favner mange fagfelt som kunstfeltet, økonomi- og ledelsesfeltet, markeds- og kommunikasjonsfeltet for å nevne noen. Det er mange teoretikere som har interessert seg for kommunikasjon, makt og sosiale relasjoner. I dette kapitlet definerer jeg begreper og forklarer hvordan jeg forstår og bruker begrepene *kunstnerkurator* og *arrangørkunstner*. Deretter går jeg nærmere inn på vitenskapsteorier som jeg mener er nyttige perspektiver for mine kvalitative forskningsmetoder. Det er teorier som er utgangspunktet for å kunne analysere dataene og for å belyse mine funn i drøftelsen.

Egentlig handler kuratorvirksomhet om et ord: Formidling. For å avgjøre utstillingens konsept og tema bruker kuratoren sin erfaring og kreativitet. Man blir skuffet dersom man tror at kuratorens oppgaver «[...] utelukkende handler om få utfolde sine kunstneriske ambisjoner» (Brodtkorb, 2014). Kurator er også en koordinator eller organisator med ansvar for mange praktiske oppgaver som f.eks. transport av kunstverk, forsikring og utstillingsdesign.

Forholdet mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser handler om *makt* og *samfunnsstrukturer*. Kuratoren har makt til å velge hvilke kunstverk som skal stilles ut på kunstinstitusjonen, og til å definere hva som er «hot or not» i det norske kunstfeltet.

Kunstneren har makt over kurator når kunstneren kan trekke seg fra utstillingen hvis man ikke får tilfredsstillende arbeidsforhold. Mens kunstinstitusjonens ledelse har et maktforhold over sine ansatte kuratorer. I kap. 3.2 forklarer jeg Michel Foucaults teorier om makt og i kap. 3.3 knytter jeg makt til sosiale og kulturelle mønstre i norske kunstinstitusjoner.

### 3.1 Definerer av begreper

Avhandlingen har en epistemologisk tilnærming til vitenskapen som betyr at virkeligheten er en sosial praksis der man kan oppnå kunnskap og erkjennelse. «Det vi tar for å være sant er biprodukt av en sosial, interaktiv praksis» (Camargo, 2022). Begrepene nedenfor utdypes for at leserne får en felles forestilling om begrepenes betydning.

#### 3.1.1 Utstilling og utstillingsprosess

Det moderne utstillingsrommet består ofte av hvite vegger, kunstig belysning, grå/beige gulv og kontrollert klima. (Kwon, 2002, side 13) Nøytrale vegger fremhever kunsten (white cube).

En kunstutstilling er en koordinert fremvisning av kunst for et publikum i en tidsbegrenset periode. «Utstillingen har som formål å formidle informasjon, underholde og utløse estetiske opplevelser hos publikum. Utstillinger kan styrke de utstilte verkenes sosiale status og økonomiske verdi i kunstmarkedet» (Mørstad, 2022). Utstillinger er det primære medium der kunsten blir kjent gjennom, og som kan gi kunstneren faglig annerkjennelse.

Utstillingsprosesser består av følgende faktorer: kurator, en eller flere kunstnere, kunstverk, visningssted og vanligvis en utstillingstekst/prisliste. «Til den enkelte utstilling skal det lages en ramme, et konsept for utstillingen, og det skal velges ut kunstnere og kunstverk. Konsept og utvelgelse er det sentrale i kuratorfunksjonen» (Solhjell & Øien, 2012, 128).

Kunstinstitusjoner har en eller flere kuratorer, som arbeider med utvelgelse og presentasjoner. Alle utstillinger er kuratert og den som kuraterer kunstutstillinger kan oppnå større symbolsk makt i kunstfeltet. Kuratoren bør ha et faglig fundament innen kunsthistorie eller andre relevante kunsthøgskolefag. En anerkjent kurator «garanterer» utstillingens kvalitet. En kurator kan sende skriftlig invitasjon til kunstner(e) om å delta i et utstillingsprosjekt, eller kunstnere kan søke om utstillingsplass, der deres kunstverk evalueres av en komité. *Gruppeutstillinger* krever en prosjektleder (kurator) som planlegger og gjennomfører utstillingen, og at alle involverte kunstnere og kuratorer samarbeider mot et felles mål. «Katalogen er stedet hvor kuratoren tydeligst fremmer sitt syn på kvalitet» (Hovden & Prytz, 2018, s.147). I noen kunstinstitusjoner produseres det regelmessig utstillingskataloger som formidler informasjon om konsept, kunstverk, kunstnerskap samfunnsaktuelle hendelser og tendenser i samtidskunsten. Kataloger er viktige for både kunstnere og kunstinstitusjonen, da de leses av publikum, media, kritikere og andre kunstinstitusjoner.

### **3.1.2 Kuratorens rolle og kunstnerkuratoren**

Kurator har det overordnede ansvaret for planlegging og gjennomføring av et utstillingsprosjekt. Kuratorene er elitenivået i kunstinstitusjoner. Med yrkestittelen *utstillingskurator* mener jeg alle som har ansvar for å kuratere en utstilling. En kurator har ansvar for oppgaver som f.eks. konsept- og ideutvikling, finansiering av utstilling, skribentvirksomhet, oppfølging av kunstnere, politisk arbeid, pressearbeid, veggtekster, montering og formidling. Når kurator inviterer en kunstner til å stille ut kunstverk i en kunstinstitusjon starter et samarbeid og en kommunikasjonsprosess som kan pågå i uker,

måneder - i noen tilfeller i flere år. Noen ganger søker kunstnere om utstillingsplass. Da er det en jury som avgjør hvem som får tildelt utstillingsplass.

I Romerriket var kurator en «oppasser» som hadde ansvar for forsyninger og sanitære forhold. Kurator var på 18- og 1900-tallet en organisator for bevaring og presentasjon av en samling. «Innen kunstfeltet oppstod en ny type kurator på slutten av det 20-århundre, løsrevet fra funksjoner som innkjøp og samlingspleie» (Hovden & Prytz, 2018, s.146). Denne nye kuratorstrukturen med *frilanskuratorer* oppsto internasjonalt på 1990-tallet, da den endret kunstfeltet i Norge og gav symbolsk makt i kunstfeltet en ny arena. Da kunsthistorikeren Jorunn Veiteberg på 1980-tallet satte sammen sin første kunstutstilling, var det knapt noe som het kurator i Norge. I løpet av hennes karriere har Veiteberg sett yrkesidentiteten vokse frem, men ikke uten konflikter. «Ved årtusenskiftet var kuratoren en utskjelt skikkelse, og beskyldt for å anse seg selv som viktigere enn kunstneren og kunsten» (Hammer, 2022). Forskeren Jan Fredrik Hovden (2002, s. 147) skriver at siden 1990-tallet har det vært 3 forskjellige områder som er viktige for å vurdere kvaliteten på kuratering: kvaliteten på verkene i utstillingen, presentasjonsformen (f.eks. rom og formidling) og katalogteksten (tema, tolkning). Hovden så tre kuratortyper utvikle seg: «*museumskuratorene, kunstnerkuratorene og de frie kuratorene*. Kuratorens gjennomslag i kunstfeltet var et paradigmeskifte, som sammen med økende interesse for teoretisk grunnlag og den teknologiske utviklingen på kunstfeltet på 1990-tallet har ført til at kuratorenes strategier er blitt *eksperimentelle og performative*. (s. 162) Slik fikk *kunstnerkuratoren* grobunn til å utvikle seg videre på 2000-tallet. Noen av dem hadde allerede på 90-tallet rukket å ta en doktorgrad i samtidskunst. Den sveitsiske kunsthistorikeren Harald Szeemann (1933-2005) var en pionér i feltet for utvikling av kuratorrollen. Szeemann er kjent for å bl.a. opprette en ny kuratorstyrt ledelse som skaffet ham stor innflytelse og makt på Documenta 5 i 1972. (Hovden & Prytz, 2018, s. 147-156) Kuratering har en sentral plass i kunstfeltet nært knyttet til institusjonens identitet. En kurator er usynlig for gjestene, men samtidig er kuratoren kunstinstitusjonens nøkkelperson som kan lede den til suksess. (Kreativ forum, 2023) En *kunsthistoriker* tolker og beskriver kunstverk, og plasserer kunstverk inn i kulturhistoriske kontekster. Oppgavene til kunsthistorikere er forskning, undervisning og kuratering. De er vanligvis ansatt i museer eller i private gallerier.

Frilanskurator og kunsthistoriker Gerd Elise Mørland skrev i sin masteroppgave (2008) om *kuratoren som den nye kunstneren*. Hun beskriver hvordan kuratoren arbeider som en *kreativ medskaper* med å velge verk og sammenstille verk i visningsrom, og så bestemmer kuratoren selve *formen* på kunstutstillingen. Når frilanskuratorer startet å lage utstillinger på 1990-tallet så vokste det frem en selvbevissthet om hvordan kuratoren gav publikum en annen forståelse



av kunstverk enn kunstneren. (s. 4 og 36) Hun undersøker «det helt sentrale kjennetegnet ved den endrede kuratorrollen, nemlig hvordan kuratorens synliggjøring av sin egen rolle har et institusjonskritisk formål». Fokus på kuratorens «signatur» (budskap, stemme) i utstillinger gav kuratoren mer makt og større betydning enn museumskuratoren hadde tidligere.

«Spørsmålet [...] er om kuratorens «stemme» tar oppmerksomheten bort fra kunstneren og kunstverket, og om det finnes en konflikt mellom kuratorens arbeid og kunstnerens arbeid? For hvem har egentlig rett til å produsere mening i en utstilling?» (Mørland, 2011)

*Definisjonsmakt* er makt til å få gjennomslag for sin subjektive versjon av verdensbildet og makt til å ha innflytelse på hvem som får tilgang til den offentlige debatten.

«*Kunstnerkuratoren*, altså kunstneren som kuraterer egne og/eller andres arbeid, ble en tydelig figur på 1990-tallet - særlig gjennom oppblomstringen av nye, kunstnerdrevne visningssteder» (Hovden & Prytz, 2018, s.148). I Adrian Georges bok *The Curators's Handbook* (2015) skriver han at kunstnerkuratoren har en lang tradisjon i Vesten helt tilbake til grunnleggingen av London's Royal Academi of Arts i 1768, da kunstner og medlem Joshua Reynolds ble utnevnt til den første lederen – som organisator, administrator og kurator. (s. 8) Kuratorenes kreative arbeidsoppgaver og kunsteriske muligheter har endret seg siden starten av 2000-tallet. Jeg mener at mange kuratorer det siste 10-året har vist mer «ekspressive» sider av seg selv i utstillinger. Kuratorer kan ha en motivasjon (indre drivkraft) til å uttrykke seg gjennom kunst, selv om det ikke er hens mandat – som skjules bak betegnelsen kuratoriske grep. En kunstnerkurator kan være kreative kuratorer som aldri ble kunstner selv, men som ubevisst får utløp for sin kreativitet ved å uttrykke seg gjennom andres kunst. Jeg opplever at kunstnerkuratoren bruker andres kunstverk til å komponere noe mer enn en utstilling av kunstverk. Kunstnerkuratoren skaper en hendelse (et event) som minner om en installasjon, men som ikke er det. Jeg tror *kunstnerkuratorer* er ganske utbredt i dag, men at mange skjuler sin drivkraft. Det oppfattes negativt at kurator bruker (utnytter) kunstneres kunstverk for å få utløp for sine kreative evner, men det er også spennende å se hva nytt som kan oppstå. En kunstutstilling kan i dag være en happening eller en multimedia-performance, og utstillinger kan pågå fra 1 time til flere måneder. Kunstnerkuratoren kan velge å skape ett «nytt kunstverk» med sin konseptualisering, valg av tema og innovativ montering. Dette samsvarer med Szeemanns teorier om antikkunst og hans interesse for alternative museumskonsepter. (Hovden & Prytz, 2018, s. 152-153) Den kreative evnen, som jeg kaller kuratorens *performative grep*, endrer kuratorrollen til å også inkorporere sitt subjektive kunstnerelement i kunstutstillingen. Performativ er et begrep og en tenkemåte innen antropologi, kultur og estetikk. (UiO, 2023) Eksempler på performative hendelser som

en kunstnerkurator kan iverksette kan være prosjektledelse av en ny fremførelse av en eldre performance basert på kuratorens subjektive synspunkter, eller at kurator setter sammen kunstverk av flere kunstnere til en slags installasjon (et nytt kunstverk). Kuratorer setter sitt kunstneriske preg på utstillingen ved å f.eks. plassere verk fra ulike kunstnere sammen, knytte kunstverk til et helt nytt tema eller montere et verk på en ny måte. Behovet for å bli anerkjent *både som kunstner og kurator* gjelder et mindretall av kuratorene. Vi forbinder ofte høy kreativitet med arbeid innen kultursektoren, fremfor det øvre næringslivet. Den samme «kriblingen i hendene», som kunstnere gjenkjenner som behovet for å skape, føler også *kunstnerkuratoren*. «En kurator er i samme situasjon som en kunstner; de er slett ikke like, men de er begge avhengige av frihet for å kunne ta sjanser, og yte: individuell original og skapende innsats [...]» (Thorkildsen, 2022) Jorunn Veiteberg tror tida for den eneveldig herskende kuratoren er forbi. (Hammer, 2022) I dag er det vanlig at tidligere og/eller nåværende *aktive kunstnere* er ansatt som kurator på alle typer kunstinstitusjoner. Hos kunstsentre er det vanligvis et krav for ansettelse. Jeg hevder at kunstnerrollen og kuratorrollen fusjonerte til nye roller på begynnelsen av 2000-tallet, fordi kunstnerkuratoren har fått større handlingsrom, flere rettigheter og friheter enn tidligere utstillingskuratorer. Kuratoren Michael Birchall hevder i artikkelen *On Artistic and Curatorial Authorship* at kuratorens rolle både som spesialist på en kunsthistorisk periode eller som samlingskurator nesten har forsvunnet. Dagens kuratorer tar på seg ulike roller etter hvilke arbeidsoppgaver som skal utføres som f.eks. en sosiolog, en antropolog, en forfatter eller en journalist – og som en kunstner. Birchall skriver at kuratoren alltid er på jakt i samtidskunsten etter en mulighet for en utstilling eller publikasjon. «The curator shares his or her labour with that of the contemporary artist. Both practitioners are reliant on the art market, engage in precarious work, maintain a connection with the international scene and their income is dependent on their intellectual and networking ability.» (Birchall, 2013) Hvordan forholder yrkesrollene seg til endrede arbeidsrutiner og skiftende maktforhold i samtidskunstfeltet? Begge parter kan lære mye av hverandre. *De frie kuratorene* som Hovden omtaler er dem som jeg kaller *frilanskurator* (fra engelsk freelance curator). De frie, uavhengige kuratorene kan til en viss grad definere sin egen rolle. Ulempene er at det er usikkert hvor og når man neste gang skal planlegge en utstilling og man har ikke fast inntekt. Behovet for frilanskuratorer har blomstret ved fremveksten av samtidskunstens internasjonale biennaler, gruppeutstillinger og kunstmesser fra slutten av 1900-tallet. Internasjonale gruppeutstillinger har ført til et underlig fenomen der rollen som kontekstualiserende frilanskurator kan overskygge eller dominere kunstverkene til den individuelle kunstner i utstillingen. (Cameron, 2022, s. 28) Dette betyr at

kunstnere mister kunstnerisk kapital. Innleie av frilanskurator (gjestekurator) er vanlig i dag på museer og kunsthaller. (O'Neill, 2016, s. 51) En del norske frilanskuratorer arbeider globalt, mange er akademikere og noen arbeider i tillegg som kunstnere. Ved siden av sitt kunstneriske arbeid så arbeider de med egne særegne måter å organisere utstillinger på. (Tate, 2022) Museumskuratoren må ofte følge institusjonens normer for planlegging og presentasjon av utstillinger. Mens frilanskuratoren mer fritt kan planlegge kreative prosjekter, med innovative og utforskende elementer, som hen tilbyr til kunstinstitusjoner. Et eksempel på frilanskuratering er utstillings- og publikasjonsserien *Game of Life* av kunstneren Jan Freuchen og forfatteren Sigurd Tenningen som ble vist på Kristiansand Kunsthall 2012–2019. Utstillingene førte til en offentlig debatt om kuratorens oppgaver og roller. Freuchen og Tenningen kuraterte andre kunstneres verk for å synliggjøre deres egne spekulasjoner om byutvikling. (Freuchen & Tenningen, 2020, s. 25 og 33) I tillegg plasserte de egenproduserte kunstverk i utstillingene. Sammenblandingen av roller åpner opp for nye perspektiver rundt tenkning av kuratorrollen. Verk ble vist i forskjellige rom på Kristiansand Kunsthall «[...] mens kuratorenes videocollage [...] ble vist i et eget avlukke». (Freuchen & Tenningen, 2020 s. 172) I en av katalogene står det at Sigrun Hodne skrev i *Billedkunst nr. 5*, 2016 om utstillingene: «Personlig er jeg bekymret for [...] kulturteoriens vedvarende opphøyde stilling innenfor kunstfeltet, og for utstuderte kurators forsøk på å redusere kunsten til et bilde på de underligste kvasifilosofiske utsagn». I en annen katalog står det at kunstner/kritiker Johan Otto Weisser skrev i *Fædrelandsvennen* (30.10.2014) «Her ironiseres det fritt og lett nedlatende over alt og alle. Uten at man kan beskyldes kuratorene for å mene noe» (Freuchen & Tenningen, 2020 s. 227). En viktig oppgave for kuratoren er å formidle verkene som hen konseptualiserer. Kurator må bestemme seg for «hva som er kunst og hva som er god kunst, og hvordan et verk eller utstilling skal oppleves og forstås» (Myrvold & Mørland, 2019, s. 92.) Samtidig er det viktig å bevare sin egenart (signatur) på utstillingen slik at ikke alle kunstutstillinger ser kliss like ut. Det utvidede kunstfeltet preges av aktører med løs tilknytning til arbeidslivet. I rapporten *Kunst og kultur – organisasjoner i endring?* (2019) ser Jesnes og Nergaard en trend om at «[...] arbeidsgivere er stadig mer opptatt av å gjøre ansettelsene kortere og kortere» (s. 28). Økende bruk av frilanskuratorer kan svekke det faglige fundamentet i kunstinstitusjonen – og gir naturlig større makt til kommunikasjonsavdelingen.

## Portvokter

Alle fagfelt har ulike mekanismer som rangerer feltets aktører. Kuratorer, kunstnere, kunsthistorikere, publikum, kritikere, anmeldere etc. rangerer hverandre. Målestokk for rangering er kunstnerisk annerkjennelse og symbolsk makt. Rangering fører til at noen få blir berømte og mange forblir ukjente. (Solhjell & Øien, 2012, s. 71) Kuratorer nyter ofte respekt, og har ofte stor kunstrisk annerkjennelse og makt. Kuratorer er portvoktere med makt til å avgjøre kunstnerkarrierer. Portvoktere avgjør ofte hvilke kunstnere de vil samarbeide med. (Gjelder ikke juryert utstilling)

### 3.1.3 Utdanningsinflammasjon

Utdanningsinstitusjoner er sentrale for utvikling av kunstfeltet. Kunstakademier ble etablert i flere europeiske land under renessansen. Kunstakademiene ble kollegiale treffsteder og knutepunkter for kunstnernes sosiale nettverk. Strengt regler for studentopptak, konkurranse om utstillingsdeltagelse og stipendtildelinger var noen av grunnene til at kunstakademiene fikk stor makt. (Mørstad, 2022) Solhjell og Øien (2012) skriver om kunstakademiene, der det alltid er kamper både om kunstsyn og om kunstens *autonomi*. (s. 227) Autonomi betyr at man har makt til å fastsette sine egne direktiver, spilleregler og struktur. (s. 298) Opprettelse av kuratorstudier i Europa på 1990-tallet gav utstillingskuratoren et større arbeidsområde, mer kunnskap og større nettverk. (Cameron, 2022, s. 13) I Norden ble masterstudium i kuratorpraksis opprettet i Stockholm i 1999, og i Norge så sent som i 2015. (Ekeberg, 2015) Det har siden 2000-tallet vært vanlig at kuratorer har en mastergrad/hovedfag i kuratorpraksis eller kunsthistorikk, og i dag har noen kuratorer doktorgrad.

Det har vært en eksplosiv økning i antall søkere til kunstakademiene for å bli kunstnere. Hvert år uteksamineres totalt ca. 80 masterstudenter fra kunstakademiene. (Solhjell & Øien, 2012, s. 234) Kunstnernes stigende utdanningsnivå og brede arbeidserfaring er med på å bygge opp under en kostbar «utdanningsspiral» som vokser høyere. Jeg tror at mange kuratorer føler press fra sitt faglige nettverk om at doktorgrad er forventet. Ingenting vokser inn i himmelen! Sosiologen Kjetil Rolness hevder at mastersyken brer seg som en epidemi når man må ha mastergrad for å utføre enkelt administrativt arbeid. (Rolness, 2023) Det økende antallet søkere til høyere utdanning har tilsynelatende ført til en utdanningsinflammasjon (inflasjon) i kunstsektoren. Professor Lennart Rosenlund mener at høyere utdanningsnivå betyr at utdanningen ikke lengre gir samme utbytte i form av status, lønn og fortrinn på jobbmarkedet

slik det gjorde på begynnelsen av 2000-tallet. (Studocu, 2022) Denne transformasjonen, som foregår i hele arbeidsmarkedet, endrer maktforhold i og mellom kunstinstitusjoner, og hvordan vi oppfatter yrkesrollene. Hva gjør kuratorer når arrangørkunstnere tar doktorgrad? Kunsthøgskolen i Oslo og UiA tilbyr praksisbasert utdanningsprogram som fører fram til doktorgrad (ph.d.) i kunstnerisk utviklingsarbeid. Dette studiet har dog et akademisk preg og er teoretisk orientert som kunstfagenes parallell til forskerutdanning. (KHiO, 2022) Kunstakademiene i Norge er organisert for å underbygge den moderne kunstnerrollen: *prosjektlederen*. Et resultat av prosjektlederkunstneren (dvs. arrangørkunstneren) er tap av språk når kunstnerisk arbeid kalles for «forskning», mens kunstverk kalles «forskningresultater». (Guttu, 2020) EUs standardisering av høyere utdanning (Bologna-prosessen) fører til at det blir færre og færre bohemer og annerledestenkende eksentrikere. Jeg mener at kunstnere og kuratorer i dag blir presset inn i en A4-standard med teori, filosofi og forskning. Kunstbransjen blir kjedeligere uten bohemer og fargerike kunstnere som f.eks. Tatjana Lars Kristian Gulbrandssen.



Bilde 1

Den fargerike og mangfoldige kunstneren Tatjana Lars Kristian Gulbrandssen brukte kvinneklær og malte akrylmaling i ansiktet. Hen hadde sin utdanning fra Statens håndverks- og kunstindustriskole.

Foto: Alf Morten Dydland / Flekkefjord kommune

Hvordan oppnår kurator anerkjennelse og autoritet i 2023? Kunnskap er makt! Jo høyere og lengre utdanning du har, jo større symbolsk makt oppnår du. Selv før du er ansatt i en kunstinstitusjon. Grensene mellom kuratorer og kunstnere viskes ut når begge yrkesgrupper arbeider med kunstfaglig forskning og formidling i utstillinger, og fordi kunnskapsdeling og åpenhet gjør at det blir færre yrkeshemmeligheter. En digresjon til inflasjon i utdanning er den økonomiske faktoren. 5 år med universitets-/akademistudier gjør høy kunstfaglig utdanning til et klassespørsmål. Studenter har en relativt privilegert bakgrunn når de har penger (studielån) for å studere 8-9 år for en doktorgrad. (Cameron, 2022, s. 7) Det viste seg at 28,5% av studentene som begynte på doktorprogram i humanistiske og estetiske fag i

perioden 2016-2021 ikke gjennomførte. (SSB, 2022A) Når nesten 1 av 3 utsetter/gir opp doktorgradstudiet så virker det som folk starter på en utdanning de ikke har forutsetninger eller ressurser til å gjennomføre. Som Solhjell & Øien så undrer jeg på hvordan lang kunstnerutdanning påvirker kunstnerbanen og om det styrker inntektsmulighetene? Blir man en betydelig bedre kurator med doktorgrad, enn med en mastergrad? Den kunstfaglige lederen av Nasjonalmuseet i Belfast, Kim Mawhinney, mener at erfaringsbasert læring er mer verdt enn store mengder klasseromsundervisning. (George, 2015, s.17) Kunstinstitusjoner kan ha fordeler av å ha et stort mangfold av kvalifiserte søkere til stillinger som kuratorer uansett alder, kjønn, funksjonshemming og kulturell bakgrunn. Jeg foreslår at det startes et prøveprosjekt med praksisperiode med 3 års læretid som kurator i kunstinstitusjoner etter videregående skole. Kompetansebehovet i kunstfeltet ser ut til å være umettelig. Det som må vektlegges i all kunstfaglig utdanning er: samarbeid, kvalitet og spenninger. (Bandlien, 2021, s. 7) Da vil det komme nye kull med studenter ut i det arbeidslivet som er innstilt på samarbeid i nettverk, kvalitet i alle ledd og faglig friksjon som bringer kunstfeltet videre. Det lover godt for fremtidens kommunikasjon i utstillingsprosesser.

## **Publikum**

«Både i kunstpedagogikk (formidling), kuratorarbeid og kunstkritikk er tendensen at det oppstår spesialiserte utdannings- og etterutdanningstilbud. Utdanningene rekrutterer også til konsumsiden av kunstfeltet fordi kunstnere, kunsthistorikere, kuratorer og kritikere utgjør en del av det mest kyndige publikum. Slik kan det sies at en del av publikum også har en profesjonsutdanning» (Solhjell & Øien, 2012, s. 226). Potensialet for å kunne tiltrekke seg et stort antall besøkende er en faktor kurator må vurdere ved valg av kunstner og verk. Populære (berømte) kunstverk trekker flere gjester, og skaper mer medieomtale og billettinntekter. Publikums forventninger påvirker samarbeid og maktforhold mellom kurator og kunstnere.

### **3.1.4 Kunstner og arrangørkunstner**

Samspeillet mellom kunstnere og samfunn er et sosiologisk fagfelt. I utgangspunktet kan hvem som helst kalle seg kunstner, for tittelen er ikke beskyttet. «Spørsmålet om hvem som er kunstnere er omstridt i kunstfeltet fordi betegnelsen «kunstner» ikke bare er et yrkesvalg, men også en kvalitetsbetegnelse» (Solhjell & Øien, 2012, s. 181). En kunstner kjennetegnes ved:

- ytre trekk som f.eks. utdanning og inntekt
- kvalitetsbedømmende myndigheter som f.eks. innkjøpt av Nasjonalmuseet
- oppmerksomhet i kunstfeltet og media som f.eks. intervju i NRK Dagsrevyen
- utgangspunkt i teknikk som f.eks. en skulptør hugger en statue (Solhjell & Øien, 2012, 181)

Per Mangset (2004) bruker «medlemskap i kunstnerorganisasjoner» som definisjon på hvem som er kunstnere. (s. 60) Min definisjon på profesjonelle kunstnere er: Kreative mennesker som har sin inntekt helt eller delvis ved produksjon og salg av egne kunstverk. Allerede i 2011 var det minst 4000 anerkjente og etablerte billedkunstnere/kunsthåndverkere i Norge. (Solhjell & Øien, 2012, s. 183) Økende antall kunstnere fører til større konkurranse om inntekter fra salg av kunst. Kulturdepartementets rapport om *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* viser at gjennomsnittlig totalinntekt for kunstnere har en mindre realvekst i perioden 2006-2013 enn den norske befolkning for øvrig, mens total lønnsutvikling for kunstnere er lavere enn resten av befolkningen i 2013. (Skarstein, 2015, 24) Mange kunstnere arbeider som selvstendige næringsdrivende, noen er frilansere og noen er fast ansatt i kunstinstitusjoner. Kunstnere har ofte svært høy motivasjon for å ta kunstutdanning. Nåløyet for å lykkes kommersielt som selvstendig kunstner ser ut til å bli stadig mindre. Derfor har kunstnere ofte ikke-kunstnerisk arbeid ved siden av sitt kunstneriske virke. «Når det gjelder et sideyrke, kan det gi visse fordeler å ha en lang utdanning, da man lettere får undervisningsjobber» (Solhjell & Øien, 2012, s. 237). Ulempen er at man bruker mer tid på annet arbeid enn rent kunstnerisk arbeid. (Skarstein, 2015, s. 26) Overskuddet av «kunstnere på markedet», uten tilsvarende etterspørsel, fører til et strukturelt lavinntektsproblem. «Konsekvensen er at etablerte kunstnere klamrer seg fast i et marked i oppløsning samtidig som nye aspiranter fortsetter å strømme til» (Heian, 2018, s. 24). Tusenvis av kunstnere gir kuratoren symbolsk makt til å velge inn og velge bort kunstnere etter egen vurderingsevne og ambisjoner. Per Mangset (2004) oppsummerer problemet i sin rapport «*Mange er kalt, men få er utvalgt*». Forenklet kan man si at billedkunstnerne og kunsthåndverkerne er primærnæringer som produserer «råvarene». Men kunstinstitusjoner, kritikere og media er sekundærnæringer som prosesserer og behandler kunstverkene. Det er enormt med penger i det globale kunstmarkedet som ble verdsatt til 65,1 milliarder amerikanske dollar i 2021. (Statista, 2022) I 2019 ble det omsatt kunst for 763 millioner kroner i Norge. Se vedlegg 11. Kunstnere er prisgitt andre aktører (portvakter) på kunstmarkedet for å generere inntekter. Definisjonsmakten over hva som er god kunst, ikke-kunst og hvilke verk (kunstnere) som skal stille ut, styres av kritikere, media og kuratorer (kunstinstitusjoner). Når kunstnerkuratorer i tillegg tar heder for andres verk så kan det virke som om kunstneren er redusert til en råvareleverandør for kuratorens

mesterverk. (Brodtkorb, 2022) Kunstnerens behov for inntekt (livsgrunnlag) har skapt *arrangørkunstneren*. Med begrepet arrangørkunstner mener jeg at mange kunstnere, med bred kompetanse og/eller en variert utdannelse, har handlekraft, pågangsmot og selvtillit til å påta seg svært varierte arbeidsoppgaver i kunstbransjen, dvs. kunstnerisk tilknyttet arbeid. Med solid fagkunnskap, (ofte) mastergrad, prosjektlederkompetanse og stor selvtillit er de med på å forme kunstutstillinger. Kunstnerkuratoren tar ansvar for kunstfaglige arrangementer, prosjekter og andre kunstneres utstillinger. Kort sagt: kunstneren som kurator.

Arrangørkunstneren er kreativ, besluttsom og initiativrik. Og arrangørkunstneren har alltid sterke meninger og gode argumenter for konseptualisering av egen kunst. De samme karakteristikkene gjelder jo også for kuratoryrket.

Hypotese B handler om at arrangørkunstneren kan komme i konflikt med kurator om konsepter og ideer for utstillingen. Adrian George (2015) skriver at det kan være frustrerende for kunstneren å få sine verk forandret og tilpasset et tema som bare er en liten del av hva verkene er eller representerer. (s. 30) Kunstnere kan bli plassert i en kunstnerisk kategori som endrer kunstnerskapet mot kunstnerens vilje. Arrangørkunstneren må beherske sosiokulturelle kontakter og være like fortrolig med global populærkultur som finkulturens historie.

Arrangørkunstnere er allsidige med mange talenter, og de er på én gang forsker, selvkommentator, kunstner og aktør i politisk-kulturell brobygging. Denne flytende grensen mellom kunstneren og kuratoren kan tilbakedateres til 1970-tallet. (Reckwitz, 2020, s. 123-124) Et eksempel på arrangørkunstnere er kunstnerduoen Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm som kuraterer utstillinger for andre kunstnere i sitt eget eller andres hjem. (Kristiansand Kunsthall, 2022) Ved separatutstillinger anbefaler Adrian George (2015) kuratorer å behandle kunstnere som en medkurator siden kunstneren er ekspert på egne verk. I utstillingsavtalen skal vilkår og betingelser for prosjektet nedtegnes. Hvem skal ha det avgjørende ordet for utstillingens konsept? Skal en av partene avgjøre eller skal begge bli enige? Svaret er avhengig av hvilken type utstilling det gjelder. Uansett er det viktige at begge yrkesroller er fleksible og praktiske.

The curator needs to be pragmatic – to embody a broad range of practical skills yet remain flexible and inquisitive. Curating is a great deal more than selecting. The curator must be able to engage in creative dialogue – in conversations with artists and the public about art – and stay connected in an ever growing global network. (s. 308)

I utstillingsavtalen skal arbeidsoppgaver fordeles mellom kurator og kunstner. (s. 191) Da har kurator mulighet til å gi fra seg (delegere) arbeidsoppgaver, hvis kunstneren ønsker å påta seg



kunstnerisk tilknyttet arbeid. Kunstnerens grad av involvering er ofte avhengig av om arbeidet er betalt og hvilken lønnsats man avtaler. Åsmund Thorkildsen mener at «forskjellen på kunstner og kurator ligger i språket: Kunstneren skaper kunst, kuratoren skaper utstillinger». Han mener at det hele tiden er et samarbeid – ikke en profesjonskamp mellom kunstner og kurator. (Thorkildsen, 2022)

### **Den karismatiske kunstnerrollen**

Mennesker som føler en indre trang eller et kall om at de *må* skape kunst fremstår gjerne som et «kunstnerisk geni». Den karismatiske kunstneren er «født til kunstner». (Mangset, 2004, s. 9-10) Denne rollen er ingen garanti for kunstnerisk eller økonomisk suksess.

Kultursosiologiske faktorer som sosial bakgrunn, sosial adferd og nettverk (portvoktere) påvirker eksistensen for den karismatiske kunstnerrollen. Lotte K. Lund (2021) forteller at det kan være vanskelig og reduserende for kunstnere å sette ord på prosessen det er å lage egne kunstverk. Det å overlate beskrivelser (fortellingen) om egne kunstverk til en kurator/tekstprodusent kan oppleves som en stor risiko. Kontekster og perspektiv forandres etter hvem som skriver. Kunstnere er eksperter på et eget, og ofte smalt felt. (s. 7)

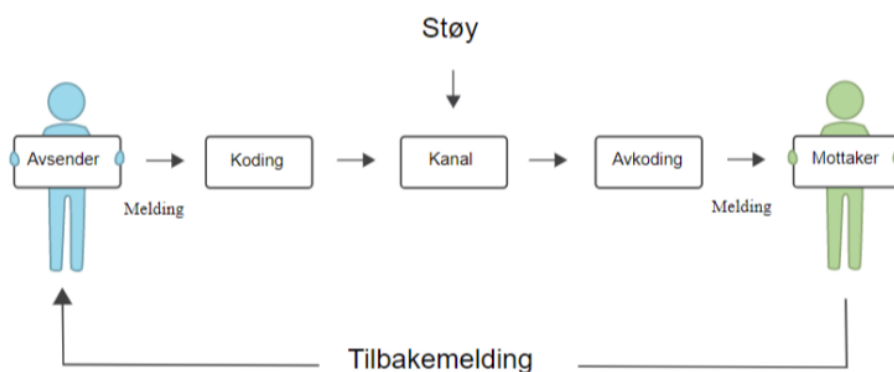
### **3.1.5 Forventninger**

«Kulturinstitusjoner er ofte preget av stor mystikk» (Grund, 2006, s. 4). Når kunstner og kurator starter på et utstillingssamarbeid så har begge parter med seg en hermeneutisk forforståelse inn i utstillingsprosessen. Begge har sannsynligvis planlagt, deltatt i og/eller kuratert tidligere utstillinger. Både kunstnere og kuratorer er selvsagt motivert for å lage en «best mulig» og suksessfull utstilling. Vurderingskriteriene for hva som er bra er subjektiv, og dermed blir forventningene ulike til f.eks. kommunikasjon, læringsarena, utstillingsresultat, økonomi etc. Situasjoner som oppstår tolkes ulikt i prosessen kan gi grobunn for misnøye. Vi kommuniserer forventninger i sosiale situasjoner, både direkte og indirekte, gjennom kroppsspråk, skriftlig språk og tale. Forventninger oppstår gjennom erfaring og informasjon fra andre, og avklaring av forventninger skjer i arbeidslivet hver eneste dag. Kurator må ha bevissthet om de mellommenneskelige forholdene i utstillingsprosessen og arbeide for et godt psykososialt arbeidsmiljø. Negative forventninger kan lede til selvoppfyllende profetier. En liten betydningsløs hendelse for kuratoren i utstillingsprosessen, kan være svært betydningsfull for kunstneren og gi negative ringvirkninger på kunstnerens motivasjon, atferd

og prestasjoner. Våre forventninger påvirker hvordan vi oppfatter andre mennesker. Tredjehåndsupplysninger om kunstnere kan inneholde faktafeil. I verste fall får kunstneren omdømmetap og færre utstillingsoppdrag pga. rykter. Derfor er det viktig at det norske kunstfeltet unngår denne typen selvoppfyllende forventningsprofetier ved å øke vår bevissthet om hvordan forventninger kan påvirke andres atferd. Dette kan gjøres ved å skape et åpent miljø, og bedre kommunikasjon og samarbeid. (Manger & Wormnes, 2019) Heldigvis kan det meste løses og avklares ansikt til ansikt over en kopp kaffe - som krever tid og ro. Det er forståelig at kuratoren lukker kontordøren når kunstneren kommer til et møte. En del kuratorer har en rutine om å invitere kunstneren til et oppstartsmøte for å avklare arbeidsoppgaver, roller (hierarki), projektdeltagere (team), konsept (tema), visningsrom (design) og økonomi (budsjett, honorar). Her er det viktig for kuratoren å motivere kunstnere for å redusere usikkerhet, konflikter, tvetydigheter og arbeidsstress. Kuratorens evner som prosjektleder kan utfordres av arrangørkunstnerens ønske om å lede deler av prosjektet, eller motsatt at kunstnere vil engasjere seg minst mulig i prosessen. Rolleavklaring og arbeidsoppgaver må presiseres i utstillingsavtalen. Ved å skille mellom prosjektarbeidets tre nivåer: fundament, oversiktsnivå og detaljnivå (og beskrive prosjektets mål og formål) får kuratoren god kontroll på prosjektstyring, kommunikasjon og ansvarsforhold. Prosjektleder må i enkelte utstillingsprosjekter være svært prosess- og personorienterte. (Andersen, 2004, s. 11-12) «Artister og kunstnere beskrives noen ganger som «kaotiske og med liten kontakt med den virkelige verden» pga. deres innadvendte praksis. (Grund, 2006, s. 6-7) Jeg synes eksentriske annerledestenkere er «fargerike». Kunstneren Laure Prouvost forteller at hun «aldri har sett noe behov for å skille liv og kunst» og hun blander fiksjon og sannhet. (Nipen, 2022) I utstillingsprosesser med Prouvost er det samspillet mellom mennesker som bestemmer fremdriften i prosjektet. Jeg har selv opplevd at kunstinstitusjoner har en unik bedriftskultur. Ansatte i kunstinstitusjoner er meget flinke til å løfte i flokk når det virkelig trengs, selv om det til daglig krangles om ressurser og innflytelse. For kunstnere er «[...] det viktig at de [...] blir engasjert i arbeidet, og blir gitt anledning til å influere på det [utstillingen]. Deres holdning til og forståelse for det resultat som kommer frem, er sterkt avhengig av måten de har deltatt i prosjektaktivitetene på» (Andersen, 2004, s. 13). Kuratoren bør være en menneskekjenner med gode sosiale «antenner» for å forstå hvordan hver enkelt kunstner ønsker å delta og kommunisere i utstillingsprosjektet. Unge, uerfarne kunstnere er antagelig vanskeligst å «lese».

### 3.1.6 Kommunikasjon og institusjonelle samtaler

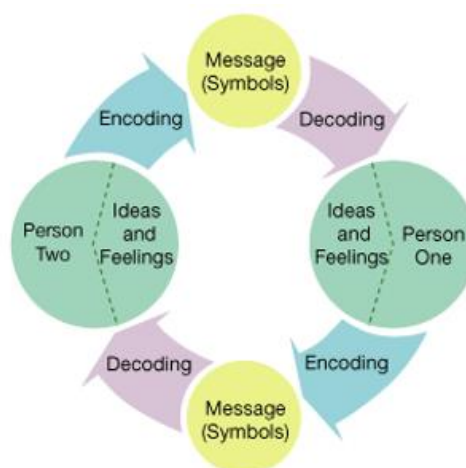
Kommunikasjon knytter mennesker sammen når de utveksler informasjon gjennom tale, mimikk og kroppsspråk. Vi bruker kommunikasjon for å oppnå kunnskap og forståelse for årsakssammenhenger i utstillingsprosesser. God kommunikasjon handler om å være klar over hvem som har kontroll (makt) over situasjonen. (Dahl & Baker, 2019) Kommunikasjon er en prosess for utveksling av informasjon/ideer i et samspill mellom sender og mottaker. Utfordringer for kommunikasjon og for avkoding av budskap er f.eks. kroppsspråk, kulturelle forskjeller, enveiskommunikasjon og tekstmengde (wall of text). (Norsk Plan, 2021)



Modell 1 Prosessmodell for kommunikasjon (monologisk)

Kommunikasjonsmodell som viser hvordan budskapet når frem til mottaker. Informasjon flyter fra avsender som velger å kode budskapet gjennom en kanal til mottaker (lytter) som avkoder (behandler) meldingen. Mottaker kan oppfatte et annet budskap enn avsenders intensjon. Kanaler kan være en tale, brev, e-post, sosiale kanaler osv. Modellen er utviklet av Claude Shannon og Warren Weaver i 1949. (Dahl & Baker, 2020) (Kildeliste for modeller: Halvorsen)

Prosessmodellen er konsentrert om enveiskommunikasjon som fører til en tilbakemelding. I en dialog mellom kunstner og kurator skjer koding og dekoding fortløpende i et samspill der begge både lytter og gir tegn til hverandre i et repetitivt mønster. I dialogisk kommunikasjon kan partene hurtig spørre og avklare tvetydige budskap.



Modell 2 Sirkulær kommunikasjonsmodell (dialogisk)

Toveiskommunikasjon gjennom dialog foregår ved at avsender og mottaker veksler på å sende og motta budskap. Dialogisk kommunikasjon foregår f.eks. ved tale ansikt-til-ansikt, på telefon, videomøte og chatting. (Differkinome, 2023) (Kildeliste for modeller: © Encyclopædia Britannica, 2006)

Kommunikasjon og relasjonsbygging mellom kurator og kunstner er privat, og kan foregå bak lukket dør, i utstillingsrommet og/eller i digitale kanaler. Derfor er det vanskelig å foreta samtaleanalyser av prosessen. Spørreundersøkelsen og intervjuene belyser institusjonelle samtaler fra begge yrkesgruppens perspektiv. Alle saker har flere sider. *Institusjonelle samtaler* bør ha forhåndsdefinerte mål, og spørsmål om prosessen bør komme fra begge parter. Samtaler skal være preget av respekt. Makt er ikke nødvendigvis noe negativt. Tenk bare på hvordan en lærer underviser i klasserommet. «Makt kan påvirke hva du kan snakke om, hvordan det du sier blir oppfattet, og om du i det hele tatt blir hørt» (Dahl & Baker, 2019). Uskrevne spilleregler (normer) og sosiale konvensjoner påvirker hvordan vi samhandler. Det er vanligvis kuratoren, som kjenner arbeidsplassen og institusjonens spilleregler best, som naturlig får mest makt i kommunikasjonsituasjoner. Relasjonsbygging er noe som skjer hver gang partene kommuniserer. Noen utstillingsprosesser foregår kun pr e-post der kurator får kunstverk tilsendt og aldri fysisk møter kunstneren. Andre ganger foregår kommunikasjonen kun med fysiske møter, som f.eks. når kunstneren bor geografisk nær institusjonen. Vanligvis foregår utstillingssamarbeidet med en kombinasjon av digitale kommunikasjonsmåter (tlf., e-post, videomøter, chatting) og fysiske møte (ansikt-til-ansikt). Utstillingsprosessen kan foregå mellom to «akademikere» der begge har lang kunstfaglig utdanning. Begge kan vektlegge teorier, forskning og kunsthistoriske perioder for verkenes konsept/tema. Da må begge argumentere gjennom fagterminologi. Kuratorer har tradisjonelt vært flinke til å bruke *retorikk* for å overbevise andre om å endre holdning. Ved å fremstå troverdig og bruke etos, logos og patos (erfaring, appellere til fornuft og vekke følelser) har erfarne kuratorer fordeler fra tidligere kommunikasjonsprosesser som de har opplevd utallige ganger. (Uller, 2022) Mange kunstnere har også gode kommunikasjonsferdigheter.

Although the artist plays an important role in teaching the curator about the artwork, the curator also has an important role to play in teaching the artist how to best “package it” in the exhibition. As one curator confided, “You have to lay down rules without actually laying them down...it’s a very delicate form of diplomacy.” As a result, the collaborative work between artist(s) and curators in the installation is a careful visual game of display and communication. (Acord, 2010, s. 457)

Klar kommunikasjon er viktig. En bekymringsfull faktor som mystifiserer kuratorrollen, er tunge akademiske utstillingstekster og teoriorienterte intervjuer. Akademisk utdannende

kunstnere kan selvfølgelig «tåkelegge» sine tekster like godt som kuratorer. Jeg har lest mange utstillingstekster i årenes løp, og enkelte ganger lurt på om kuratoren skrev teksten for publikum og media, eller for å imponere sitt nettverk av kuratorer. Professor i kommunikasjon Owen W. Hargie skriver at kommunikasjon og sosialt samspill kan sammenlignes med økonomisk aktivitet og analyseres som sosiale bytteforhold, der partene (kunstner og kurator) forsøker å holde egne kostnader nede, samtidig som partene søker belønninger i form av honorar, tjenester, gjenstander og status (makt). (Ask & Sletta, 1995, s. 17) Kombinasjonen av en ekstrovert kurator/kunstner med høy selvtillit, som mestrer både retorikk og ulike kommunikasjonssituasjoner, og i tillegg har «riktig» utdannelse og «lang» kompetanse, er en vinner (portvakt) i det norske kunstfeltet.

### **3.1.7 Fire typer kunstinstitusjoner**

Kunstinstitusjoner er et kulturelt system av mennesker som danner sosiale og estetiske normer, og disse styrer handlinger og holdninger i kunstlivet. (Solhjell, 2001, s. 217) Kunstinstitusjoner har ulike grader av økonomisk, politisk og kunstnerisk makt over kunstfeltet. Kuratorenes utstillingsbudsjetter og kurateringsmetoder varierer etter type kunstinstitusjon. Med hensyn til samarbeid med kurator så lurer jeg på hvilken type kunstinstitusjon kunstnerne foretrekker å stille ut på? (kunstmuseum, kunsthall, kunstsenter og privat galleri) Dette ble det et av spørsmålene i spørreundersøkelsen. Hva kan de fire institusjonstypene lære av hverandre om kommunikasjon i utstillingsprosesser? Institusjoner må bruke utstillinger som sitt medium for å formidle kunstverk, og verkene bygger relasjoner mellom publikum og kunsten. Henvisninger til perioder i kunsthistorien og historiske hendelser er forståelsesrammer, dvs. *konteksten*, som er satt sammen av elementer (paraverk) som f.eks. verksskilt og utstillingskatalog, som åpner for mer forståelse av verket. «Å lage en utstilling er å anvende paraverk som skaper kontekster rundt kunstverk» (Solhjell & Øien, 2012, s. 123). Kurator har ansvar for utarbeidelse av *konsept* som er en unik ramme for hver utstilling. «Jo flere redaksjonelle og kuratoriske delfunksjoner en institusjon utøver selv, og videre horisont det har for sine redaksjonelle valg, jo større selvstendighet eller autonomi har de. (Solhjell & Øien, 2012, s. 132) Kunstinstitusjoner med stor autonomi har høy status og gir høy kunstnerisk annerkjennelse. De har stor pågang av kunstnere som ønsker å stille ut hos dem.

*Kunstmuseer* har ofte store samlinger med eldre billedkunst eller kunsthåndverk. Ved å stille ut eldre kunst så synligjør de kunsthistorien som kontekst. Kunstmuseer viser også «fersk» samtidskunst. Ofte stiller kunstmuseer ut egne verk eller innlånte verk som representerer både samlingen og samtidskunsten.

Et museum er en permanent institusjon, ikke basert på profitt, som skal tjene samfunnet og dets utvikling og være åpent for publikum; som samler, bevarer/konserverer, forsker i, formidler og stiller ut materielle og immaterielle vitnesbyrd om mennesker og dets omgivelser i studie-, utdannings- og underholdningsøyemed. (Solhjell & Øien, s. 147-150)

I kretsløpet for kunst, verdier og kapital markerer kunstmuseer seg gjennom innkjøp og utstillinger. Kunstneres verk som blir innkjøpt i en museumssamling får en historisk dimensjon og et «evig liv» i samlingen. Mange kunstnere ser på salg til kunstmuseer som en meget stor og varige anerkjennelse ut over deres levetid. De offentlig finansierte kunstmuseene har ofte prosjektteam med ansatte ledet av en kurator. ICOM er en internasjonal organisasjon og nettverk for museer som i 2022 vedtok en ny museumsdefinisjon:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (ICOM, 2022)

Det er 14 *kunsthaller* i Norge, og de er viktige aktører i kunstbransjen. Forenklet kan man si at kunsthaller er profesjonelt drevet av kunstforeninger eller kommuner, har høy faglig standard og mottar offentlig tilskudd. Kunsthaller er ikke-kommersielle og arbeider med samtidskunst som hovedsatsingsområde. «Kunsten som vises er gjerne eksperimentell, og fordi den ofte er lite salgbar, er den mindre aktuell for galleriene» (Løkka, 2017, s. 6). Kunsthallene skal skape, formidle og gi opplevelser, og de er «[...] en møteplass hvor publikum kan få oppleve det beste og mest aktuelle som skjer i samtidskunsten» (Bomuldsfabriken, 2022). Kunsthaller kan ha satsningsområde på internasjonale, nasjonale eller regionale kunstnere, eller en kombinasjon av disse. Profilen til Kristiansand Kunsthall er at de tar utgangspunkt i noe lokalt og plasserer det inn i en større allmenn sammenheng. (Frantzen, 2022, s. 30) Kunsthaller har vanligvis ikke egen samling, men de har ellers mange fellestrekk med kunstmuseer. Organisasjonen Kunsthallene i Norge styrker kunsthallenes nasjonale nettverk.

*Kunstsentre/kunstnersentre* er 15 kunstnerstyrte formidlingsinstitusjoner som er fordelt fylkesvis i Norge. Kunstsentre er distriktsorganisasjoner av Norske Billedkunstnere (NBK), men har ulike økonomiske forutsetninger for drift. Kunstsentrene deler målsetninger som ikke-kommersiell visning og formidling av samtidskunst, og vern om kunstneres ytringsfrihet. (Skarstein, 2015, s. 174) Noen kunstsentre driver likevel med salgsutstillinger. Kunstsentrene har ulike regionale, nasjonale og internasjonale fokus i sine utstillingsstrategier, gjerne med søkelys på mindre etablerte og unge kunstnere. Felles for dem er at det vanligvis er kunstnere som er engasjert/ansatt som kurator, og det er kunstnere som skal sitte i juryer. (Solhjell & Øien, 2012, s. 143-144) Organisasjonen Kunstsentrene i Norge (KiN) styrker kunstsentrenes landsdekkende nettverk.

Omsetning i *private kunstgallerier* er styrt av markedet fordi galleriene ikke mottar offentlige tilskudd. Private kunstgallerier selger kunsten de stiller ut og mottar kommisjon av salgssummen. «I det private galleri møter publikum i en og samme person (galleristen) den som har det kunstneriske, økonomiske, pedagogiske og administrative ansvar for både utstillinger og galleridrift». (Solhjell & Øien, 2012, s. 139) Galleristen pleier nær kontakt med kunstnere i «stallen sin» og også med publikum, særlig private samlere.

### **Utstillingstyper**

I mitt forskningsprosjekt er jeg interessert i mange typer kunstutstillinger. Kunstinstitusjoner kan vise ulike kunstutstillinger som f.eks. en samlingspresentasjoner, gruppeutstillinger, separatutstillinger, årsutstillinger, biennaler og rene salgsutstillinger. Kunstutstillinger er temporære, som betyr at visningsperioden kan være alt fra 1 dag til flere år. Et fellestrekk ved de 4 institusjonstypene jeg forsker på er at de viser separatutstillinger av samtidskunstnere. Store gruppeutstillinger og tematiske/konseptuelle kunstutstillinger, som ofte er resurskrevende å arrangere, vises vanligvis på de største (statlige finansierte) kunstmuseene. Kunsthaller har valgt et nisjesegment for sine utstillinger ved å «... gjennomføre kunstneriske og kulturelle programmer for å skape, produsere og sirkulere samtidens visuelle kunst» (Kunsthallene i Norge, 2023).

### **Markedsstyrt ledelse og opplevelsesøkonomi**

Kvalitetsforståelsen i kunstfeltet er i en naturlig endringsprosess. En stor strukturendring er profesjonell styring og ledelse av kunst- og kulturinstitusjoner i offentlig sektor, der *New public management-modellen* (NPM) er blitt innarbeidet siden 1990-tallet. NPM er en rekke prinsipper som fastsetter mål for ytelse og «retter oppmerksomheten mot effektivitet i

produksjonen av offentlige tjenester» (DFØ, 2023). NPM krever mye organisering og administrasjon for å kontrollere tiltak som pålegges ansatte. Mål- og resultatstyringen av institusjonens ressurser endrer søkelyset fra kunstverk og kunstner (autonomi) til varer og tjenester. «Alt» kan nå omsettes i kunstmarkedet, dvs. i vare- og tjenestemarkedet. Selv utstillingsideer og konsepter «[...] kan stå i fare for å administreres under andre rettighetshavere og institusjonelle byråkrater som kan kreve [...] eiendomsrett til kuratorers eller forskeres originale og individuelt skapende innsats». (Thorkildsen, 2022) Blockbuster-utstillinger trekker et stort publikum og skaper store inntekter. *Markedsstyrt ledelse* gjør at arbeidsoppgavene til offentlige ansatte kuratorer endres, og dette påvirker kuratorenes krav til kunstnere. NPM innenfor kunst- og museumssektoren endrer maktbalansen internt i institusjoner, som ofte betyr at markedsavdelingen styrkes. Denne endringen gir institusjonen en styrket kommunikasjonssevne rent markedsmessig, men kuratorens rolle og fagekspertise svekkes. «Og sett i et kuratorisk perspektiv så fører det ofte til en mer utydelig faglig profil» (Hovden & Prytz, 2018, s. 172). For eksempel kan registrering av antall *likes* i sosial medier vektlegges mer enn kuratorisk skjønn.

## **Samtiden**

Denne oppgaven ble skrevet i studieåret 2022-2023. I 2023 var det norske kulturfeltet sterkt preget av økonomiske ringvirkninger etter flere internasjonale hendelser. Korona-pandemien (startet i 2019) ført til at kunstinstitusjoner ble stengt i 2020, og staten påla dem å strenge begrensinger i antall gjester i kunstutstillinger i 2021. Store kultur- og idrettsarrangement ble forbudt frem til befolkningen ble vaksinert. (Melgård, 2020) Stengte grenser første bl.a. til global forsyningskrise og konkurser i internasjonal flybransje. Kunstneres reisemuligheter og transport av kunstverk var uforutsigbart. Russlands invasjon av Ukraina i februar 2022 medførte en økonomisk krise og høy inflasjon på varer og tjenester i hele Europa, særlig på elektrisitet. Skyhøye strømpriser, transportproblemer og konkurser i kunstfeltet påvirker arbeidsforholdene for kunstnere og kuratorer. En viktig forskjell mellom yrkene er at mange kuratorer er fast ansatt og mottar fast lønn. «Over halvparten av kunstnere arbeider som selvstendig næringsdrivende» (Utdanning.no, 2022). Som kunstner blir det stadig tøffere å overleve økonomisk. Dette fremtvinger en endring. Rekordlav arbeidsledighet fra 2022 og høy etterspørsel etter arbeidskraft i arbeidslivet gir nye karrieremuligheter for kunstnere og kuratorer. (Nav, 2022)



## 3.2 Michel Foucault og maktrelasjoner

Som i alle samfunnsområder er kunstfeltet også et felt for maktrelasjoner og utøvelse av makt. Makt er rundt oss hele tiden og makt påvirker oss i sosiale relasjoner. Maktforhold er et arbeidsfelt med mange ulike aktører og begreper, som i Norge er sterkt influert av den kultursosiologiske tradisjonen etter Pierre Bourdieu. Jeg skriver om Bourdieus teorier i kap. 3.3. Sosiologen Gudmund Hernes skriver i boken *Makt og avmakt* om hvordan makt defineres i seg selv er et maktspørsmål, og derfor er makt et kontroversielt spørsmål. (s. 3) Enhver relasjon preges av maktforhold, hvor partene utøver ulike innflytelser. Disse maktforholdene kan være mer eller mindre synlige for de involverte partene. Ulike forestillinger og teoretiske betydninger av ulike maktfenomener har gitt begrepsforvirring. I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i følgende maktdefinisjon:

1. Makt defineres positivt som evnen til å realisere sine interesser. Denne makten vil være ulikt fordelt – en aktør har *mer* makt enn en annen.
2. Det legges ofte vekt på at makt er makt *over* andre, spesielt evne til å få dem til å gjøre hva en vil, selv om de yter motstand, ved hjelp av straff eller belønning (sanksjoner). Det kan da tenkes at *A* har makt over *B* på ett felt, mens *B* har makt over *A* på et annet. Og makt kan utøves indirekte, som når *A* påvirker *B* via *C*. Vi må ta i betraktning det *nettverk* de er innstøpt i, og hvordan et nettverk kan mobiliseres. Uttrykt på en annen måte: vi må innbefatte alle direkte og indirekte avhengighetsforhold som eksisterer mellom aktørene.  
(Hernes, 1975, s. 15-16)

Fredrik Engelstads (2010) definisjon av makt er at: «Makt forekommer når aktør A, får en aktør B til å gjøre noe hun eller han ellers ikke ville gjort» (s. 2). Sitatet minner meg om en kunstners frustrasjon når hen godtok kuratorens konsept/tema som hindret kunstnerens egne ønsker. Maktutøvelse og samfunnsstrukturer er sentralt i mitt forskningsprosjekt. Jeg ønsker å spørre kunstnere om hvordan de opplever at enkelte kuratorer kan legge et utilbørlig press på deres kunstnerskap. Produserer kunstnere alltid den typen kunstverk som de selv ønsker? Eller gir noen kuratorer et ultimatum: Enten produserer du (kunstneren) den ønskede typen kunstverk som vi (institusjonen) vil vise eller så får du ikke stille ut hos oss? Tar noen kunstnerkuratorer seg store friheter i montering av kunstnernes verk for å skape «et nytt verk» som f.eks. en stor installasjon eller et gesamtkunstwerk (helhetskunstverk) uten å spørre om tilatelse? Må kuratorer fortelle/gjøre oppgaver de egentlig ikke ønsker fordi ledelsen har pålagt dem en spesiell handlemåte? (pga. stram økonomi) Kunstnere og kuratorer arbeider vanligvis innenfor en kontekst. For å undersøke et fenomen må konteksten tas i betraktning.

(Anker, 2020. s. 52) Det betyr at forhold i utstillingsprosessen og relasjoner mellom rollene er viktige for å forstå en tekst eller et utsagn.

Michel Foucaults (1926-1984) forskning førte til en betydelig produksjon av komplekse tekster om makt, relasjoner og kunnskap fordi makt er intimt sammenføydd med kunnskap. Kunnskap er tett knyttet til utdanning og (livs)erfaring. Det er derfor Foucaults teorier er relevante for mitt forskningsprosjekt. Arbeidserfaring som kunstnere og kuratorer opparbeider seg i årenes løp gir dem *i teorien* mer og mer makt i kunstfeltet. I praksis mener jeg at erfarne kuratorer ofte nyter respekt i kunstfeltet og de får raskt innflytelse, autoritet og makt (meritokrati), mens erfarne kunstnere ikke blir verdsatt i samme grad. Denne skjevheten i anerkjennelse interesserer meg.

Foucault utviklet begreper som verktøy for analysering av bl.a. makt og kunst. Han redefinerte begreper og gav makt ulike betydninger. Slike begrepsverktøy kan ikke uproblematisk benyttes på andre fagfelt. Innen sosiologisk og estetisk analysemateriale er Foucaults vokabular kompleks. (Eliassen, 2016, s. 7-9) Foucault bygde et analysefundament, et startpunkt, for hvordan vi kan formulere relevante spørsmål og vurdere effekter av analysens resultater. Jeg trenger teorier om makt for å kunne analysere maktforhold mellom kuratorer og kunstnere. For Foucault utgjør spørsmålet om underkastelse, og de politiske kamper knyttet til «identiteter», vår tids viktigste spørsmål. (McHoul & Grace, 2002, s. 57) Dette er interessant i forhold til i hvor stor grad kunstneren skal føye kuratoren. Dersom kunstneren resignerer ovenfor kuratorens retorikk, gang på gang, så forsvinner den særegne identiteten i kunstnerskapet. Det siste store kunstneropprøret var i 2018 der et samlet kunstner-Norge protesterte mot den nye åndsverksloven som kan svekke kunstnerens mulighet til å leve av kunsten sin. (Monrad-Krohn, 2018) I kunstfeltet er stramme utstillingsbudsjetter og manglende ressurser vanlig. Mens der er en overflod av kunstnere. Da har kuratorer potensielt store muligheter for å utøve enerådende makt. Kommunikasjon som skjer bak en lukket dør og i telefonen skal man pga. sosiale normer ikke avsløre. Særlig ikke hvis kunstneren ønsker å stille ut på den samme institusjonen en annen gang. Relasjonelle maktforhold er usynlige og makten kommer fra overalt, og ved å ta inn over oss denne innsikten kan vi begynne å forstå omfanget av Foucaults terminologi om makt. Foucault fremhever erfaringens betydning og vår menneskelige historie som grunnlag for menneskelig kunnskap. En slik fenomenologisk tilnærming til kunstnerens og kuratorens perspektiver og (for)forståelse, er spennende filosofi i forhold til problemstillingen. (Eliassen, 2016, s. 206)

Arbeidserfaring og utdanning som yrkesrollene skaffer seg er nøkler til anerkjennelse og symbolsk makt i kunstfeltet. Kunstneren som lever av å selge egenprodusert kunst er «fri» og kan egentlig gjøre som hen selv vil. Mens kurator er ansatt og må lystre sine overordnede. Hvorfor skal da kunstneren godta kuratorens premisser? Svaret kan være at i dagens digitale samfunn er man ikke en bedre kunstner enn man viste i sin siste utstilling og det anmelderne skrev. Dersom man ikke har en utstilling på et par år så glemmer folk deg, i mylderet av kunstnere og kunstutstillinger som markedsføres. Kunstnere må være aktuelle og synlige for å kunne leve av yrket sitt. Det er vanligvis kunstnere som har det største behovet/motivasjon for å uttrykke seg kreativt. Og det vet kuratorer. Det oppstår en dissonans mellom yrkesgruppenes erfaringsgrunnlag og kunnskapsnivå som blir kilder til utfordringer i kommunikasjon mellom dem. F.eks. kan kunstneren føle at det er riktig å montere 10 verk i en serie på en vegg, mens kuratoren kan føle at det er «nok» med kun 3 verk fra den serien. Tilstedeværelsen av makt i moderne historie og det maktrepertoar som det demokratiske Vesten har mulighet til å benytte er et av Foucaults hovedpoeng. Maktteknikkens politiske usynlighet og tilsynelatende nøytralitet er det som gjør dem så farlige. (Foucaults, 2000, s. XV) Den usynlige maktpåvirkningen kurator har på kunstneren, og ledelsen har på kurator, er vanskelig å sette ord på og vanskelig å opponere mot. Kollegaer og ledelse samarbeider, og alle ønsker hverandre i utgangspunktet alt vel. Men i bunnen ligger en maktfaktor som belønner dyktige folk med penger, ressurser, heder og anerkjennelse. Arbeidslivet er en «konkurrans» der noen få er vinnere.

The exercise of power is not simply a relationship between “partners,” Individual or collective; it is a way in which some act on others. ... Power exists only as exercised by some on others... This also means that power is not a matter of consent. In itself, it is not the renunciation of freedom, a transfer of rights, or power of each and all delegated to a few. (Foucault, 2000, s. 340)

Foucault skriver også om maktforhold mellom yrkesgrupper. Fordelingen av symbolsk makt til kuratorer ift. det store antallet kunstnere skaper en skjevhet i relasjoner som er relevant for mitt prosjekt. Foucault skriver i boken *Overvåkning og straff* (1999) om organisering av makt og begrepet *disiplin*. Han skriver om et eksempel med en militærleir som overvåker og straffer for å holde disiplin. På en arbeidsplass pågår det hele tiden en «overvåking». Institusjonens ledelse og ansatte - og kunstnerne, følger med på hverandre for å oppnå fordeler og makt til å kontrollere situasjoner. Disiplin handler også om viljen til å underlegge seg en leders autoritet. «Disiplinen får en relasjonell maktutøvelse til å «virke» (s. 161). I alle utstillingsprosesser må kunstneren avveie om kuratoriske grep og kuratorens ideer for

kontekst/tema korresponderer med egne forestillinger og prinsipper. Kanskje bør kunstneren «svelge noen kameler» for å få vist en separatutstilling på en stor kunstinstitusjon. Eller kunstneren kan vurdere å sette prinsipielle ultimatum for å føle mer eierskap til kunstverk og prosjekt. En helhet (utstilling) består av mange elementer. Det som oppleves viktig for kuratoren kan oppleves som uviktig for kunstneren. Foucault er opptatt av at de som kontrollerer andre skal gjøre nyankomne vant med reglementer så de unngår straff. Vennlig korrigerer med «undervisning», tilegnelse av kunnskap og hierarkisk observasjon sørger for at alle kan slippe konsekvenser. Denne hierarkiske overvåkningsrelasjonen er en viktig del av effektiv undervisning. (s. 160) I oppstartsamtaalen må kurator presentere ønsket adferd (disiplin) og kommunikasjon for kunstneren, og vice versa. Underveis i utstillingsprosessen bør begge parter være åpne for korreksjon, ja - selv kritikk, for begge har behov for tydelighet. Så kan man velge å bekrefte, forkaste (være uenig) eller overse budskap fra den andre. Guro Øiestad skriver i boken *Kritikk* (2015) at «god kommunikasjon skapes gjennom aktiv bekreftelse eller forkasting av andres budskap. (s. 25) Foucault skrev om ledelse av bedrifter og institusjoner. I stedet for å undertrykke og utnytte arbeiderne er det den «gode dressurs kunst» som er målet for å oppnå selvstendige og suksessfulle individer (som kan undertrykkes og utnyttes). Dominans og overvåkning over andre «fabrikkerer» individer, der de «[...] på samme tid er gjenstand og redskap for øvrighetens maktutøvelse» (s. 155). En kurator, som kan være daglig leder eller en mellomleder i en kunstinstitusjoner, får makt- og relasjonsstrategier naturlig innarbeidet i sin arbeidshverdag. Kuratorer ønsker selvstendige kunstnere som arbeider uavhengig. Det er fordi kurator kontinuerlig planlegger flere fremtidig utstillinger og kommuniserer med mange andre kunstnere. Ved behov for informasjon bør kunstneren så raskt som mulig gjøre seg tilgjengelig i en informasjonskanal, på samme måte som kunstnere forventer av kuratoren.

Strategirelasjoner er en helhet av usynlige midler som settes i drift for å iverksette makt effektivt, eller opprettholde den. (Foucault, 2000, s. 346-347) Dette skjer både mellom ledelsen (arbeidsgiver) og kuratoren, og i relasjoner mellom kuratoren og kunstneren.

Kunstsosiologen Dag Solhjell studerer kuratoren fra et maktperspektiv. «Kuratorens makt ligger i hans rett til å ekskludere kunstnere». (Solhjell, 2001) Det er kuratoren som passer på hvilken kunst som slipper gjennom institusjonens dører. Denne makten til å definere hva som er «kvalitet», kan være en forlokkende rolle å påta seg, men den kan også provosere.

(Brodtkorb, 2014) En maktutøvelse på en kunstner som ikke innordner seg kuratorens grunnregler får sannsynligvis ikke stille ut kunsten sin på institusjonen. En slik form for

«straff» kan få store økonomiske konsekvenser for kunstneren. Kapitalisme og markedskrefter er viktig for å forstå makt. Generelt er det smartere for institusjoner og kunstnere å låne ut sine kunstverk til en kunstutstilling enn å lagre dem i et magasin eller atelieret. Adrian George (2015) forteller at for (særlig oppstarts-) kunstnere det viktig å vise sine verk på (helst kuraterte) utstillinger, å bli sett av publikum, gjerne anmeldt av kritikere og kanskje få solgt verk – for å øke synligheten til kunstneren. Synlighet gir større sjanse for nye utstillinger og mer salg. Salg av kunst gir inntekter til kunstner og til institusjonen (kommisjon). Andrehåndsmarkedet for kunst er mer lukrativt, der kunstverk kan mangedoble seg i verdi på få år. Noen private samlere er kapitalistisk motivert når de kjøper og selger kunst for å tjene penger. Dette kan gi dem definisjonsmakt over kunstnerskap/kunstfeltet. Det er også slik private gallerier får sine inntekter. Store samlere fører til en forskyvning av definisjonsmakten i kunstsektoren. De største private samlerne (portvakter) «får stadig større innflytelse over hva som vises i museene, gjennom ulike typer samarbeid», og deres samlingsutvikling påvirker kunsthistorien. (Kulturdirektoratet, 2019)

Jeg forsker med utgangspunkt i at kunst vurdert gjennom maktperspektiv har tre hovedområder: symbolsk, politisk og økonomisk makt. På ulike arenaer både konkurrerer og samarbeider ulike aktører om makt, og også inngår i allianser med hverandre. (Solhjell og Øien, 2012, s. 298) Forskerne Solhjell og Øien aksentuerer at konflikter på kunstfeltet ofte handler om å erobre makt for seg selv og å beskytte den makten du allerede har, og om «[...] uenighet om forståelsen av hva som er legitim makt og den legitime måten å utøve den på» (s. 77). En nyutdannet kurator som ansettes i en kunstinstitusjon har alt å vinne på å skaffe seg makt og holde på den. Når man oppnår makt benyttes ofte hersketeknikker, bevisst eller ubevisst. Vi bruker hersketeknikker alle sammen, i utstillingsprosesser, i kunstfeltet og hjemme hos oss selv. Maktstrukturer endrer seg gradvis i samfunnet. Hersketeknikker kan oppfattes ulikt i forskjellige utstillingssituasjoner og fra person til person. (Sollund, 2019, s. 10)

Foucault was interested in the possibility of gaining, helped by historical analyses, new and more effective political ways of seeing. The new ways of seeing concerned, in particular, the relations of power and knowledge, and their respective relation to “the subject”. He said in 1975: I have been trying to make visible the constant articulation I think there is of power on knowledge and of knowledge on power. (Foucault, 2000, s. XV)

Foucaults begreper om kunnskap og makt er nyttige for å analysere mine kvalitative undersøkelser. Makt kan forstås som et skille mellom subjektets (individets) frihet og

dominans. Dette åpner opp for kritisk undersøkelse av maktens tematikk. (Foucault, 2000, s. 337) Jo hardere kunstneren arbeider, produserer og frekventerende stiller ut sine verk, jo mer synlig blir kunstneren. En kunstner er ikke garantert en suksessfull karriere. Kuratorer, med sin ervervede definisjonsmakt, kan påvirke kunstnerens tilgang til publikum. De diskurser som Foucault analyserer handler om erkjennelse og kommunikasjon (språk). Foucault anerkjenner «[...] en analytisk konstruksjon som artikulere en særlig «problematikk». Det å fange opp et problem betyr at «noe» kan beskrives og gis en konkret form i hjernen, for så deretter å skape handling eller kommunikasjon i en kontekst». (Eliassen, 2016, s. 66) I kommunikasjon mellom kunstner og kurator er diskursen bredere enn kun det lingvistiske vitenskapsfeltet. Fagsamtaler er fenomener (diskurser) og betingelser oppstår som alltid inkluderer flere vitenskapsfelt, som f.eks. samfunnsøkonomi, sosiologi og psykologi. «Diskursbegrepet bidrar til å identifisere vilkår for produksjon av og sirkulasjon av utsagn og for *hvordan* utsagn representerer verden» (Eliassen, 2016, s. 67). Det er interessant for opplevelsen av et kunstverk. En kurators anerkjennelse og en anmelders anbefaling av et verk kan få en lunken respons fra besøkende. Det usynlige og navnløse som alltid dukker opp i kommunikasjon mellom kurator og kunstner, og mellom alle mennesker og samfunnsstrukturer, er maktforhold. I dag har kuratorene overtatt menings- og ytringsfeltet i kunstfeltet, som kunstnere hadde frem til 1990-tallet. Naturligvis oppstår det utfordringer med kommunikasjon og fordeling av ansvarsoppgaver.

It is necessary to distinguish power relations from relationships of communication that transmit information by means of a language, a system of signs, or any other symbolic medium. No doubt, communication is always a certain way of acting upon another person or persons. [...] Whether or not they pass through systems of communication, power relations have a specific nature. (Foucault, 2000, s. 337)

Hvordan meldinger sendes i kommunikasjonen påvirker språkkanal og koding/dekoding av budskap. Kommunikasjon kan foregå på ulike måter (auditiv, visuell og kinetisk), der alle måtene påvirker relasjoner og dialogen mellom kunstner og kurator. Kurator og kunstner Vilde von Krogh synes det er rart å se hvor kneblende og kannibalistisk det norske kunstfeltet opererer. «Kunstneren er blitt en fargeklatt på kunstarbeidernes og kuratorenes palett, og fortolkerne og akademikerne har overtatt menings- og ytringsfeltet. Det er skummelt for kunsten selv» (von Krogh, 2005). Kunstnere som i dag også arbeider som kuratorer er forhåpentligvis med å snu denne trenden. I mine kvalitative undersøkelser ser jeg tegn på et økende antall «sterke» arrangørkunstnere med bestemte holdninger til maktfaktorer

(portvakter). Makt er en komponent i «[...] hersketeknikker, voldsanvendelse, hierarkier, talemåter, lovgivning, budsjettering, byråkrati, organisasjonsutvikling, målstyring og aksjeporteføljer» (Engelstad et al., 2003. s. 13). Når en kunstner møter en kombinasjon av slike maktfaktorer er det ikke rart at kunstneren kan føle avmakt. Avmakt er fravær av makt. Styrkeforholdet mellom kurator (institusjon) og kunstner gjør det ikke enkelt for kunstneren å kreve høyere honorar/utstillingsvederlag. På et kunstmuseum møter kunstneren museets byråkrati, prosjektteam med hierarki, stramme budsjetter og prosjektbeskrivelser med mål og formål.

Foucault er relevant for hvordan jeg tilnærmet meg forskningsmaterialet gjennom grunnleggende teoribegreper, makt mellom relasjoner og kritisk tenkning. Foucaults filosofi er nyttig for mennesker som engasjerer seg i politiske dagsaktuelle problemstillinger. Diskurs brukes overordnet som et metodologisk begrep for å forstå makt i denne oppgaven, i lys av Michel Foucaults maktkritiske teorier, og hvordan symbolsk makt ble mer fremtredende i norske kunstinstitusjoner på 1990-tallet. Diskurs kan også være samtaler om et fenomen. Diskurs» var for Foucault en ny betegnelse for «kontekst» som han definerte som en «[...] kontroll- og maktmekanisme som sørger for at visse teknikker og uttrykk tillegges høy kvalitet og dype meningslag, mens andre uttrykk stemples som meningsløse og mislykkede» (Hovden & Prytz, 2018, s. 161). Ved å forske på kuratorenes og kunstneres maktmekanismer, språkmakt og definisjonsmakt i vår samtid får jeg nyttig kunnskap til å forstå yrkesrollenes perspektiver og skaperglede. Målet ved Foucaults arbeid var å gi en beskrivelse «[...] om de forskjellige moduser som i vår kultur gjør mennesker til subjekter. Objektiviseringen av det produktive subjektet, subjektet som arbeider, i analysen av rikdom og økonomi handler om at det menneskelige subjektet er plassert i produksjons- og betydningsforhold» (Foucault, 2000, s. 326-327). Det betyr at noen kan oppnå økonomisk, sosial, kulturell og symbolsk kapital basert på kunstnerens arbeid.

### **3.3 Kultursosiologi - Pierre Bourdieu og hans etterfølgere**

Kultursosiologi handler om studier av meningsomgang i det sosiale liv. Det er mange ulike oppfatninger av hva som er den mest hensiktsmessige strategi for å forske på kultur i samfunnet. (Larsen, 2015, s. 11) Helt siden 1800-tallet har kultur og sosiologi vært knyttet sammen. Karl Marx er kjent for teorier om klasse og makt og for sine analyser av kapitalistisk

samfunnsøkonomi, deriblant kultur. Mens andre teoretikere fokuserte sitt kultursosiologiske arbeid på f.eks. motiver for handling eller dyrking av kollektivet. (Larsen, 2021, s. 11)

Kultursosiologien kan deles opp i flere fagfelt der «kultursosiologien forsøker å forstå den større sosiale sammenhengen som betraktning, formidling og produksjon av kunstverk inngår i. Bruk av kunst blir studert både som en sosial aktivitet og en markeds plass» (Solhjell & Øien, 2012, s. 11). Produksjon av kunst blir dermed like mye en sosial nettverksprosess som en privat arbeidsprosess. Når jeg forsker på kunst og kultur så må jeg ta på de sosiologiske «fagbrillene», og bruke sosiologi som et forskningsverktøy. Kulturgruppen (segmentet) for min forskning er kunstnere og kuratorer og det sosiale samspillet mellom dem. Kultur skapes mellom kuratorer og kunstnere i utstillingsprosesser når de samarbeider og kommuniserer med hverandre. «Kultur er noe man gjør. Kultur skapes mellom mennesker når de kommuniserer med hverandre. Derfor er den alltid i forandring» (Dahl et al., 2021). Min forskningsmetode samler inn og analyserer kvalitative data fra sosiale arbeidsprosesser i utstillingsarbeid. Utstillingsprosessen er veien frem til den åpne markeds plassen. For at kunstnerskap skal bli sett, omtalt, markedsført, solgt, bestilt og booket for nye utstillinger så diskuterer kunstneren og kurator hva som er de «beste» verkene, den «beste» utstillingsdesign, den «beste» monteringen og skriver den «beste» utstillingsteksten osv. Dermed kan (bevisste og ubevisste) interesseområder kolliderer, og årsaker til kommunikasjonsutfordringer oppstår. For kuratoren arbeider etter arbeidsplassens markedsstrategi, som kan være «flest» mulig besøkende, «størst» mulig billettinntekter, ha de «beste» arrangementene knyttet til utstillingen osv.

I mine kvalitative undersøkelser forsker jeg på enkeltpersoners kulturelle, sosiale og økonomiske impulser og prøve å finne mønstre eller endringer over flere tiår. Jeg studerer aktørenes motivasjon for arbeid og deres kommunikasjon om kunst med to perspektiver: Dels vurderer jeg kunst som en spesiell sosial gruppering, f.eks. kunstbransjen, museumssektoren eller kunstinstitusjonen. Og dels ser jeg på kunstens forbindelser til andre deler av samfunnet for å få innsikt i hvordan kapitalisme, politikk og markedsstyrt ledelse påvirker kunstbransjen. (Solhjell & Øien, 2012, s. 11) Kultursosiologien stiller seg på siden av kultursosiologien og påpeker at feltet er ledet av mektige aktører som ble skapt gjennom sosiale prosesser. Kultursosiologiens parole er at kunst som sådan ikke eksisterer, men at merkelappen kunst er noe som festes på ulike objekter og hendelser av aktører med spesifikke intensjoner. Drivkraft for både kunstnere og kuratorer kan f.eks. være økonomisk gevinst (anerkjennelse), skape et levebrød (fysiologiske behov), heder/berømmelse (anerkjennelse) eller ekspresjonisme (selvrealisering). Håkon Larsen (2015) skriver om kultursosiologiens mange hovedspørsmål



der jeg er interessert i hva det er som kjennetegner kunstfeltets interne sosiale strukturer. (s. 15) Utstillingsprosesser er samfunnsøkonomisk bare en liten promille av Norges bruttonasjonal-produkt. I Vesten er levestandarden høy og de fire nederste behovene i Mazlows berømte behovspyramide er sikret for de fleste. Jeg synes det er spennende å studere strukturer som er bygget opp rundt selvrealisering. Mitt forskningsprosjekt setter søkelys på bare en liten del av kunstverdenens sosiale strukturer. Ved å forske på kommunikasjon i utstillingsprosesser ønsker jeg å innhente ny kunnskap og frembringe viktige perspektiver om yrkesrollenes strukturer.

Sosiologen og kulturteoretikeren Pierre Bourdieu (1930-2002) «[...] analyserte [det franske] kunstlivet som et sosialt felt hvor det utspiller seg en rekke kamper og hvor disse i en eller annen forstand forhandler om hvilke verdsettingskriterier som skal vektlegges når kunstnere og deres strategier vurderes» (s. 97-99). Bourdieus kultursosiologi fikk en stor innflytelse på norske kulturstudier på 1980- og 90-tallet. Han utviklet sin kunstsosiologiske filosofi influert av bl.a. Karl Marxs kapitalistiske teorier. Kunstsosiologien har dokumentert at interesse og forståelse for fin kunst er sterkest i privilegerte deler av befolkningen. Jeg har lite fokus på klasseforskjeller i mitt forskningsprosjekt, men jeg synes Bourdieus kultursosiologi er relevant som utgangspunkt for å studere maktkamper som pågår i kunstinstitusjoner og kommunikasjonssituasjoner. Maktkamper i utstillingsprosesser handler i stor grad om penger og ressurser (kapitalisme), slik at kunstnere og kuratorer skal få dekket flest mulige av sine subjektive behov (Mazlow). Bourdieus mente at det kulturelle felt holdes «[...] sammen av interessen for en eller flere verdier som er helt særegne for feltet, feltets spesifikke kapital. I kunstfeltet er kapitalen *kunstnerisk anerkjennelse*, en rent *symbolsk kapital* som også gir makt til å gi slik anerkjennelse til andre» (Larsen, 2012, s. 30). Hvis f.eks. den kjente norske kunstneren Frans Widerberg valgte å stille ut sammen med en helt ukjent kunstner vil det vekke oppmerksomhet og nysgjerrighet om hvem denne nye «stjernen» på kunstscenen er. Medier vil omtale det nye stjerneskuddet og kunstkritikere kommer til å anmelde utstillingen, og kunstsamlere kjøper (kanskje) den nye «stjernens» kunstverk.

Etablerte kunstnere med lite anerkjennelse bør vurdere om de har nok penger/ressurser til å bruke flere år på å utdanne seg til en mastergrad eller doktorgrad, for å henge med i utdannelsesspiralen (inflammasjonen). Kunstnere kan ved å studere, få mer faglig tyngde, og kanskje oppnå den symbolske kapitalen (kunstnerisk anerkjennelse) som man kanskje mangler for å oppnå fremgang/suksess. Etter kritisk selvransakelse, kan det sies at et ønske om økt symbolsk kapital i kunstfeltet, og på lang sikt en høyere lønnet kunstfaglig stilling enn

i dag, har vært bidragsytende i mitt valg av forskningsfelt og problemstilling. De andre kapitalformene som aktører benytter fra sin posisjon i kunstbransjen er:

- politisk kapital (evne til å oppnå økonomisk bistand fra det offentlige)
- markeds kapital (evne til å oppnå inntekt på kunstmarkedet)
- kulturell kapital (evne til å utnytte kulturelle fagkunnskaper og ferdigheter. Inkluderer *Utdanningskapital*)
- sosial kapital (evne til fordelaktig omgang med mennesker) (Larsen, 2012, s. 83-85)

«Agenter [aktører] er spredd ut over feltet, som forenklet kan sies å være et kart over posisjoner, der hver posisjon er kjennetegnet ved en bestemt kapitalfordeling og -mengde, og bestemte kunstneriske uttrykksformer» (Larsen, 2012, s. 29-30). Aktører som råder over symbolsk kapital er kjent som portvakter. Det er her vi finner juryer, kritikere – og kuratorer. Disse portvaktene «[...] har en viss mengde og type kapital, som de etter eget skjønn kan gi som belønninger til utvalgte kunstnere» (s. 30). I kunstfeltet er kontakter og nettverk viktig. De aller fleste i kunstfeltet kjenner til et stort antall kunstfaglige kunstnerkollegaer i lokalområdet. Jeg har 800 «venner» på Facebook som arbeider i kunst- og kulturbransjen som jeg aldri har møtt (flere er portvakter), men som er interessante å følge for å se hva som «rører seg» i feltet. På Facebook forgår det mye deling av heder og positive omtaler av andre kunstnere. Informasjon er lett tilgjengelig og deles. Men dersom en kunstner får et (uforskyldt) dårlig rykte, er det enkelt for portvakter å ikke tildele vedkommende kapital, noe som kan gi katastrofale følger for kunstnerens karriere. Se vedlegg 10 for oversikt over fagnettverk i det visuelle kunstfeltet. Målet og belønningen (distinksjonen) til kunstnere er kunstnerisk annerkjennelse, som igjen kan føre til økonomiske og politiske fordeler, og dermed føre til mer makt. Denne maktkonteksten knytter Bourdieu til Michel Foucaults filosofi. Kulturpolitiske maktkamper og konflikter i kommunikasjon oppstår pga. aktørers varierende grad av moralsk og situasjonsbetinget pliktfølelse.

Bourdieus kritiske sosiologi gransker konflikter og der målet er å finne og avsløre *skjulte maktfaktorer*. I boken *Distinksjonen* introduserte Bourdieu begrepet symbolsk makt, og han skrev om makthierarkier i det franske samfunnet i en bestemt tidsperiode. (Rosenlund, 1991, s. 49) For å se utenfor Frankrikes grenser og fremover i tid vil jeg trekke frem sosiologene Laurent Thévenot (f. 1949) og Luc Boltanski (f. 1940) som er to av Bourdieus mest innflytelsesrike etterfølgere. Både Boltanski og Thévenot er tidligere studenter av Bourdieu og begge er kjent som to av hans største kritikere. I 1991 publiserte de boken *De la Justification. Les 'économies de la grandeur* der de presenterte en ny samfunnsteori som et alternativ til Bourdieu kapitalteori og andre franske sosiologer. Ved å ta et steg tilbake fra

eksisterende teorier klarte Boltanski og Thévenot å forstå noe nytt i det intellektuelle rommet der daværende teorier kjentes kunstige. Det betydningsfulle Boltanski og Thévenot gjorde var å gjøre sosiologien i stand til å oppfatte og analysere den kritiske aktiviteten og det moralske arbeidet aktører utfører i den sosiale verden på en mer formålstjenlig måte. De tok avstand fra Bourdieus kritiske sosiologi som mente at underliggende maktstrukturer er skjult for aktørene. Boltanski og Thévenot mente at nå «[...] måtte kritikken av andres oppfatninger og rettferdiggjøring av egne oppfatninger (for å få gjennomslag) appellere til kollektivt legitime verdsettingsformer (rettferdiggjørings-repertoarer) i kulturen» (s. 49). Reflektert kritikk forekommer i alle felt der aktører løser konflikter gjennom dialog av synspunkter og legitimering av moralske dyder. Ved dialog (helst ansikt til ansikt) er det ofte enklere og mer effektivt for kuratorer og kunstnere å få frem sine synspunkter og rettferdiggjøre (begrunne) sine ønsker. Utstillingsprosesser varierer på institusjoner med ulike kuratorer og med ulike kunstnere, som alle har subjektive synspunkter av hvordan og hva en kunstutstilling bør inneholde. Dette gir grunnlag for reflektert korreksjon og kritikk fra motparten. I et distansert samarbeidsforhold mellom yrkesgruppene, f.eks. kun gjennom sjeldne e-poster, kan det være fristende å ta egne avgjørelser som kan påføre den andre parten unødvendige utfordringer i utstillingsprosessen. I sine studier oppdaget Boltanski og Thévenot at det finnes et avgrenset antall strategier for å kritisere og legitimere kunnskap, argumenter og tenkemåter. Disse ulike normative verdsettingsrepertoarene er innarbeidet over lang tid og eksisterer i dagens politiske tenkemåte og i kulturen generelt. (Skarpenes & Hestholm, 2007, s. 71-73) Boltanski og Thévenot pragmatiske (formålstjenlige) sosiologi kan omtales som analytiske verktøy for legitimeringsarbeid. (Larsen, 2021, s. 99) «Det at noe er legitimt kan ifølge professor i kulturpolitikk og kulturforståelse, Geir Vestheim, i vid betydning oversettes til «[...] det som blir oppfatta som rettferdig, rimelig og akseptabelt» (Vestheim, 2003, s. 353 referert i Berg, 2016, s. 9). Kunstneren skal få oppleve at bruken av hans kunstverk, kunstnerskap og sitt navn i/tilknyttet utstillinger er rettferdige og akseptable ift. motytelsene som kunstinstitusjonen gir, som f.eks. honorar, utstillingsvederlag etter statens satser, markedsføring, salg av kunst, høyere verdi på utstilte kunstverk og mer annerkjennelse. Slik institusjonen også forventer profesjonelle kunstverk levert til avtalt tid, og at kunstneren er til stede på åpningen, og på omvisning for formidlingsansatte og på kunstfaglige arrangementer. Slik får institusjoner mer annerkjennelse og publikumsbesøk, og museer får billettinntekter. I det komplekse nettverket mellom kunstnere, private gallerier, offentlige museer, samlere og private stiftelser har kuratoren en hovedrolle i kunstinstitusjonens anskaffelse av symbolsk

verdi (og økonomisk makt) gjennom de valgte verk og kunstnere som fremhever i deres utstillinger og publikasjoner. (Cameron, 2022, s. 31) Det er vesentlig for mitt prosjekt at jeg studerer kuratoren som en hovedrolle der alle interessenter myldrer rundt kuratoren. Boltanski og Thévenots forståelsen av legitimitet beskriver hvordan alle deler av et nettverk bør fungere (normativ), altså hvordan kunstinstitusjoner, kunstnere og kuratorer kan samarbeide for å nå et mest mulig fruktbart resultat og løsninger for alle parter i interaksjoner. Fakta etableres i sammenføyninger med mennesker, men enighetsbehov og usikkerhet er forskjellig fra menneske til menneske. Og derfor gjorde Boltanski og Thévenots det empiriske arbeidet med å skape enighet (eller bli enige om at de er uenige) i handlingssituasjonen til selve nøkkelspørsmålet sin pragmatiske teori. Usikkerhet må løses med et felles sosialt arbeid og diskusjoner i nettverk, i alle slags situasjoner. (Skarpenes & Hestholm, 2007, s. 76-85) Kunstfaglige foredrag, seminarer og arrangementer der kuratorer og kunstnere møtes og diskuterer bringer kunstfeltet fremover, og deres samspill gir bedre grunnlag for positive utstillingsprosesser. Eksempel på dette er dagskonferansen *Kunsten å markedsføre kunsten* i regi av Kulturdirektøren i Kristiansand kommune i 2022.

Den moderne eller den «nye kultursosiologien» har siden 2010-tallet vektlagt det sosiale liv, nettverk og meningsforskjeller. I dag undersøker aktører som journalister, samfunnsdebattanter, sosiologer og institusjonsledere de symbolske strukturer som påvirker relasjoner, sosialt liv og hindrer utvikling. Det handler om samfunnets (og kultursektorens) forhold mellom enighet og uenighet. Det primære mål er å bygge et rammeverk der metoder kan brukes til å analysere situasjoner for å inngå mer eller mindre varige avtaler. (Boltanski & Thévenot, 2006, s. 25) En løsning på rammeverk er at Staten innfører (pålegger) en standardavtale for hele kunstfeltet med utstillingsvederlag etter statens satser, basert på NBKs maler for Utstillingsavtale, Vederlagskalkulator og Avtale om formidlingssalg av kunstverk. Det vil ikke alle institusjoner og gallerier klare økonomisk. I hvert fall ikke uten offentlige bevilgninger. Samtidig er det viktig for hele kunstfeltet å ha felles mål å arbeide mot - en visjon.

Den amerikanske sosiologen Michèle Lamont (f. 1957) poengterer at Bourdieus teorier kan være uheldig å bruke utenfor Frankrike og har derfor videreutviklet dem. Lamonts forskning på «*symbolske grenser*» og *kulturelt repertoar* i hvert enkelt land analyserer kulturforskjeller, med fokus på bl.a. kunstinstitusjoner. Et repertoar er et uvisst antall mulig løsninger å gjøre ting på til en viss grense. «Symbolske grenser er linjer som inkluderer og definerer noen mennesker, grupper og ting mens de ekskluderer andre. Disse distinksjonene kan uttrykkes gjennom normative forbud (tabuer), kulturelle holdninger og praksiser, og mer generelt

gjennom mønstre av liker og misliker. De spiller en viktig rolle i etableringen av ulikhet og utøvelse av makt» (Epstein 1992, s. 232 referert i Lamont, 2022). I mitt prosjekt forsker jeg kun på norske forhold. Derfor kan Bourdieus fokus på franske forhold i en spesifikk tidsperiode oppleves noe utdatert for mitt prosjekt. Den kunstneriske anerkjennelsen som kuratorer gir (og portvakter tildeler) til noen utvalgte kunstnere, som de subjektivt mener er bra, er utøvelse av symbolsk makt i kunstfeltet – og dermed relevant for mitt prosjekt. Det strides om tre aspekter av kunstnerisk anerkjennelse:

- om selv å oppnå og beholde anerkjennelse
- om selv kunne gi andre anerkjennelse
- og om å vinne aksept i kunstfeltet for ens egen forståelse av hvilke regler for å vinne og gi kunstnerisk anerkjennelse som skal gjelde (Solhjell & Øien, 2012, s. 321)

Symbolske grenser og normer i kunstfeltet er vanskelig å forstå for uerfarne kunstnere og kuratorer. De store statlig finansierte kunstmuseene bør kanskje ha et samfunnsoppdrag med å forklare kjøreregler, normer og begreper, som symbolsk makt, anerkjennelse og kulturelle holdninger o.l. for kunstnere. Og gjerne invitere kunstnere til å bli bedre kjent med kuratorer gjennom samtaler og mingling (ikke foredrag). Mer åpne institusjoner som deler ærlig kunnskap, er positivt. I motsetning til lukkede og dermed mystiske kunstmuseer som jeg noen ganger opplever. Lamonts teorier om *sosial ulikhet* handler om hvem som er innenfor og hvem som er utenfor «klikken», hopen, gjengen og nettverket. Den som er utenfor, har ikke kunstnerisk anerkjennelse og ingen symbolsk makt. Forskjeller er synlige eller målbare både mellom land og også innenlands. I Norge er det store forskjeller i makt og nettverksstruktur hos ulike typer offentlig støttede kunstinstitusjoner og mellom ulike private kunstinstitusjoner. Til sammen kan kombinasjonen av innsikter fra den franske pragmatiske sosiologien og den amerikanske kultursosiologien utgjøre et fruktbart utgangspunkt for en posisjon midt mellom en aktør- og strukturorientert kunstsosiologi. (Larsen, 2021, 97)

Kuratorer og kunstnere i kunstfeltet har gjennom historien arbeidet aktivt i mellomrommet mellom teori og empiri i sitt kunstneriske forsknings- og utviklingsarbeid. Det er kanskje bare de siste 20 år at mange aktørene har blitt bevisst på at de faktisk oppholder seg i dette mellomrommet. Det kan være en medvirkende faktor til at jeg opplever utdanningsinflammasjonen i kunstbransjen. Sosiolog og samfunnsdebattant Kjetil Rolness postet på sin Facebook side 31.1.2023: «Mastersyken brer seg som en epidemi».

### **Kultursosiologi i 2023**

«Den nye kultursosiologien» har siden slutten av 2000-tiåret blitt førende i norsk kunstsosiologi der den norske kunstsosiologen Håkon Larsen har en viktig rolle, også internasjonalt. Larsen knytter sammen teoretikerne Boltanski, Thévenot og Lamont, i et post-Bourdiansk perspektiv, og slår fast at kulturelle aktører i dag er i stand til å gi mening i sin egen tilværelse i ulike sosiale nettverk. (Larsen, 2015, s. 98) Og at aktører ser hvordan avgjørelser man tar i ulike kontekster skaper konsekvenser for andre aktører i samfunnet. Derfor er derfor min anonyme spørreundersøkelse spennende for å få partene til å dele sine opplevelser med hverandre – gjennom meg. Kuratorer planlegger gruppeutstillinger der et av målene er at kunstnerne skal bli mest mulige fornøyde med alle deler av utstillingsprosessen og utstillingen. Det er mange faktorer å ta hensyn til og det er mye koordineringsarbeid. Det er forståelig at de store kunstmuseene har egne faste ansatte som inngår i ulike prosjektteam for å dekke kunstnerens og kuratorens behov. Larsen skriver (2021) at dagens kultursosiologiske forskning pågår på kryss og tvers mellom teori og empiri i ulike felt innenfor institusjonelle strukturer. Den pragmatiske kultursosiologien, som jeg knytter problemstillingen til, er nyttig å analysere for å forstå hvordan utstillingsprosesser blir til. Den legitime symbolske makten til kuratoren utfordres av (arrangør)kunstneren, som både krever rettferdighet og eierskap for sine verk, og innehar utdanning/kompetanse til å gjøre det samme teori-praktiske arbeidet som kuratoren. (s. 96-97) Min forskning styres av min nysgjerrighet på kommunikasjon, og sosiale og kulturelle normer i utstillingsprosesser.

Mens jeg arbeidet med innhenting av empiri så reflekterte jeg mye over makt- og kultursosiologibegreper og om hvordan teori og metoder skulle knyttes sammen i drøftelsen. I neste kapittel presenterer jeg mine forskningsmetoder.

## KAPITTEL 4 METODER

Min metodologiske tilnærming til forskningsfeltet er kvalitative undersøkelser, der målet er «[...] å utvikle en dyp forståelse for et emne eller et problem fra et individs perspektiv» (SurveyMonkey, 2023). Jeg brukte kvalitative metoder for å samle inn informasjon om kunstneres og kuratorers holdninger, synspunkter og motivasjonsfaktorer. Store mengder nytt forskningsmateriale (empiri) ble innsamlet i korrelasjon med problemstilling og hypoteser. For å kunne svare på problemstillingen, og å kunne avgjøre om hypoteser blir styrket eller svekket, måtte jeg skaffe meg mer kunnskap om yrkesroller, institusjonsstrukturer og utstillingsprosesser i kunstfeltet.

### 4.1 Forskningsmetoder

Jeg samlet inn primærdata gjennom webbasert *spørreundersøkelse* og *dybdeintervju*. Innsamling av tekst og lydfiler førte til produksjon av flere dokumenter. Dokumentene fra spørreundersøkelsen og intervjuer danner forskningsmaterialet for denne forskningsoppgaven. I spørreundersøkelsen ble spørsmål sendt til et stort utvalg personer (respondenter). (Hellevik, 2015) Den digitale undersøkelsen ble gjennomført i perioden 5. november - 1. desember 2022. Spørreundersøkelser er en kostnadseffektiv metode som bidro til at jeg fikk samlet inn, store mengder informasjon (råmateriale) fra mange respondenter. (Andersen & Hjemdahl, 2017, s. 7) Jeg sendte ut 2 stk spørreundersøkelser ved bruk av programvaren SurveyXact i tråd med UiAs anbefalinger til studenter. Jeg gjennomførte intervju av 3 kuratorer og 3 kunstnere for å få dypere innsikt i utstillingsprosesser, og for å vurdere om intervjuobjektene synspunkter styrket eller svekket resultatene fra spørreundersøkelsen. Intervjuene er et tillegg til den digitale spørreundersøkelsen. Gjennom forskningsprosjektet brukte jeg *tankenotater*. Jeg skrev ned nøkkelord, ideer og refleksjoner i en notatbok.

### 4.2 Bakgrunn for spørreundersøkelse

Jeg har ikke funnet tidligere forskningsmateriale som korresponderer med min problemstilling. Dermed var det naturlig at jeg samlet inn nytt datamateriale, både for å få oppdatert informasjon om temaet og for å kunne analysere datamaterialet i forhold til problemstilling og hypoteser.

### 4.3 Spørreundersøkelse

Jeg valgte å rette spørreundersøkelsen mot segmentene *samtidskunstnere* og *utstillingskuratorer* bosatt i Norge, for å kunne forske på kommunikasjon i utstillingsprosesser sett fra begge yrkesgruppens perspektiv. Jeg foretok et stratifisert tilfeldig utvalg av populasjonen. Gjennom statistisk sannsynlighetsberegning fordelte jeg utvalget i forskjellige kategorier (strata). Begrunnelse for dette valget er for å få en representativ sammensetning fra det norske kunstfeltet. Den største fordel med kvalitative spørreundersøkelser er at spørreskjemaene ble sendt til mange personer, slik at jeg fikk svar av flere folk enn jeg hadde hatt mulighet til å intervju. (Anker, 2020, s. 39) Målsetning med spørreundersøkelsen er å kartlegge utfordringer, forventninger og behov i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Hvilke positive og negative erfaringer har de gjort seg i utstillingsprosesser? Kan undersøkelsen bekrefte eller avkrefte at arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer finnes? Pågår det en sammensmelting av roller i kunstfeltet? Kan jeg se mønstre i svarene som kan si noe om fremtidige arbeidskrav til en prosjektansvarlig for en utstilling?

Et spørreskjema ble sendt til samtidskunstnere som er bosatt/geografisk tilknyttet hvert av landets fylker. Mottakere av spørreundersøkelsen ble valgt ut fra en noenlunde lik fordeling mellom billedkunstnere og kunsthåndverkere. Kunstfotografer var en egen variabel.

Populasjonens utvalg var 450 kunstnere. 114 kunstnere gjennomførte undersøkelsen som gav 25% dekningsgrad. Et annet spørreskjema ble sendt til kuratorer ansatt i norske kunstinstitusjoner og til frilanskuratorer bosatt i Norge. Populasjonens utvalg er 172 kuratorer. 73 kuratorer gjennomførte undersøkelsen som gav 43% dekningsgrad. Begge yrkesgruppene fikk spørreundersøkelsen tilsendt som en klikkbar lenke i en e-post. Ifølge Aune & Sommers rapport *Så mye tjener kunstnerne* (2015) var det i 2014 ca. 23 750 kunstnere (alle fagfelt) i Norge. Det betyr at respondentene tilsvarer en ørliten del av populasjonen. Ved å analysere de kvalitative undersøkelsene håper jeg å finne resultater som styrker eller svekker mine hypoteser. I kvalitative undersøkelser skal man ikke trekke konklusjoner. (SurveyMonkey, 2023) Den totale populasjonen for undersøkelsen er alle norske kunstnere og kuratorer som får inntekt fra kunstnerisk arbeid eller kunstnerisk tilknyttet arbeid. Jeg forsøkte å få en lik kjønnsfordeling. Jeg valgte et geografisk representativt utvalg med kunstnere og kuratorer fra alle landets fylker, inkludert Svalbard. Det ble en overvekt av kunstnere og kuratorer som er geografisk tilknyttet de store byene. De private kunstgallerienes kuratorer ble valgt ut ifra om de har helårsdrift. Vinterstengte



gallerier ble ikke kontaktet. Statistisk sett ser det ut til at respondentenes svar og kommentarer representerer en god bredde av norske kuratorer og kunstnere.

Jeg brukte internett til å samle inn e-postadresser til utvalget. E-postadresser til kuratorer fant jeg på websider som f.eks. Norsk Kuratorforening, LinkedIn, kunstinstitusjoner og jeg googlet tidligere kunstutstillinger. E-postadresser til kunstnere fant jeg på websidene til Norske Kunsthåndverkere (NK), Norske Billedkunstnere (NBK), medlemsregistre hos kunstsentre og Kunstnerforbundet, i tillegg til å google kjente kunstneres websider. I mindre kunst-institusjoner er det ofte kun 1 kurator, som gjerne også er daglig leder. På Nasjonalmuseet jobber det anslagsvis et tosifret antall kuratorer. Jeg foretok utvalget etter hvilken tittel vedkommende har på websiden. Jeg skrev to kontaktlister i Excel, der jeg skrev inn navn, e-postadresse, fylkestilhørighet, kunstnerens arbeidsfelt eller type kunstinstitusjon kurator er tilknyttet. Listene måtte skrives for å få en god geografisk spredning og jevnt fordelt faglige interessefelt hos utvalget. Jeg kontrollerte at ingen e-postadresser var oppført samtidig på begge listene (kunstnerkuratorer), for å unngå spørsmål om hvilken undersøkelse respondenten skulle svare på. I vedlegg 3 er informasjonsskrivet som ble sendt i e-post til utvalget. Informasjonsskrivet er utformet etter malen til Sikt (kunnskapssektorens tjenesteleverandør, tidl. kjent som NSD). Skrivet forklarer forskningsprosjektets formål, hvem som er ansvarlig, hvorfor man fikk spørsmål om å delta, personvern og rettigheter. Jeg sendte det samme informasjonsskrivet til begge yrkesgruppene, for at hver yrkesgruppe skulle forstå at et utvalg fra den andre yrkesgruppen også ble invitert til deltagelse. Slik at interessen for å delta, og å lese resultater av forskningen, skulle friste. Jeg sendte meldeskjema og datahåndteringsplan til Sikt for tillatelse til behandling av personopplysninger iht. krav fra forskningsrådet og EU. I vedlegg 4 er bekreftelsen for lovlig grunnlag for gjennomføring av prosjektet. Spørsmålsformuleringer i spørreskjemaene ble revurdert utallige ganger. Spørreskjemaet ble sendt til testpersoner for teknisk testing og vurdering av brukeropplevelsen. Begge spørreundersøkelsene hadde noen *kvantitative* spørsmål knyttet til sosioøkonomiske bakgrunnsvariabler (kjønn, alder, utdanning, kompetanse). Noen av spørsmålene var tilpasset til hver yrkesgruppe, slik som f.eks. spørsmålet om utdanningsinflammasjon til kuratorene og spørsmålet om konsekvenser for deres kunstfaglige integritet til kunstnerne. 25 av 29 spørsmål i den ene undersøkelsen er åpne, kvalitative spørsmål som inkluderer en rekke tekstbokser (kommentarfelt). Derfor velger jeg å kalle de digitale spørreundersøkelsene for *kvalitativ* forskningsmetode. Kvalitativ forskning er riktige metoder når man er nysgjerrig på *hvordan* kommunikasjonen i utstillingsprosesser foregår, oppleves og utvikles. Jeg vil beskrive og forstå gjennom å analysere og tolke kunstnerens og

kuratorenes erfaringskvaliteter, både på individuelt og kollektivt nivå. (Brinkmann & Tanggard, 2020, s. 15)

Kvalitative data er informasjon som først og fremst beskriver et emne fremfor å måle det. Som inntrykk, meninger og synspunkter. En kvalitativ undersøkelse er ikke like strukturert som en kvantitativ undersøkelse, men har som mål å dykke dypt ned i det aktuelle emnet for å få informasjon om folks tanker og holdninger, og om hva som motiverer dem. Dette gir en dypere innsikt i undersøkelsesspørsmålene, men det gjør også at det blir vanskeligere å analysere resultatene. (SurveyMonkey, 2023)

Alle saker har flere sider. Siden jeg er nysgjerrig på yrkesgruppens synspunkter om den samme prosessen, fra hvert deres ståsted, så formulerte jeg flere likelydende spørsmål basert på hypotesene, men byttet ut substantiver. F.eks. I Hvilken grad er du generelt fornøyd med tidligere samarbeid med *kunstnere/kuratorer* i utstillingsprosesser? Totalt gav 14 respondenter tilbakemelding til meg om at de ønsket å bli slettet fra den digitale undersøkelsen. Disse er ikke inkludert i populasjonens utvalg. Spørreundersøkelsen er delt inn i to deler.

### **Del 1: Undersøkelse av norske samtidskunstnere**

Følgende forskningsspørsmål ønsker jeg mer informasjon om:

- Hvilke kunstinstitusjoner stiller kunstnere vanligvis ut på, og hvilke foretrekker kunstnere å samarbeide med?
- Hvor erfarne er kunstnere og hvilken utstillingsfrekvens har de?
- Hvilken utdanning og kompetanse har kunstnere, og innenfor hvilke fagområder?
- Arbeider kunstnere også som kurator?
- Hvilke forskjeller opplever kunstnere i samarbeid med kuratorer fra ulike kunstinstitusjoner?
- Hvor fornøyd er kunstnere med tidligere samarbeid med kurator, og med sluttprodukt/resultat fra tidligere utstillingsprosesser?
- Hvilke forventninger har kunstnere til kommunikasjon med kurator før nytt utstillings-samarbeid starter, og hva kan bedre kommunikasjonen mellom yrkesgruppene?
- Hvordan har kuratorens forventninger til kunstnerrollen endret seg siden 2000-tallet?
- Hvordan opplever kunstnere konkurransen med kuratorer om medieoppmerksomhet?
- Hva er motivasjonen til kunstnere som ønsker å overta arbeidsoppgaver fra kurator?
- Opplever kunstnere avmakt i møte med byråkratiske kunstinstitusjoner?
- Hvilke nettverk oppdaterer kunstnere seg faglig i?

## **Del 2: Undersøkelse av norske utstillingskuratorer**

Følgende forskningsspørsmål ønsker jeg mer informasjon om:

- Hvilken type kunstinstitusjon er kuratorer tilknyttet, og hvor stor andel av dem arbeider som frilanskuratorer?
- Hvilken utdanning og kompetanse har kuratorer, og innenfor hvilke fagområder?
- Hvordan opplever erfarne kuratorer «verdien» av sin utdanning i dag i forhold til for 20 år siden? Føler de behov eller press fra nettverk for å etterutdanne seg?
- Hvordan har kunstnerens forventninger til kuratorrollen endret seg siden 2000-tallet?
- Hvor mye og hvordan påvirkes kuratorer faglig av ledelsens økonomiske og administrative krav, og er de villig til å delegere noen av sine arbeidsoppgaver til kunstnere?
- Hvor fornøyd er kuratorer med tidligere utstillingssamarbeid med kunstnere og hvilke forventninger har de til kommunikasjon med kunstnere før nye samarbeid?
- Hvordan kan kommunikasjon i utstillingsprosesser forbedres?
- Hvilke nettverk oppdaterer kuratorer seg faglig i?

**Vedlegg 1 og 2 er rapporter fra den digital spørreundersøkelse med diagrammer og kommentarer. Det forutsettes for videre lesning at vedleggene er lest.**

### **Spørreundersøkelsens styrker og svakheter**

Det er en styrke ved undersøkelsen at jeg mottok hundrevis av kommentarer som respondentene skrev i spørreundersøkelsenes kommentarfelt. Anonymitet er en styrke for ærlige svar i undersøkelsen. En svakhet ved undersøkelsene er den lave dekningsgraden blant kunstnerne. Kun 25% av kunstnerne som mottok undersøkelsen besvarte spørreskjemaet. Derimot svarte nesten halvparten (43%) av kuratorene på spørreskjemaet. Undersøkelsens validitet styrkes av kuratorenes høye dekningsgrad. (Andersen & Hjemdahl, 2017, s. 7) Det gir grunn til å anta at kuratorene i større grad opplever forskningsprosjektet som relevant og meningsfylt enn kunstnerne. Ved å hente inn samme type informasjon, der spørsmål er vinklet til hver yrkesgruppe, får leseren to perspektiver på utstillingsprosesser. Vi får dermed et unikt innblikk i kommunikasjon som pågår mellom kunstnerrollen og kuratorrollen. Både positive og negative situasjoner blir belyst. Det er en styrke med undersøkelsen at jeg får begge yrkesgruppens synspunkter for å bedre kunne forklare årsaks-virkningsforhold (kausalitet). Jeg oppdaget en teknisk svakhet i dataprogrammet SurveyXact som må forklares nærmere. Utformingen av noen spørsmål i begge undersøkelsene ble uheldig da kommentarfeltet *Vennligst skriv kort hvorfor* ble en variabel på lik linje med variablene *Ja, Nei og Vet ikke*.

Det betyr at summen av prosentener i mange av tabellene ble langt høyere enn 100%. Denne problemstillingen dukket opp da jeg leste genererte totalrapporter i SurveyXact. Da jeg undersøkte problemet viste det seg at den tekniske feilen dessverre er et vanlig problem når man benytter kommentarfelt i SurveyXact. Jeg måtte foreta nye prosentutregninger i mange av diagrammene for å fjerne «kommentarvariabelen». Jeg trippelsjekk utregningene og punchet korrekte tall i dataprogrammet Excel. Excel genererte nye diagrammer som nå gir leseren en korrekt visuell fremstilling av tallmaterialet.

En stor styrke ved undersøkelsen er høy gjennomsnittsalder på både kuratorer og kunstnere. Hele 61% av kunstnere er 50 år eller eldre og 79% av kuratorene er 40 år eller eldre. Dette betyr at respondentene har lang livserfaring og at de sannsynligvis har lang arbeidserfaring fra utstillingsprosesser. Kjønnfordelingen er en liten svakhet ved undersøkelsene når 65% av kunstnerne og 67% kuratorene er kvinner.

Det er en svakhet ved spørreundersøkelsen at noen få respondenter kommenterte at spørsmål var formulert ut fra et museologisk perspektiv og at jeg valgte å bruke tittelen utstillingskurator i spørreskjemaet. Deres kritikk handler om at i mange kunstinstitusjoner så brukes ikke tittelen kurator og at det skinte gjennom i spørsmålene at jeg hadde en museumsfaglig bakgrunn. Jeg er enig. Jeg burde formulert noen av spørsmålene mer generelt for kunstfeltet, og jeg burde forklart tittelen utstillingskurator til å favne titler som f.eks. utstillingsansvarlig, prosjektleder for utstillinger og utstillingsprodusert.

Det er en svakhet ved forskningsprosjektet at jeg ikke gjennomførte en forundersøkelse for å identifisere de største problemområdene, før jeg formulerte spørsmålene. (SurveyMonkey, 2023) I vedlegg 1 og 2 er ikke alt råmaterialet vedlagt pga. plass- og anonymitetshensyn. Det er en styrke for undersøkelsen at jeg valgte ut noen respondenters sitater, som er mest relevante til problemstillingen, fordi leseren får mange relevante svar på komprimert plass. Det er en svakhet både ved spørreundersøkelsen og intervjuer at respondenter kan svare noe annet enn det de mener. De kan svare det de tror jeg vil høre. Av hensyn til forskningsprosjektets overføringsverdi mener jeg det var hensiktsmessig å velge bort svært unge kunstnere og kuratorer. Jeg satte en laveste aldersgrense på ca. 35 år. Jeg vurderte alder på fotografier/CVer på internett for å innhente kunnskap fra *erfarne* kunstnere og kuratorer.

## 4.4 Intervju

Intervju er en utbredt kvalitativ forskningsmetode i human- og samfunnsvitenskapene.

Intervjumetoden gir forskeren tilgang til folks personlige opplevelser fra ulike fenomener i deres hverdag og deres holdninger til saker. (Brinkmann & Tanggaard, 2020, s. 33) For å få opplysninger om kurators og kunstners opplevelser, og om hvordan de har erfart ulike utstillingsprosesser, foretok jeg fenomenologiske intervjuer. (Anker, 2020, s. 37)

«Fenomenologi sier at ett og samme fenomen oppleves individuelt ut ifra hver persons bakgrunn, interesser og forståelse» (Nilsen, 2017). Jeg ønsket å få en dypere innsikt i målgruppenes opplevelser og deres motivasjon for handling, og å få bekreftet/avkreftet mine funn av analysen av spørreundersøkelsen. Informasjon er innhentet fra 3 utstillingskuratorer og 3 samtidskunstnere gjennom *semistrukturert* intervju. Spørsmålene var forhåndsbestemt (intervjuguide) før jeg møtte intervjuobjektene ansikt til ansikt. De 6 intervjuobjektene er å regne som eksperter på sitt område.

Jeg sendte e-post til kunstnere og kuratorer som ikke hadde fått tilsendt den digitale undersøkelsen. I e-posten informerte jeg om prosjektet og spurte om vedkommende kunne tenke seg å delta i et 60 minutters anonymt intervju, for å dele sine opplevelser og synspunkter om kommunikasjon med kuratorer/kunstnere i utstillingsprosesser. I vedlegg 3 er informasjonsskrivet som jeg sendte til intervjuobjektene. I vedlegg 5 er samtykkeerklæringen som intervjuobjektene signerte. Jeg spurte kunstnere som arbeider med ulike kunsthelt og kuratorer som arbeider på ulike kunstinstitusjoner om deltagelse. De 6 intervjuobjektene som sa ja til å la seg intervjuer anonymisert til: 1 billedkunstner, 1 kunsthåndverker, 1 skulptør, 1 kunstmuseumkurator, 1 kunstsenterkurator og 1 gallerist.

Jeg planla å stille åpne spørsmål og la intervjuobjektet prate fritt om sine opplevelser i utstillingsprosesser. Men noen av intervjuene ble som en avslappet samtale mellom intervjuobjekt og meg, der jeg fritt kunne stille ekstra oppfølgingsspørsmål underveis. Dette er kjennetegn for et semistrukturert intervju. En slik intervjuteknikk er helt i orden så lenge samtalen/intervjuet oppfattes seriøst og profesjonelt. (Academic Work, 2023)

Ingen navn på kunstnere, kuratorer, arbeidsplass eller tidligere utstillinger skal kunne spores i oppgaven. Det ble lovet full anonymitet. Jeg ønsket opprinnelige å bruke enkelte sitater fra intervjuobjektene til å støtte eller stå som kontrast til kommentarer og svarprosenter fra den digitale undersøkelsen. Jeg har ingenting å vinne på å lure deltagerne og ende opp med misfornøyde deltagere som trekker seg. Jeg oppdaget at det var en stor fordel for meg å

nedskrive intervjuene til et langt referat, fordi det ble enklere å få oversikt over hva som ble sagt, og fordi enkeltsitat tatt ut av kontekst kan oppfattes feil eller kreve lange forklaringer. Referater fra hele intervjuet var også viktig for meg på det tidspunktet fordi jeg ikke hadde bestemt meg for hvilke sitater jeg skulle vektlegge i drøftelsen. Transkripsjonen (nedtegnelse fra lyd til tekst) fra hvert intervju ble sendt til hvert intervjuobjekt den 30. januar for kontroll og godkjenning til å være vedlagt oppgaven. Slik kunne intervjuobjektene føle trygghet for materialet som blir publisert og det gir meg troverdighet som forsker. Fire intervjuobjekter gav sitt samtykke. Et intervjuobjekt ønsket ikke at referatet i sin helhet ble vedlagt, men tillot bruk av korte sitater som opprinnelig avtalt. Det siste intervjuobjektet svarte ikke på forespørselen. De to sistnevnte har jeg kun skrevet inn noen få sitater fra i vedlegg 8 og 9.

## **4.5 Utforming av intervjuguide**

Det var vanskelig å lage gode, åpne spørsmål. Intervjuguiden bør inneholde åpne spørsmål som inviterer til lange og utfyllende svar. (Anker, 2020, s. 38) Intervjusituasjonen blir påvirket av mine egenskaper og adferd, som igjen påvirker innsamling av forskningsmateriale. Dette får konsekvenser for oppgavens analyse og drøftelsen. Jeg spurte meg selv om hvilke forhold som er kunstfaglig mest interessante for meg, når jeg tok utgangspunkt i spørsmålene fra spørreundersøkelsen, samtidig som jeg hele tiden hadde fokus på problemstillingen og hypotesene. Dette forarbeidet førte til at jeg gradvis fikk arbeidet frem de endelige spørsmålene for intervjuguiden. Intervjuguide var vedlagt i ovenfornevnte e-post for at intervjuobjekter skulle få tid til å reflektere over sine opplevelser i forkant av intervjuet, og for å kunne vurdere seriøsiteten i forskningsprosjektet.

**I vedlegg 6 og 7 finner leseren intervjuguide for kunstnere og kuratorer. Det forutsettes for videre lesning at leseren har lest gjennom referater fra intervju med kunstnere og kuratorer i vedlegg 8 og 9.**

## **4.6 Gjennomføring av intervju**

Intervjuobjekter som takket ja til å delta visste ikke hvem de andre deltagerne var. Jeg kommuniserte individuelt med hver enkelt pr e-post. Intervjuene ble gjennomført på ulike steder i landet. Fem av intervjuene ble gjennomført i stille rom, det sjette på en kafe (sosial

kontekst). Jeg tok med intervjuguide og mobiltelefon for lydinnspilling. Jeg avsluttet det første intervjuet med samtykkeerklæringen i ettertid, og begynte de siste fem intervjuene med at intervjuobjektet signere samtykkeskjemaet før intervjuet, slik at man kunne stille spørsmål før vi startet. Jeg viste tydelig at jeg tok frem mobiltelefonen for å foreta lydinnspilling. Intervjuene ble gjennomført i perioden 4. - 25. januar 2023, og varte alt fra 20 minutter til 55 minutter. Intervjuguiden består av mange åpne spørsmål. Intervjuobjektene tolket spørsmålene fritt, og de besvarte dem med ulike vinklinger på utstillingsprosesser. Flere spørsmål har oppfølgingsspørsmål, særlig der ja/nei er en svarmulighet. Jeg planla opprinnelig å stille et og et spørsmål, og kun bare sitte å lytte til svarene. Jeg ønsket ikke at intervjuobjektet skulle bli påvirket av meg. I det første intervjuet så gled intervjusituasjonen naturlig over til å bli nesten som en samtale. De påfølgende intervjuene ble gjennomført mer som en samtale fra starten av. Spørsmål ble stilt i samme rekkefølge til samtlige intervjuobjekter. Jeg tok lydopptak av intervjuene for at jeg skulle kunne sitere (transkribere) deres faglige uttalelser om utstillingsprosesser og om kunstfeltet.

### **Styrker og svakheter ved intervjuene**

En fordel med semistrukturert intervju er at det er lett å sammenligne synspunktene til intervjuobjektene. Den største svakheten er at de forutbestemte spørsmålene og strukturen kan oppleves upersonlig. (Academic Work, 2023) I tillegg var en avtalt tidsbruk på max. 60 min. en svakhet fordi det ikke gav store muligheter til å bringe på banen andre dilemmaer i utstillingsprosesser. I intervjuer er det en styrke at deltagerne på forhånd er informert og trygge på hva jeg undersøker, og hvordan jeg vil gå frem. Bruk av lydopptak er en stor fordel ved kvalitative undersøkelser. Lydopptak gjorde det enkelt å transkribere, slik at lydfilene ble håndterbare dokumenter. En styrke ved intervjuene er at jeg aktivt søkte etter erfarne kunstnere med CVer som kan vise til både separat- og gruppeutstillinger i ulike typer institusjoner. På samme måte søkte jeg etter erfarne kuratorer. Totalt representerer de 6 intervjuobjektene et bredt spekter av det norske kunstfeltet. Det er en svakhet ved prosjektet at jeg burde intervjuet flere kunstnere/kuratorer, for å få flere synspunkter og favne kunstfeltet enda bredere. Det er en styrke ved intervjuene at jeg allerede kjente til alle intervjuobjektene arbeidsplass/kunstnerskap. Og det er en styrke for intervjuenes kontekst at jeg kjente godt til de kunstnerskap og de kunstfagpersoner som vi snakket om, og at jeg har sett mange av de kunstutstillingene som intervjuobjektene reflekterte over. Jeg beundrer og har dyp respekt for intervjuobjektene, som alle nyter suksess på sine felt. Jeg opplevde intervjuobjektene som pålitelige.

Både etter mitt tilbud og deres ønske er intervjuobjektene blitt anonymisert. Anonyme deltagere er en svakhet ved forskningsprosjektet fordi leseren ikke kan etterprøve forskningsmaterialet. Alle lydopptak fra intervjuene vil bli slettet i juni 2023. Som en garanti for at jeg valgte å intervju gode representanter fra kulturlivet ble min veileder informert underveis om navn på kunstnere og kuratorer, og om fremgangen i intervjuprosessen. Jeg og min veileder er de eneste personene som vet navn på intervjuobjektene. Veileder har ikke tilgang til lydopptakene. Det er en styrke ved informasjonsinnhenting at intervjuene ble gjennomført tett i tid slik at jeg fikk en rutine og gjennomførte relativt likt hver gang. En svakhet ved intervju er at metoden ikke er å regne som en nøytral teknikk til å oppnå upåvirkede svar fra intervjuobjektet. Et intervju må alltid sees som en interaksjon mellom mennesker som leder til sosialt forhandlede og kontekstuelle utsagn. Forskjellige former for relasjoner i intervjuene kan skape viten om forskjellige ting. (Brinkmann & Tanggaard, 2020, s. 34, 38, 43, 63) Det er en svakhet med intervjuene at jeg kjente to av intervjuobjektene personlig fra før. Det er en styrke ved intervjuene at ingen av intervjuobjektene hadde fått tilsendt den digitale undersøkelsen. Det betyr at alle 6 stilte til intervju med likt utgangspunkt og uten forutgående påvirkning om temaet.

## **4.7 Etikk**

Et grunnleggende etisk problemfelt ved kvalitativ forskning handler om menneskers personlige liv og erfaring, og plasserer private ytringer i en offentlig arena. (Brinkmann & Tanggaard, 2020, s. 581) I min forskerrolle skal jeg ivareta respondentenes og intervjuobjektens personvern. Deltagerne har tillitt til meg når de deler sine opplevelser og synspunkter om kunstinstitusjoner, yrkesroller og tidligere utstillinger med meg. (Lund, s. 7, 2021) Det krever stor etisk varsomhet og bevissthet av meg som forsker til å håndtere deltagerens opplysninger på en respektfull og fordomsfri måte, gjennom kritisk tenkning.

### **Vitenskapelig etos**

«Etos handler om hvem du er (din karakter), og hvordan du bruker dette for å bygge troverdighet overfor mottakeren. Personlig og profesjonell erfaring eller et godt rykte kan være viktig for hvorvidt mottakeren stoler på deg og det du prøver å formidle» (NTB, 2023). Respondentene og intervjuobjektene må oppfatte meg som pålitelig (troverdig) før de velger å delta i forskningsprosjektet, og jeg må oppfatte kunstnere og kuratorer som pålitelige før jeg



velger dem ut som et representativt utvalgt for populasjonen. En person kan ha sterk (høy) eller svak (lav) etos. Vitenskapelig uredelighet er brudd på god forskningsetikk. Jeg har arbeidet intenst med troverdigheten til forskningsprosjektet mitt, for å fremstå mest mulig pålitelig, åpen og ærlig. Oppgaven vil bli digitalt publisert gjennom UiAs universitetsbibliotek. «Noen vil mene at forskeren har et ansvar for å gi deltakerne innsikt i resultatene av undersøkelsen som en motytelse for tiden de har brukt på å gi informasjon til forskeren» (Hellevik, 2015). Det var ca. 40 respondenter som skrev sin e-postadresse i det siste spørsmålet i spørreundersøkelsen. Jeg skal sende masteroppgaven til dem og til de 6 intervjuobjektene. Vitenskapelig etos handler om at en vitenskapelig oppgave skal være:

- offentligjort (kravet om allemannseie av vitenskapelig kunnskap)
- åpen for kritikk (kravet om systematisk kritikk av kunnskapspåstander)
- universelt utformet (kravet om likeverd uavhengig av sosial tilhørighet, nasjonalitet)
- nøytral (kravet om nøytralitet, uavhengig av særinteresser)
- originalitet (kravet om belønning av særskilt annerkjennelse for innovatør) (Kaiser, 2018)

### **Hensynet til den man forsker på (mikroetikk)**

For å ivareta deltagerne i prosjektet må jeg sørge for at de blir behandlet forsvarlig når jeg analyserer deres bidrag. Respondentene i spørreundersøkelsen mottok skriftlig informasjon om at det var frivillig og anonym deltagelse i prosjektet og at de kan trekke seg fra prosjektet når som helst. (Vedlegg 3) Alle intervjuobjektene fikk tilsendt informasjon om prosjektet før vi traff hverandre. Samtykkeerklæringen, som intervjuobjektene signerte på, har informasjon om at man når som helst og uten grunn kan kreve at jeg sletter lydopptak og deres deltagelse. Både i kommentarer fra spørreundersøkelsen og i transkripsjoner fra intervjuer var det litt informasjon jeg måtte anonymisere med tre punkter inni skarpe klammer, slik [...]. Når det var hensiktsmessig for konteksten skrev jeg inn noen få ord i referatene i skrape klammer. Dette gjorde jeg for å beskytte deltagerens identitet og også identiteten til andre kunstnere/kuratorer og deres utstillinger som ble diskutert. Alle intervjuobjektene fikk sitt referat tilsendt for kontroll og godkjenning. Personvern har hatt hovedprioritet gjennom hele prosjektet. Informert samtykke og mulighet for å trekke tilbake samtykke når som helst skaper trygghet for respondentene.

I forskningsetikken er det formulert krav for å hindre at de det forskes på, respondentene, skal lide overlast. Data skal oppbevares og behandles på en måte som sikrer at uvedkommende ikke skal få kjennskap til hva den enkelte respondent har svart. Resultatene skal publiseres på en måte som bevarer respondentenes anonymitet (jf. Personopplysningsloven) og hindrer at enkeltpersoner skal kunne kjennes igjen, med mindre noe annet er avtalt. Respondentene skal ha samtykket til å delta i undersøkelsen, på grunnlag av kjennskap til hva undersøkelsen går ut på (informert samtykke). (Hellevik, 2015)

Jeg har arbeidserfaring fra markedsføring og problemstillinger angående GDPR (Personvernforordningen). «Det er verken forbudt eller farlig å behandle personopplysninger – men du må vite hvordan du gjør det for å gjøre det lovlig» (NHO, 2023). Jeg skrev en detaljert datahåndteringsplan og et meldeskjema for personopplysninger som jeg sendte til Sikt. Sikt godkjente prosjektet allerede etter 3 uker. Å diskutere og sette ord på hva kvaliteten i et forskningsarbeid består av, er viktig, men krevende. Jeg har ansvaret for at prosjektet og oppgaven er både transparent i alle ledd, delbar og troverdig, for ved mangler vil det ikke kvalifisere som forskning. (Østeren, 2017) Jeg bor i en mellomstor norsk by og er tilknyttet utdanningsinstitusjonen UiA. Det kan lede til antagelser om hvem deltagerne er. Det er viktig å påpeke at intervjuene ble gjennomført i flere byer i Norge. Utvelgelsen av et tilfeldig utvalg fra alle landets fylker sikrer også anonymitet til de respondentene som jeg publiserer kommentarer fra. Det kan være en svakhet ved intervjuene med ulike grader av sosial relasjon til intervjuobjektene. 2 av intervjuobjektene kjente jeg fra før. Etisk kan man hevde at intervjuene heller burde vært gjennomført med 6 stk ukjente (for meg) kunstnere og kuratorer, for å ha et upåvirket sinn før intervjuet.

### **Vitenskapsetikk og samfunnsansvar (makroetikk)**

Når nivåene for vitenskapelig etos og hensynet til den man forsker på er tilfredsstillende er neste nivå å vurdere forskningsprosjektet etikk i et samfunnsperspektiv. «Vitenskapsetikk er studiet av de normer og verdier som synes å være forutsatt når vitenskap betraktes som bevisst og målrettet menneskelig handling, som ikke kan styres og legitimeres uten henvisning til slike normer og verdier» (Sagdahl, 2019). I kap. 1.6 Samfunnsrelevans beskrev jeg ulike fordeler kulturfeltet kan få fra min forskning. Jeg mener at prosjektets fokus på kommunikasjon er overførbare til alle bransjer. Alle bedrifter må kunne kommunisere med selgere, partnere, kunder og markedet. I forretningslivet har mange bransjer en egen møtekultur, men behovet for god kommunikasjon er universelt.

For at ny kunnskap skal bli akseptert som vitenskap, må kunnskapen være etterprøvable. Når fagfolk fra både politiske, kulturelle og næringslivsrelaterede felt mener at forskningsresultater i for stor grad er preget av forskernes egne holdninger og synspunkter, er dokumentasjon viktig. (Hurum, 2017) Fagfeller skal ha mulighet til å motbevise forskningsfunn. Kravet om etterprøvbarhet er sentralt i all forskning, men er mer komplisert i kvalitative undersøkelser. Forskningen min vil om kort tid ikke være etterprøvable. Anonymiteten gjør at deltagerne ikke kan kontaktes. Mulighet til å etterprøve intervjuene forsvinner sommeren 2023, siden jeg har lovet deltagerne å slette lydopptakene når prosjektet er gjennomført.

I et langsiktig perspektiv kan min forskning bidra til å utvikle og forbedre kommunikasjon i utstillingsprosesser. I det norske kunstfagfelleskapet er det sannsynligvis interesse for forskningsprosjektet siden det er forsket lite på dette kommunikasjonsområdet. Det er ikke min intensjon at kuratorer skal få et enda større arbeidspress på seg til å briljere i nok et (kommunikasjons)felt. Det er en overordnet samfunnsinteresse å bringe alle kulturfelt videre. Stagnasjon og resignasjon er ikke reelle valg. Menneskeheten har tatt kvantesprang og gjennomgått en enorm utvikling siden opplysningstiden. Vi lever i en digital tidsalder der nyheter, moter og trender skifter hurtig. Nyskapning og avant garde berømmes, i en kort periode. Forskningen har et samfunnsansvar for å fornye sine felt. Jeg tar et samfunnsansvar ved å forske på en smal kommunikasjonsråde som ikke har blitt belyst tidligere.

### **Formidling av kvalitativ forskning**

Fra starten av prosjektet har jeg vært bevisst på at resultater fra de kvalitative undersøkelsene skal være nyttige for fremtidige utstillingsprosesser. Kuratorer og en del kunstnere er sannsynligvis vant til å lese akademisk litteratur. Oppgaven ble skrevet med mange begrepsavklaringer med hensyn til dem som ikke er vant til å bruke akademiske terminologi. Samtidig skal eksamenssensor ha et akademisk grunnlag å bedømme meg på.

### **Personlig etikk**

Anonymisering og personvern er ekstremt viktig for meg siden jeg ønsker å fortsette å arbeide i kunstbransjen. Jeg er bekymret for å fornærme deltagerne i prosjektet eller krenke kunstnere/kuratorer som leser denne oppgaven, fordi de kan være mine fremtidige arbeidsgivere. Jeg er derfor forsiktig og ambivalent, og velger mine ord med omhu, i analysen og drøftelsen – samtidig som jeg skal ha en tydelig forskerstemme. Forskningen min skal være pålitelig og etterprøvbar, samtidig som akademisk skriving skal følge korrekt kildebruk, siteringsregler og litteraturliste i henhold til APA 7th.

Empirien som jeg innhentet gjennom mine forskningsmetoder blir analysert i neste kapittel.

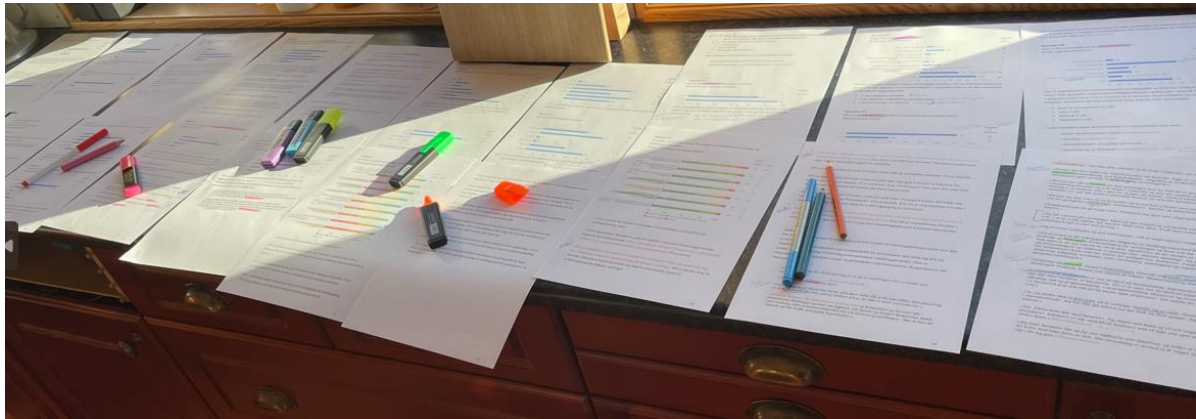
## KAPITTEL 5 ANALYSE

Empirien i analysen er resultater fra den digitale spørreundersøkelsen og referater fra intervju av 3 kunstnere og 3 kuratorer. Spørreundersøkelser skaper store mengder informasjon. Jeg har redusert undersøkelsens informasjonsmengde (råmateriale) til 2 komprimerte dokumenter der jeg har valgt ut kommentarer som jeg mener er interessante for problemformuleringen og hypotesene. Ved å analysere dokumentene finner jeg mønstre og mening i respondentenes og intervjuobjektene bidrag til mitt forskningsprosjekt. Jeg brukte en *tematisk analyse* for å konstatere interessante funn. En tematisk analyse er en enkel og fleksibel oppskrift for å finne temaer. I denne oppgaven er et tema en gruppering av data med fellestrekk. Målet med mine tematiske analyser er å gruppere respondenters svar i *kategorier*, som kan gi et svar på problemstillingen. Jeg håper å finne resultater som forteller om hypotesene mine er styrket eller svekket. (Johannessen et al., 2020, s. 278-279) I vedlegg 1 og 2 er rapportene fra spørreundersøkelsen. Jeg kodet rapportene for å finne kategorier som utpeker seg i empirien. Resultater fra undersøkelsen presenteres i kapittel 5.3. Jeg foretar samme analyseprosedyre med intervjureferater for å finne kategorier med interessant informasjon. Resultater fra intervjuer presenteres i kapittel 5.5.

**Det forutsettes før videre lesning at rapportene fra digital spørreundersøkelse i vedlegg 1 og 2 er lest.**

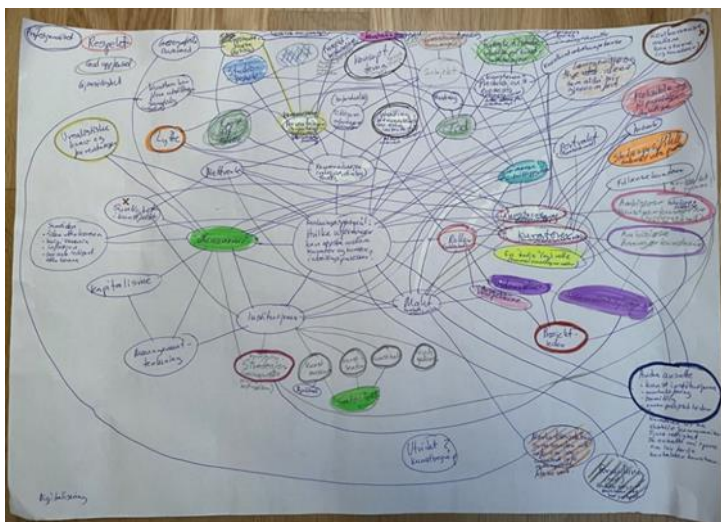
### 5.1 Koding og kategorisering

Å kode er en form for datareduksjon. Koding er en tidkrevende teknikk der omfattende datamateriale brytes ned i håndterbare enheter. Jeg så etter relevante begreper og fenomener som kan knyttes til problemstillingen og hypotesene. Jeg gav navn til fortolkningsbaserte kategorier ved å studere datamaterialet. Denne dataorganiseringen hjalp meg til å analysere materialet. (Brinkmann & Tanggaard, 2020, s. 605) Jeg ønsket å benytte digital koding, men pga. den tekniske svakheten i dataprogrammet SurveyXact falt denne muligheten bort. Jeg valgte i stedet en manuell koding med tusjer og fargeblyanter. Jeg spredde utskrift fra spørreundersøkelser ut over kjøkkenet mitt. Ark fra den ene undersøkelsen ble spredt ut på kjøkkenbenken og ark fra den andre undersøkelse ble spredt ut på kjøkkenbordet.



Bilde 2  
Manuell koding på kjøkkenbenken.

Jeg begynte å lese mens jeg markerte tekstfragmenter (viktige poeng) med ulike farger. Jeg så etter repeterende bruk av begreper og kunstfaglige uttrykk for å oppdage sammenhenger og mønstre. Jeg arbeidet hele tiden med fokus på både mitt teoretiske rammeverk, problemstillingen og hypotesene for å kunne besvare problemstillingen. Denne kodingen gav en abduktiv analyse, dvs. en kombinasjon mellom induktiv (erfaringsbasert) og deduktiv (teoribasert) koding. (Anker, 2020, s. 29) I første runde med koding markerte jeg ganske mye tekst. Jeg drog piler til sammenlignbare poeng og begreper. Jeg gikk frem og tilbake mellom kjøkkenbord og kjøkkenbenk og gav «likelydende» tekstfragmenter på tvers av begge undersøkelsene den samme farge. Koding var den delen av analyseprosessen der jeg leste bredt for å finne merkelapper som jeg kunne sette på materialet. Kategoriseringen var den mer systematiske samlingen av ulike koder som jeg samlet under større overordnede kategorier. (Anker, 2020, s. 76)



Bilde 3  
Kategorisering av begreper og fenomener i et tankekart.

Jeg hadde i månedene før analysen notert mine refleksjoner om årsaker til utfordringer ved kommunikasjon i utstillingsprosesser. Det er en type analytisk koding som forgår i hodet til folk hele tiden når vi reflekterer. I katalogiseringsfasen leste jeg gjennom de fargede kodene og skrev de viktigste poengene på et tankekart. Mens koding og kategorisering pågikk hadde jeg en notatblokk tilgjengelig der jeg noterte likhetstrekk, mønstre og overaskende fenomener. Jeg så etter forskyvninger i yrkesroller, og jeg så etter både konsensus (likheter), brudd, spenninger, motsigelser (kontraster) og overraskende kilder til konflikter eller utfordringer. Notatblokken og tankekartet er viktige elementer for analyseringen av undersøkelsen. Jeg samlet begreper og tekstfragmenter med omtrentlig samme meningsinnhold i følgende 4 hovedkategorier:

- **maktutøvelse**
- **organisering av kunstinstitusjoner**
- **rolleforskyvninger**
- **manglende informasjon**

Disse kategoriene er underoverskrifter i neste kapittel.

## **5.2 Analyse av spørreundersøkelse**

Jeg er veldig fornøyd med at det er *erfarne* kuratorer og *svært erfarne* kunstnere som utgjør grunnlaget for spørreundersøkelsen. 50% av kunstnerne har stilt ut sin kunst minst 40 ganger, og 61% av kunstnerne er 50 år eller eldre. (spørsmål 5 og 7) Det betyr at mange av respondentene tilhører generasjon X (f. 1967-1979). Jeg analyser rapportene fra begge spørreundersøkelsene samtidig. Konteksten der begrepet ytres kan være viktig for problemstillingen. Jeg fulgte rådene i Trine Ankers bok *Analyse i praksis* (2020). Jeg veksler mellom å la analysen sette søkelys på små enheter og større sammenhenger, for å unngå kritikk for å kun sette søkelys på detaljer tatt ut av en helhet. (s. 4) Oppgaven analyserer ikke kunstfeltets økonomiske utfordringer. Men kommunikasjon og samarbeid om økonomiske utfordringer er en naturlig del av utstillingsprosesser, slik at økonomi naturlig bringes på banen noen steder i analysen. Mangel på finansiering, små utstillingsbudsjetter, lave honorarer og ulønnet arbeid er gjennomgående kommentarer i spørreundersøkelsen.

Begge yrkesgruppene benyttet følgende begrepene en rekke ganger: tydelighet, respekt, profesjonalitet, lytte, gjensidighet, tillit og god oppførsel. Det er konsensus om at disse begrepene er nøkler til god kommunikasjon. Begrepet profesjonell ble omtalt/etterlyst mye oftere av kunstnerne angående kuratorenes fremferd og effektivitet, enn vice versa.

### **Maktutøvelse i et kultursosiologisk perspektiv**

I spørreundersøkelsen bekrefter kunstnere at kuratorrollen fortsatt er en portvakt. Kunstnere forteller at «som kunstner har man ofte mindre innflytelse når kuratoren har en sterk posisjon» og «kurator har større innflytelse nå» enn tidligere. Stor symbolsk makt gir kuratorer mulighet til å ta full kontroll over utstillingsprosjekter. Som prosjektleder skal kuratoren selvfølgelig lede hele utstillingsprosessen. Undersøkelsen viser at kunstnere opplever å bli tilsidesatt i utstillingsprosessen og at kurator ofte neglisjerer kunstneres synspunkter. «Det kan virke som om det er flere utstillingssteder der kurator blir en slags sjef heller enn *samarbeidspartner*». Erfarne kunstnere vet hvordan deres verk skal presenteres og hva de ønsker verket skal uttrykke. Det kan være provoserende at en kurator skal overstyre kunstnerens intensjoner. Psykologisk og sosialt er folk oppdratt til å respektere autoriteter, men maktmisbruk fører til reaksjoner og utfordringer med samarbeid. Det virker nærliggende å tro at noen kunstnere opplever kurator nærmest som institusjonens egentlige leder (korrekt i gallerier) og seg selv som en midlertidig engasjert underordnet, til ingen eller lavt honorar. Kunstneren arbeider på noen institusjoner som en dugnadsarbeider. Det ser ut til at kurator fortsatt har full kontroll over utstillingsbudsjetter på flere kunstinstitusjoner. Ved å hemmeligholde *utstillingsbudsjetter* utøver kuratoren stor symbolsk makt over kunstneren. Flere kunstnere stiller nå krav til innsyn. «Kurator har ofte et budsjett for hele utstillingen hvor en liten del er avsatt til kunstner. I en soloutstilling forventer jeg å få innsyn i budsjettet og sette det sammen med kurator. Min erfaring er at pengene «flyr», men lite drypper på kunstner.» Kunstneren snakker av erfaring. Det betyr at kunstnerens fokus på honorar har økt. Kunstnerens endrede tankesett om å kreve større honorar for utstillinger er naturlige resultater av større konkurranse mellom kunstnere, gjennomsnittlig nedgang i kunstnerisk inntekt og økonomiske utfordringer i samtiden (prisvekst, pandemi etc.). Det er fint å lese at kuratorer som mottar krav fra kunstnerne om at de «skal skaffe finansiering», faktisk også er et økonomisk press kuratorer pålegger seg selv. «Altså samsvarer forventingen på begge sider [...]». Hjelp til søknadsskriving og informasjon om fond og støtteordninger bringer kunstnere og kuratorer sammen og bedrer relasjoner. Det er grunn til å tro, at kuratorer som argumenterer godt

(retorikk) til ledelsen for mer penger til utstillinger, av og til «kjemper» seg til ekstra midler fra andre deler av institusjonens budsjetter.

Kunstnerne skildrer kuratorer som utøvere av *språk*makt med akademiske fremmedord og faglig stammespråk. Språk er definisjonsmakt. Kunstnere som selv vil skrive utstillingstekster kommenterer at de «[...] kjenner selv sin kunst best [...] og vil unngå "kuratorspråket" med sin terminologi». For å tilfredsstille forventninger om faglig tale-/skrivemåte fra sitt kuratornettverk så er det viktig for kuratorer å skrive/snakke gjennom faguttrykk og stammespråk. Det virker nærliggende å tro at mange kunstnere tar større hensyn til et jordnært publikums behov for hverdagsspråk og folkelighet enn mange kuratorer gjør.

Når det gjelder graden av medbestemmelse i utstillingsprosessen så spriker kunstneres uttalelser. Noen kunstnere opplever at de mister kontrollen over konseptualisering og presentasjon av egne kunstverk. Uttalelser til ettertanke for kuratorer er: «Jeg ble fratatt alle rettigheter, alt ble overtatt av kurator [...]». Alle konflikter har flere sider, så en nøytral tredjepart hadde vært en fordel i akkurat den utstillingsprosessen. Det er flere kunstnere som ordlegger seg med at «[...] det kjennes som at mitt verk var kun en rekvisitt for kuratoren». Her virker det som om kunstneren ble utmanøvrert av en kunstnerkurator. Det er mulig at utstillingsideen og konsept var så uklar at kuratoren handlet i god tro. Den andre ytterkanten av kuratorinvolvering er kunstneren som kommenterer at: «Jeg har i nesten alle utstillinger håpet på mer innspill og selvstendig tenkning fra kurators side. I så og si alle tilfeller har kurator bifalt mine ideer, brukt mine tekster og utstillingsdesign etter mitt forslag». De motstridende kommentarene viser hvor komplisert kuratorrollen er, der kuratoren skal kunne «lese» kunstnerens personlighet i tillegg til å mestre hundre andre arbeidsoppgaver. Alle kan gjøre feil og utfordringer løser vi med dialog og kommunikasjon.

72% av kuratorene (spørsmål 19) forventer at kunstnere skal gi innspill til utstillingens konsept/tema. 59% av kunstnerne (spørsmål 18) forventer i stor grad at kurator skal strekke seg langt for at kunstnerens innspill til kontekst/tema blir førende for utstillingens presentasjon. Nesten halvparten av kuratorene (45%) i spørsmål 19 er litt uenige eller helt uenige at kunstneren alltid skal akseptere at kunstneren har det avgjørende ordet (makt) til å bestemme konsept/tema. Det var overaskende at nær halvparten av kuratorene er villige til å «gi seg» i diskusjoner med kunstnerens innspill. Kun 26% av kuratorene er enige eller litt enige i at kurator har det avgjørende ordet. Svarene tyder på at kuratorer ofte ikke har «spikret» konsept/tema før de inviterer kunstneren. Kuratorene har en ide og så blir det «[...] en dialog mellom partnere med sammenfallende interesser». Dette er en god start på samarbeidet. Når kunstverk tidligere har blitt utstilt på et annet visningssted eller blitt omtalt



på internett så kjenner jo ofte kuratoren til kunstnerens refleksjoner og konsept på forhånd. Da er sannsynligheten større for samsvar i konsept/tema.

Undersøkelsen viser at mange kunstnere med klare synspunkter om egne arbeider ikke får gjennomslag for sine konsepter, monteringer og/eller formidlingsstrategi. «Objektene kommer i andre rekke og blir overskygget av kurators prosjekt og markeringsbehov». Kanskje er konsept/tema uoffisielt eller ubevisst bestemt på forhånd eller at kunstnerkuratorer har fått spillerom til å utfolde seg. Det virker nærliggende å tro at det er mye frustrasjon hos kunstnere som kuratorer ikke er klar over. I spørsmål 15 bekrefter 1 av 5 kunstnere (20%) at de har opplevd at kuratorens ideer gikk på bekostning av deres kunstfaglige integritet. Jeg mener dette er et for stort prosentvist antall misfornøyde kunstnere som har opplevd noe som minner om estetisk krenkelse. Denne utfordringen i utstillingsprosessen kan bare løses med tydeligere kommunikasjon fra begge parter.

I spørsmål 16 og 17 svarer kun 9% av kunstnerne at de har angret på et utstillingssamarbeid som utviklet seg svært annerledes enn fra oppstarten av prosjektet. Hele 37% av kuratorene svarer at de har angret på et utstillingssamarbeid. Dette er oppsiktsvekkende høyt. Kunstnere må sette ord på sine forventninger og så kommunisere dem tydelig til kurator. Kunstnere må også huske at det er lov å si nei til deltagelse når man er i oppstarten av et utstillingssamarbeid. Grunnen til at kunstnere lar seg overkjøre av kurator er behovet for synlighet i kunstfeltet. Jo flere utstillinger, jo større sjanse har kunstneren for å få solgt kunst (inntekt) og å få flere utstillinger i ettertid. Kurator har makt til å bestemme hvilke kunstnere som inviteres, og kurator kontrollerer ressurser og tekst/bilder som benyttes i markedsføring. I spørsmål 10 svarer 76% av kuratorene at de opplever kunstnerens forventninger til periode, budsjett og rammen rundt utstillingen som svært eller noe realistisk. Det hadde vært interessant å forske videre på de 16% av kuratorene som opplever at kunstnerens forventninger er noe eller svært urealistisk. Handler kunstnerens urealistiske krav om praktiske forhold som rom og montering, eller om økonomiske krav? Med tanke på at kunstnerens realinntekt har sunket og at staten i løpet av kort tid gav flere hundre millioner i pandemirelaterte støtteordninger til kultursektoren, burde kanskje kuratorene svart en større prosentandel av svært eller noe urealistiske krav. (NTB, 2021)

I spørsmål 13 svarer 96% av kuratorene at de er svært fornøyde eller fornøyde med tidligere samarbeid med kunstnere i utstillingsprosesser. I spørsmål 15 svarer kun 60 % av kunstnerne at de er svært fornøyde eller fornøyde med tidligere samarbeid med kuratorer. Differansen kan tolkes som at enkelte kuratorer mangler kritisk selvrefleksjon. Det er lettere å klandre andre enn å endre seg. I samme spørsmål er kun 1% kuratorene litt misfornøyd. Ingen

kuratorer svarte at de er svært misfornøyde. Hele 10% av kunstnerne er svært eller litt misfornøyd med tidligere samarbeid. Misnøye og spenninger er konsekvenser av partenes handlinger i utstillingsprosesser.

### **Organisering av kunstinstitusjoner**

Selv om kunstnerne i spørsmål 4 svarte ganske likt om hvilken type kunstinstitusjoner de foretrekker å stille ut på, så sitter jeg igjen med inntrykket av at private kunstgallerier kommer svært fordelaktig ut i undersøkelsens kommentarer. Utsagn som at «det er enklere å samarbeide med en privat gallerist [...] med mindre byråkrati» vektlegger gallerienes direkte kommunikasjonsmåte og fokus på salg. De største og mer byråkratiske kunstinstitusjonene (museer) med mange titalls ansatte kan i perioder skape utfordringer for kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Alle disse folkene som hilser på og prater med kunstneren i løpet av dagen i utstillingssalene – hvem er de? Formidlere, markedsførere og institusjonens andre kunstfaglige ansatte får endelig «fri tilgang» til å kommunisere med kunstneren. Det kan bli overveldende for enkelte kunstnere. Kuratoren har ikke monopol på kommunikasjon med utstillingsaktuelle kunstnere – det bare virker slik. En kuratorer kommentarer:

«Gi kuratoren det endelig ordet inhouse i egen kunstinstitusjon hva gjelder kunstfaglige spørsmål, det vil forbedre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner. Andre på museet (marked, formidling, prosjektledere, presse etc.) må ta avsjekk med kurator FØR en eventuell kontakt med kunstner». I store kunstinstitusjoner der man jobber i utstillingsteam har kurator mistet noe av sin kulturelle og symbolske makt, fordi ledelse og økonomiske interessenter kan pålegge fast ansatte kuratorer kunstfaglige strategier og spesielle arbeidsoppdrag. Når kurator ikke er tilgjengelig, må det være aksept for at teamarbeidere selv kontakter kunstneren, og at de noen ganger tar viktige avgjørelser i tidspressede situasjoner uten å avklare med kurator og/eller kunstner.

Institusjonens *New Public Management* (NPM) fastsetter ledelsens økonomiske (kapitalistiske) mål for bunnlinjen. Store kunstinstitusjoner bruker gjerne styringsprinsipper fra privat sektor for å organisere og styre deres offentlige virksomhet. Statens krav om større *egeninntjening* og en økt autonomi for *markedsavdelingen* fører til at kuratoren får mindre handlingsrom til å bruke sin kompetanse og gjøre egne valg. En følge av NPM er at kurator mister symbolsk makt. Endrede arbeidsoppgaver og mindre symbolsk makt for kurator skaper utfordringer for kommunikasjon mellom kurator og kunstner. Kunstnere reagerer når de opplever at «graden av markedsretning [...]» går på bekostning av deres kunstfaglige integritet og det savnes «[...] større respekt for det visuelle». Kurator kan bli frustrert når

kunstnere gir tilbakemelding om at «flere kuratorer må våge å ta egne valg og ikke bare velge de (kunstnere) som er trendy og hot». Ledelsen i en kunstinstitusjon kan pålegge kurator å kun kontakte berømte kunstnere for å øke billettinntektene (Blockbusters). F.eks. japanske Yayoi Kusama er en internasjonalt ettertraktet kunstner som kunstinstitusjoner kan leie populære installasjoner av.



Bilde 4  
Evighetsinstallasjon av Yayoi Kusama på Louisiana Museum i Danmark november 2015.  
Fotograf: Anja Nilsen

På den andre siden kan kuratorer synes det er mer utfordrende og spennende å oppdage og vise kunst av ukjente samtidskunstnere. Et eks. på omfattende kommersialisering og markedsføring er Munchmuseet som i jakten på større egeninntekter styrker sin kommersielle profil, omorganiserer museet og utlyser fire direktørstillinger i mai 2023, bl.a. stillingene kommersiell direktør og direktør for marked og kommunikasjon. (Borud, 2023) Organisering av kunstinstitusjoner og arbeidsforhold endres når det leies inn *frilanskurator* for en kort periode. Institusjoner mister kontinuitet i faglig utvikling av egne kuratorer og kunstfaglige ansatte. Ansatte blir usikre når en ukjent frilanskurator skal gjøre seg kjent med bygg, utstyr og ansatte. Det medfører mye ekstraarbeid å innlemme nye frilanskuratorer i organisasjonskultur og normer, men institusjons ansatte utvikler seg selvfølgelig og lærer også mye.

Jeg mottok en e-post fra en kunstner som ikke hadde tid til å delta i spørreundersøkelsen. Hen skrev i e-posten: «JA at de FREMSTÅR profesjonelle og effektive, men at de ikke ER det». En av respondentene bekrefter eksistensen av kunstnerkuratorer: «Nei. Jobber helst ikke med

kuratorer. Jeg skaper min kunst og vil selv avgjøre hvordan den presenteres. Kuratorer er ofte mislykkede kunstnere som vil lage sine egne uttrykk via andres kunst».

En kunstner kommenterte at «kuratorenes kompetanse i kuratering har økt». Institusjoner og bedrifter er alltid i endring. Foreningen Kunstsentrene i Norge (KiN) er nå i en prosess med å endre navn på kunstsentre til sentre for samtidskunst, for å signalisere en fremtidsrettet «[...] identitet og et tydeligere skille fra institusjonsnavn som Kunstmuseum, Kunstforeninger, Kunsthall og Kunstsenter» (Oppland kunstsenter, 2023). Det er klart slike omstruktureringer skaper usikkerhet og er årsake til utfordringer i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Den svenske kritikeren Dan Jönsson hevdet at kunstinstitusjoner fungerer konservativt og fastlåsende. «Det har skjedd en omfordeling av symbolsk kapital innenfor kunstfeltet, fra kunstnerne til fortolkerne og kuratorene», som fører til at kunstnere føler seg maktesløse. (Slyngstadli, 2002) I spørsmål 23 bekrefter hele 1 av 3 kunstnere (34%) at de opplever avmakt i møte med byråkratiske institusjoner, mens til sammen 27% ikke vet eller ikke ønsker å svare på spørsmålet. Et mindretall på 39% opplever ikke avmakt i møte med institusjoner. Dessuten kommenterer i tillegg en del kunstnere i undersøkelsen at de opplever enkelte kunstinstitusjoner som mer byråkratiske og tungroddede enn andre. Tallene og kommentarer styrker hypotese F om opplevelse av avmakt.

### **Sammenblanding av roller og endringstendenser**

I spørsmål 11 svarer 68% av kuratorene at de opplever at kunstnerens rolle har endret seg de siste 20 år. I spørsmål 20 svarer 32% av kunstnerne at de opplever at kuratorenes forventninger til kunstnerrollen har endret seg i samme periode. Siden 1990-tallet har kuratoren tradisjonelt vært en prosjektleder for utstillingsprosjekter. I dag kan man spørre seg om hvem som leder hvem i utstillingsprosessene, når kunstnere med bred kuratorerfaring og/eller tung kunstfaglig utdanning samarbeider med kuratoren i utstillingsprosessen. Kuratorer svarer i undersøkelsen at kunstnerrollen er blitt mer profesjonalisert og kommenterer at kunstnerrollen har fått: «Mer krav til markedsføring, prosjektledelse [...] og at kunstnerrollen nå «[...] krever mye bedre kjennskap til produksjon, økonomi og prosjektledelse». Dette er i samsvar med min beskrivelse av dagens arrangørkunstnere, og dette bekrefter at kuratorer vet at mange kunstnere er svært fleksible og dyktige («poteter») i mange felt. Samtidig så er det kuratorer som er influencere på sosiale medier (Cameron, 2022, s. 6) Kuratorer ser muligheter for å oppnå symbolsk makt (eller kan føler press om å prestere) på mange fagområder, noe som også gjør dem til fleksible «poteter». Når maktbalansen endres, så endres også maktfordelingen mellom rollene. I spørsmål 17 og 18 bekrefter 75% av

kunstnerne og 92% av kuratorene at utstillingssamarbeid er et læringsmiljø for begge parter. Begge roller absorberer erfaringer og ny kunnskap som fører til at kunstfeltet utvikler seg. I spørsmål 22 svarer nær halvparten (45%) av kunstnerne at de ønsker å kuratere utstillingene sine selv og skrive tekster om sitt kunstnerskap selv – som lønnet arbeid. Det virker nærliggende å tro at de fleste i denne gruppen er *arrangørkunstnere*. I spørsmål 22B ble kunstnerne spurt om hvorfor de ønsker å kuratere selv og skrive tekster selv. Ønske om *kontroll* ble kommentert av mange kunstnere. En god del kunstnere virker å være lei av at kuratorer skal bestemme over dem og deres verk når de skriver: «Det hadde vært absurd om noen andre skulle ha definisjonsmakt over min kunst og mitt kunstnerskap». Likevel er det jo nettopp en slik definisjonsmakt flere kuratorer arbeider med hver dag når de innlemmer kunstverk i sine konsepter/tema, som kan bli hengende ved verket/kunstnerskapet i ettertid. Kunstneres drivkraft til flere (lønnende) arbeidsoppgaver er økonomisk motivert når de bekrefter at de gjør ulønnet kunstrelatert arbeid. «Fordi veldig mye av denne jobben blir allerede gjort av de fleste kunstnere uten å få betalt for det». Det betyr at kunstnere bør velge utstillingssted med omhu dersom de ønsker å bruke tiden sin på å produsere kunst – og ikke jobbe «dugnad» for institusjonen. Det virker nærliggende å tro at også blant de 35% kunstnere som ønsker å beholde sin autonomi som kunstner, dvs. ikke kuratere/skrive selv, så er det noen som arbeider ulønnet med utstillinger. utfordringer med ulønnet skribentvirksomhet påvirker kommunikasjon i utstillingsprosessen. En kunstner kommenterer: «Fordi det er allerede det jeg gjør. Jeg har aldri opplevd å skulle stille ut et sted hvor jeg ikke har måtte levere egen tekst, selv om dette er noe som egentlig tilhører kurators arbeidsoppgaver». Utydelig budskap i kommunikasjonsprosessen, for hvem som har ansvar for en oppgave og hvem som faktisk utfører oppgaven, fører til utfordringer for kunstnere med avkoding av budskapet. Kunstnerens kommentarer viser store variasjoner i holdninger til kuratorrollen. En ytterkant er kunstneren som foreslår å: «Avskaff(e) det nåværende kuratorveldet. Det er en tvangstrøye for den frie (autonome) kunsten» til kunstnere som «[...] stort sett blir godt ivaretatt som kunstner og har givende dialoger med kuratorer». Her er det ikke et entydig mønster. I spørreundersøkelsen bekrefter både kunstnere og kuratorer at kunstnerrollen har forandret seg veldig de siste årene. En kunstner ber om at begge parter «[...] avklarer hverandres roller. Er det kunstnerens eller kuratorens utstilling?». Dette er et legitimt spørsmål i en brytningstid der kunstnerens og kuratorens roller og arbeidsoppgaver overlapper hverandre. En (arrangør)kunstner ber om «bedre kommunikasjon, innsikt i hverandres arbeidsprosesser [...]» Kunstnere/kuratorer er nysgjerrige på hvordan den andre arbeider og gjør sine arbeidsoppgaver, så man kan lære og gjøre tingene selv neste gang. F.eks. hvor

mange cm (fra tak eller gulv) er standard høyde for montering av malerier med en bunnlinje? (eller topplinje) Kunnskap om malen for øyehøyde i norske utstillingssaler er ikke noe alle kunstnere har tenkt over. En (kunstner)kurator ber alle «[...] være nysgjerrige på hverandres arbeidsprosesser». Kuratering ble tidligere ansett som en eksklusiv jobb for noen få privilegerte. Det er det slutt på nå. Har man nok utdanning og kompetanse så kan kunstnere kuratere utstillinger og kuratorer kan f.eks. utsmykke bygg i offentlig rom.

Kuratorenes mangel på ressurser i arbeidshverdagen er gjennomgående kommentarer i undersøkelsen. Hele 2 av 3 kuratorer (65%) svarer i spørsmål 12 at de opplever at arbeidsgivers standardiseringskrav og/eller stramme budsjetter fører til at de må si nei til nye utstillingsideer og spennende forslag som kunstnere presenter. Mens hele 71% av kuratorene svarer at deres arbeidskrav og tidspress i sin arbeidshverdag er så krevende at de har lite tid til fagsamtaler med kunstnere, egen faglig oppdatering og utvikling av nye utstillingsmåter. Kuratorenes varierte og krevende arbeidshverdag er årsaker som skaper utfordringer for begge yrkesrollene i utstillingsprosesser. «Vi kan sjelden tilby et realistisk utstillingsbudsjett». Det er kurator som informerer om at det er få eller ingen penger i utstillingsbudsjettet til honorar for kunstneren. Det er frustrerende, vanskelig og flaut for kuratoren, og skuffende og demotiverende for kunstnerne. Men kuratoren mottar uansett fast lønn og kan planlegge sine utstillinger flere år frem i tid. Hvis en utstilling får dårlige anmeldelser og lite besøk så er det ikke så nøye, for kuratoren. Mange kunstnere bekymrer seg økonomisk for neste måned. «Jeg ser i liten grad at det å jobbe med kurator gir meg noe – men penger får de. Jeg kunne fått bedre betalt og fått ting som jeg selv ville». Kunstnere blir demotivert til å gjennomføre utstillinger for lave honorarer, der de kanskje i tillegg mister kontroll og definisjonsmakt over verkene sin. Slik arbeider ikke private kunstgallerier, og det er noen av grunnene til at kunstgallerier oppnår positiv omtale i spørreundersøkelsen. Kunstnere trenger lønnsinntekt og de vil jobbe med kunstrelatert arbeid. Kuratorer kan være overarbeidet og/eller stressede av alle krav fra mange og svært ulike interessenter. Slik har det vært i mange år. Da jeg spurte kuratorene, om de er villig til å delegere flere av sine arbeidsoppgaver til kunstnere, svarte hele 44% Ja i spørsmål 14. Det var et overaskende høyt tall. Dette virker som et nøddrop fra overarbeidede kuratorer, som sårt trenger avlastning. Jeg ble trist da jeg mottok en e-post fra en kurator som spurte meg om når fristen for å svare på undersøkelsen gikk ut, for kuratoren ville gjerne delta. Jeg svarte at det var over 2 uker til. Kuratoren svarte i en ny e-post at hen trodde hen skulle klare å rekke det, for kuratoren hadde noe ledig tid - om 2 uker. Undersøkelsen tok ca. 8-12 min. å besvare. Tankevekkende! Det virker nærliggende å tro at blant de 19% av kuratorene i spørsmål 14 som ikke vet om de er

villige til å delegere egne arbeidsoppgaver så er det mange overarbeidede der også. Vi trenger egentlig et nytt begrep på kuratorrollen. Min teori, om at det eksisterer noen *kunstnerkuratorer* med performative og kreative egenskaper som utfolder seg subjektivt i arbeid med kunstneres verk, blir styrket når en kunstner kommenterer at kuratoren «[...] ønsket å endre størrelser på verk, titler og hvordan de ble tolket». Den kunstneren må ha følt stor avmakt, og opplevd et følelsesspekter fra overraskelse/sjokk til irritasjon og mulig overgivelse av definisjonsmakten. Så sant ikke sinnet tok over, og kunstneren fikk diskutert seg frem til en bedre løsning. En annen kunstner skrev: «Jeg har opplevd [kuratorens] egne meninger og ambisjoner som sterke og dermed forventninger om at jeg som kunstner ikke skal ha en stemme, eller være en del av prosessen, men bare stille med kunstverk». Dette er eksempler på at noen kuratorer utnytter kunstnere og kunstverk som et *verktøy*, slik at en sannsynlig (kunstner)kurator får utfolde seg i visningsrommet.

I spørsmål 21 svarte 17% av kunstnerne at de har opplevd at kurator fikk like mye eller mer fokus og medieomtale enn kunstneren for kuratering av deres verk. Det virker sannsynlig å tro at noen av disse kunstnere kan ha opplevd dette mer enn 1 gang. Det er «[...] en tendens til å tillegge kuratorens arbeid større verdi enn kunstnerens». Jeg undres om hvor det ble av den ydmyke kuratoren som ønsker å presentere kunst og kunstnerskap som det viktigste.

Kunstnerne sier i undersøkelsen at de «[...] finner det degraderende og uakseptabelt at kuratoren stiller seg selv i fokus». Kunstnere stiller i dag kritiske spørsmål, de er institusjonskritiske og de setter tydelig høyere krav til medbestemmelse i utstillingsprosjekter. Kunstneres «nye» holdning skaper større utfordringer for kuratorenes arbeidsforhold og institusjonens ledelse.

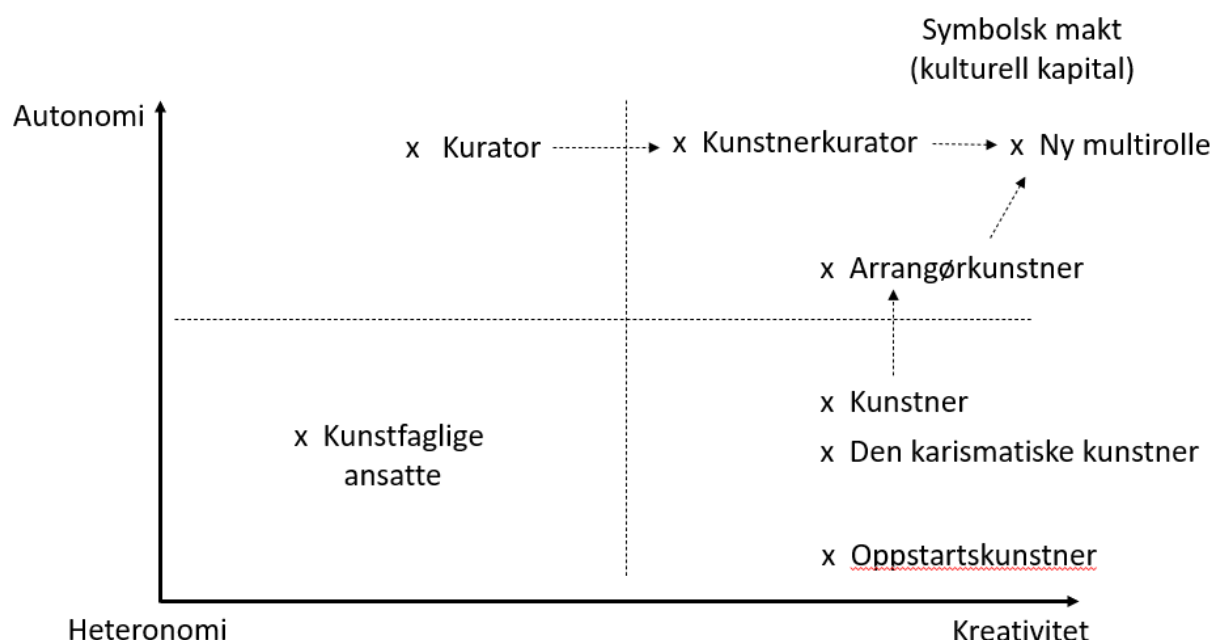
Hvis vi ser bort fra økonomiske aspekter, så kan man hevde at mange kuratorer har en høy grad av selvstyre (autonomi) i arbeidshverdagen når de får bestemme hvilke kunstnere institusjonen skal invitere, konsept/tema, montering o.l. Et utstillingssamarbeid der kuratoren presenterer kunstnerskap/verk, i skyggen av kunstneren, gir kuratoren en lav grad av kunstnerisk kreativitet og autonomi. Kunstnerkuratoren, som blomstrer når hen får uttrykke sine subjektive tolkninger av motiver, konsept/tema og kunstnerskap, opplever en høy grad av både autonomi og kunstnerisk kreativitet. Denne inndelingen illustrerer jeg i tabell 1 for å visualisere mine refleksjoner.

Høy grad av autonomi Lav grad av kreativitet	Høy grad av autonomi Høy grad av kreativitet
Lav grad av autonomi Lav grad av kreativitet	Høy grad av kreativitet Lav grad av autonomi

Tabell 1

Tabellen viser inndeling av kunstnere og kuratorers grad av arbeidsfrihet (autonomi) og kunstnerisk utfoldelse (kreativitet) i utstillingsprosesser. Merk at en posisjon aldri er permanent. Posisjoner kan endre seg fra dag til dag i kunstfeltet. Tabell: Anja Nilsen

Alle arbeidstakere ønsker en høy grad av autonomi i sitt arbeid og få utfolde mange av sine ideer på arbeidsplassen. En digresjon er at høy autonomi og kreativitet skaper selvledelse, der indre motivasjon og tillit fra ledelsen gir mestringsfølelse og selvtillit til å nå ønskede mål. Arrangørkunstnere opplever sannsynligvis en høy grad av kunstnerisk kreativitet i kuratering av andre kunstners verk. Arrangørkunstnere oppnår ikke den høyeste grad av autonomi siden de alltid vil ha noen rammer å forholde seg (akkurat slik kuratoren har). I modell 3 forklarer jeg ulike roller i utstillingsprosesser basert på Bourdieus kulturelle kapitalbegrep, slik at leseren forstår hvordan jeg tenker om yrkesrollenes utvikling og posisjon i dag.



Modell 3

Modellen viser teoretisk plassering av ulike yrkesroller i utstillingsprosesser. Grad av autonomi og heteronomi (under kontroll av andre) i arbeidsoppgaver knyttes opp til utøvelse av kunstnerisk kreativitet og oppnådd symbolsk makt i kunstfeltet. Merk at en posisjon aldri er permanent. Posisjoner kan endre seg fra dag til dag i kunstfeltet. Modell: Anja Nilsen



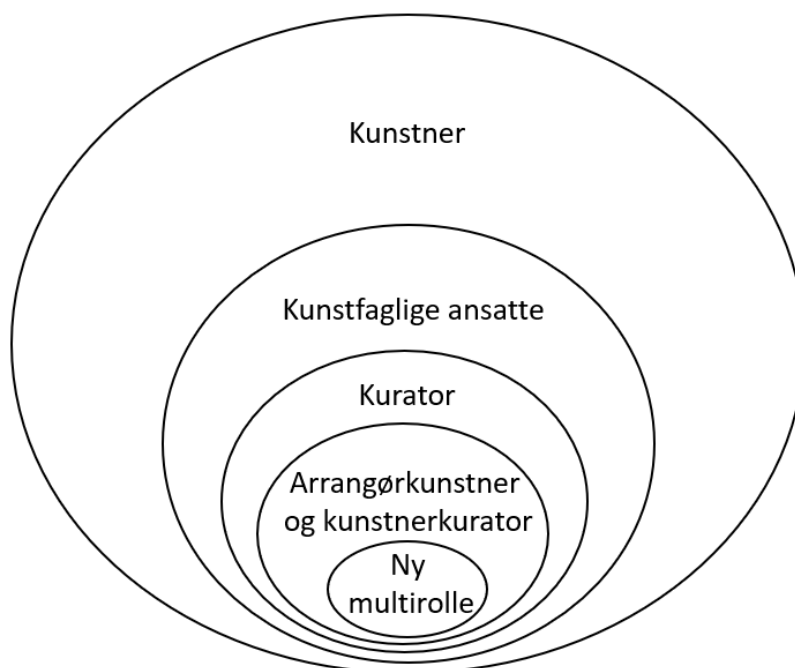
Når vi ser bort fra utstillingsbudsjetter/sponsormidler er min teori at *kunstfaglige ansatte* som f.eks. formidlere, utstillingskoordinatorer og markedsrådgivere har både noe frihet i sine arbeidsoppgaver og de får utløp for deler av sin kreativitet – slik at de er et godt stykke unna 100% heteronomi (hjørnet i modellen). Ferske kunstnere i etableringsfasen motiveres av ønsket om kunstnerisk og/eller økonomisk suksess. Jeg kaller en slik håpefull kunstner for *oppstartskunstner*. Dersom oppstartskunstneren ikke oppnår suksess, vil hen forsvinne i konkurranse med tusenvis av andre kunstnere. Hvis ingen kjøper kunsten din så tvinges du til å ta annet kunstnerisk tilknyttet eller ikke-kunstnerisk arbeid for å få lønnsinntekt. Ingen kan leve av å spise anerkjennelse! Om man lykkes som kunstner så oppnår man gradvis mer og mer autonomi og kulturell kapital. Hvis oppstartskunstneren ikke lykkes i etableringen i de første årene ender man kanskje opp som en kunstfaglig ansatt eller som kurator, og får paradoksalt nok mer autonomi i arbeidshverdagen.

Flertallet av *kunstnerne* klarer å skape egen inntekt, som kan være en kombinasjon av eget kunstneriske arbeid og kunstnerisk tilknyttet arbeid (eller ikke-kunstnerisk arbeid). Det er nær sammenheng mellom høy inntekt og høy autonomi, men høy autonomi er ikke logisk tilknyttet høy kulturell kapital. Kulturell anerkjennelse er bl.a. avhengig av om kundene har symbolsk kapital, utstillingskvaliteten og -frekvensen.

*Den karismatiske kunstner* («født til kunstner») er interessant i forståelse av modellen. Den karismatiske kunstnerrollen har historisk vært en fri og uavhengig (autonom) kunstner, gjerne kjent som en asket (nøysom). Jeg plasserer den karismatiske kunstner tett på flertallet av kunstnere. Den karismatiske kunstner har sannsynligvis masse kunstnerisk kreativitet, men hen får heller ikke automatisk kulturell kapital. Hen produserer antageligvis kunst impulsivt på en/flere spesielle måter uten å kunne styre retningen av kunstnerskapet. Man kan hevde at den karismatiske kunstner er under kontroll av kroppens signaler. Den karismatiske kunstner har sannsynligvis færre bekymringer for økonomiske utfordringer enn flertallet av kunstnere. Det viktige er å få uttrykke seg gjennom kunsten. Økonomisk og kunstnerisk suksess er ikke hens drivkraft, men begge suksessfaktorer er antageligvis velkomne effekter av å følge sitt indre kall. Mange *kunstnere* og *kuratorer* er portvoktere. Kunstnere har ofte frihet til å være nyskapende, arbeide fritt og være kreative i sitt atelier (gjelder ikke bestillingsverk). Men når de møter kuratoren i utstillingsprosesser mister kunstnere deler av sin autonomi pga. vektleggingen av utstillingens konsept, tema, rombegrensninger o.l. Kuratorer med stor kulturell kapital kan også kjenne et kroppslig behov for å skape «noe mer» enn bare en vanlig utstilling. Ved å skape en utstilling av en utstilling, utfolde sine kunstneriske ambisjoner eller

fremheve seg selv som en slags kunster (et kreativt geni), så glir kunstneren over til å bli en *kunstnerkurator*. Da er det ikke rart at noen kuratorer har behov for å delegere arbeidsoppgaver til kunstnere. Det er tidskrevende å være nyskapende. Det finnes en god del *arrangørkunstnere* i dag. Kunstnerens vei til å bli en arrangørkunstner er kort. Et eksempel er forfatteren Karl Ove Knausgård som var medkurator for utstillingen *Mot skogen – Knausgård om Munch* på Munchmuseet i 2017, som ble en stor suksess. (Opdahl, 2017) Kunstnere trenger også økonomisk forutsigbarhet. Ved å takke ja til å kuratere en venns kunstutstilling, oppnår kunstneren en prosjektlederkompetanse som gjør at det blir enklere å si ja til neste prosjekt.

I kapittel 6 drøfter jeg hva slags ny rolle som oppstår når arrangørkunstnerens rolle og kunstnerkuratorers rolle smelter sammen, og i kapittel 6.4 «*Slik arbeider vi om 20 år*» forsøker jeg å forutse fremtidens «multirolle» i utstillingsprosesser. Legg merke til at jeg skriver rolle i entall. I modell 4 illustrer jeg ulike aktørers konkurranse om anerkjennelse (kulturell kapital) i kunstsektoren.



#### Modell 4

Modellen viser yrkesrollenes synlighet i kunstfeltet sett i lys av symbolsk makt (anerkjennelse) og antall utøvere i det norske kunstfeltet. Merk at en posisjon aldri er permanent. Posisjoner kan endre seg fra dag til dag i kunstfeltet. Modell: Anja Nilsen

Målet er å komme innerst i modellen og for å bli en del av eliten. Motivasjon for å arbeide seg mot midten kan være økonomisk, kunstlidenskapelig eller ønske om makt til å definere

kunstfeltet. Det finnes titusenvis av kunstnere i Norge. Konkurransen er knallhard om studieplass på kunstakademier, utstillingsplasser og kunstnerstipend. På den ene siden er sjansen for å lykkes i arbeidslivet ganske stor i Norge pga. måten det norske samfunnet er organisert (den norske modellen). På den andre siden kan sosiale hierarkier skape en uoverstigelig barriere. På ulike kunstinstitusjoner arbeider det antagelig flere tusen ansatte som sørger for at hjulene i kunstfeltets maskineri holdes i gang. Til tross for at mange faste kunstfaglige ansatte har høy utdanning så har de lite symbolsk makt. Det er et lavere antall ansatte som arbeider som kurator eller frilanskuratorer. Som kurator har man ofte høy kunstfaglig utdanning og definisjonsmakt over kunstfeltet på sitt område. Annerkjennelse fra ulike aktører gir synlighet i kunstfeltet, som igjen øker annerkjennelsen osv.

Arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer er kanskje ikke så synlige i kunstfeltet ennå. Det er færrest av dem jeg kaller kunstnerkuratorer og flest av arrangørkunstnere. Det viser forskningsrapporter og artikler som jeg har funnet om deres roller. Deres eksistens merkes av frustrerte kunstnere som må kjempe mot «feil» konsept i utstillingsprosesser og for frilanskuratorer som mister oppdrag. Sammensmeltingen av arrangørkunstner og kunstnerkurator til en ny selvstendig rolle er allerede i gang. Det er nå umulig å skille hvilke oppgaver en kurator gjør og hvilke en kunstner gjør.

En endring i roller i utstillingsprosesser som skaper kommunikasjonsutfordringer er det økende antall frilanskuratorer. Jeg begrenset meg selv med vilje da jeg overraskende lett fant navn/e-postadresser på svært mange frilanskuratorer til spørreundersøkelsens utvalgt. I undersøkelsen bekreftet 16% av kuratorene at de hovedsakelig er frilanskuratorer. Jeg mener at frilanskuratorer, som i tillegg arbeider med eget kunstnerisk virke, verken er arrangørkunstner eller kunstnerkurator. Det virker nærliggende å tro at frilanskuratorene har funnet en annen vei inn til fremtidens *multirolle* i utstillingsprosesser. I spørsmål 11 svarer 46% av kunstnerne at de er positive til å påta seg arbeidsoppdrag som frilanskurator. Av disse bekrefter 25% av dem at de allerede arbeider om frilanskurator. Det betyr at i teorien er 1 av 4 kunstnere i undersøkelsen allerede arrangørkunstnere. Det virker nærliggende å tro at hypotese D er styrket med tanke på at kunstnerrollen har endret seg de siste 20 år. Hypotese D omhandler også utdanningsinflammasjon. I spørsmål 5 svarer 74% av kuratorene at de har utdanning tilsvarende hoved-/mastergrad, mot 49% av kunstnerne i spørsmål 8 som har disse utdanningsgradene. Men i tillegg kommenterer 21 stk kunstnere under Annen utdanning at de har 4-årig diplomstudier. Antall kunstnere med høy utdanning følger tett etter antall kuratorer opp tom. masternivå. Tallene fra min empiri antyder at masterutdanning ikke lengre gir samme utbytte i form av status og fortrinn på jobbmarkedet som på 2000-tallet, og styrker

dermed hypotese D. 11% av kuratorene har ph.d.-grad mot 2% av kunstnerne. Dette bekrefter at kunstnere også tar ph.d.-grad. Tallene er små, men de bekrefter at kuratorene har oftere ph.d.-grad enn kunstnere. Tall fra SSB bekrefter at befolkningens utdanningsnivå på universitetsnivå har steget fra 32,9% i 2016 til 36% i 2022. (SSB, 2022C) Det virker nærliggende å tro at utdanningsnivået er stigende for alle utdanningsnivåer i de fleste bransjer. I spørsmål 6 svarer 2 av 5 kuratorer (41%) at de har mer enn 1 stk høyere akademisk grad (hoved-, master- eller ph.d.-grad). Jeg kan ikke utelukke at det høye tallet kan ha noe med karriereskifte å gjøre. Jeg har ikke belegg for å hevde at disse kuratorene har to utdanningsgrader i kunstfeltet. I spørsmål 8 gir ikke kuratorene et entydig svar på om de opplever at kuratorjobber har fått en utdanningsinflammasjon siden 2000-tallet. Selv om flertallet (39%) ikke opplever en inflammasjon, mot 27% som bekrefter endringen er det svært mange som svarer Nøytral (19%) og Vet ikke (16%). Det virker nærliggende å tro at respondentene ville svart noe annerledes etter lengre tenketid eller faglige diskusjoner om emnet. Endringer i utdannings- og kunnskapsnivå endrer maktforholdet mellom kunstner og kurator som kan være årsak til utfordringer i kommunikasjon. Når det gjelder bred utdanning i spørsmål 9A og 7 så trumfer kunstnerne (44%) over kuratorene (37%) med sin varierte studiekompetanse. Det er interessant å merke seg at blant kuratorenes ulike utdannelse i spørsmål 7B så har hele 16% også utdanning i språk, litteratur, kommunikasjon og medier. Dette er positivt med tanke på kommunikasjonsevner. Blant kunstnerne er det overaskende få i spørsmål 9B som har studiekompetanse innen ledelse og *prosjektledelse* (4%). Det er mange kunstnere som svarte at de har *pedagogisk* utdanning (12 stk) under *Annen utdanning*.

### **Manglende informasjon**

I spørreundersøkelsen kommenterer både kunstnere og kuratorer et stort behov for informasjon. Kunstnerne «[...] forventer tydelighet og god informasjon – slik at misforståelser unngås». Det kan tyde på at kommunikasjon ikke fungerer slik den bør. Informasjon kan være utydelig eller motstridende slik at avkoding av kuratorens meldinger blir vanskelig. Stressede kuratorer som må forholde seg til svært mange ansatte og kunstnere kan innkode slurvete beskjeder. Kuratorene «[...] ønsker at kunstner er tydelig og gir beskjed om sine behov tidlig i prosessen». Tilbakeholdelse av viktig informasjon og maktmisbruk som f.eks. å snakke seg bort fra et tema, fører til utrygghet og irritasjon. Som prosjektleder er det naturlig at kurator formulerer prosjektets hovedelementer i en prosjektbeskrivelse, som deretter deles med alle i prosjektgruppen. En kunstner forventer «[...] å få innsyn i fremdriftsplan [...]». Kuratorer som arbeider med mange utstillinger samtidig og som f.eks.

ikke deler datoer for frister, må være fryktelig irriterende for kunstnerne. En kurator forteller at «[...] det er nyttig å ha en *sjekkliste* som beskriver ansvarsfordelingen (maktfordeling), og gå igjennom den i løpet av et møte». Jeg mener at en sjekkliste som begge gjennomgår sammen bør være rutine på alle oppstartsmøter.

Sosiale *atelierbesøk* savnes av begge yrkesgrupper. En kurator forventer at «[...] kunstnere er tilgjengelige for studibesøk [...]». Et kaffebesøk i kunstnerens atelier har stor betydning for videre samarbeid. Atelierbesøk er viktig for gode relasjoner, forståelse av teknikker og ikke minst å få se et variert kunstnerskap med ulike typer verk og motiver i samme rom. Kanskje kan kunstneren vise frem egne verk fra ulike tiår og trylle frem skisser som aldri har blitt vist offentlig før. Svært mange kunstnere kommenterer at: «Atelierbesøk er et pluss». Det er naturlig å ha et *fysisk oppstartsmøte* for prosjektet i kunstnerens atelier – ansikt til ansikt. Det forutsetter at kunstneren har et atelier, at kunstneren ønsker besøk og at kuratoren har tid/økonomi til å reise. En kunstner kommenterte at hun ønsker «[...] fysiske produksjonsmøter [...]». Manglende fysiske møter og mangel på atelierbesøk er årsaker som fører til kommunikasjonsutfordringer mellom yrkesgruppene. Slik som Boltanski og Thévenot vektlegger møtet, er sosiale møter ansikt til ansikt det viktigste stedet, der reflektert kritikk gjennom dialog bringer kunstfeltet fremover.

Kuratorene i spørreundersøkelsen kommenterte flere ganger at kunstnere må forholde seg til økonomiske rammer og vise realisme i sine ønsker om ressurser. På den andre siden ber kunstnere om: «Avklaring av økonomi og innsyn i budsjettet [...]». Det virker nærliggende å tro at kuratorer informerer om utstillingsbudsjettets totalsum, men kunstnerne etterlyser *detaljer* om budsjetttilgjengeligheter. Bare slik kan kunstnere påvirke utstillingskostnader og økonomiske planer. Om ikke i nåværende utstillingsprosess, så lærer kunstnerne til neste utstilling.

Kunstnere føler også at de mangler informasjon om «[...] en kort tekst, på få setninger om hvorfor jeg ble valgt». Det er svært forståelig. Hvorfor ble jeg valgt fremfor 5000 andre kunstnere? Mange kunstnere trenger gode tekster om sitt verk/kunstnerskap, fra anerkjente portvoktere, til deres søknader for stipend/fond. Et eksternt og autoritativt syn på et kunstnerskap kan lede til beskrivelser som gjør at kunstneren klarer å skille seg positivt ut i neste søknadsrunde og kunstutstilling.

Over halvparten av kunstnerne i spørsmål 17 (51%) og kuratorene i spørsmål 18 (53%) mener at den andre parten svarer raskt på deres spørsmål. Foruten en forventning om svar på henvendelser, ble det ikke rettet noen klager spesifikt mot kommunikasjon pr e-post eller telefon.

Undersøkelsen viser et behov for mer kompetanse innen prosjektledelse hos begge yrkesgruppene. Mange kuratorer skriver allerede gode prosjektbeskrivelser for utstillingens mål og formål. Det er et likevel et forbedringspotensial i utstillingsprosessen, for å skrive og *dele* fremdriftsplaner, utstillingsbudsjett, sjekklister, oversiktsplanlegging, detaljplanlegging og oppfølging. Kunstnere skal ikke trenge å be om plandokumenter. Slike dokumenter skal kuratorer sende uoppfordret til utstillingsaktuelle kunstnere. Jeg kan bekrefte at også kunstfaglige ansatte noen ganger savner prosjektbeskrivelser og -planer. Kuratorer virker å «hemmeligholde» utstillingsprosjekter og dokumenter både før og etter åpning, men jeg tror ikke at kuratorene selv føler det slik. Både kunstnere og ansatte blir frustrerte når det mangler åpenhet og informasjon. Med tanke på at arrangørkunstnerne allerede er her, er det uansett ikke mulig å stanse sammensmelting av rollene til en ny multirolle med hemmelighold – prosessen kan bare forsinkes. Kunstnernes forventninger om mer informasjon basert på deres tidligere opplevelser styrker hypotese A om høye forventninger til nye samarbeidsprosjekter. En kunstner kommenterte: «Kurator må være lydhør for innspill fra meg som kunstner [...]». Kommentaren gjør meg bekymret for flyten og samarbeidet i utstillingsprosessen. Kunstnerne må selvfølgelig også være lydhøre for innspill fra kuratoren. Sammen så skal de gjøre hverandre og utstillingen bedre for publikum, institusjonen og det norske kunstfeltet. 40% av kunstnerne svarer i spørsmål 17 at kurator både kontekstualiserer deres kunstverk på nye og spennende måter og gir dem kreative innspill til nye måter å montere sine verk. Hele 75% av kuratorene i spørsmål 18 er helt eller delvis enig i at kunstnere ofte gir dem ideer til nye måter å konseptualisere sine verk. 76% av kuratorene mener at kunstnere ofte gir dem nye innspill til nye måter å montere kunstverk. Dette viser hvor viktige det fysiske møtet er.

Begge yrkesroller kommenterer et behov for «[...] klare kontrakter og tydelig ansvarsfordeling [...]». Lite tekst i utstillingsavtalen er en utfordring for samarbeidet. En kunstner ønsker at «Kontrakter må skreddersys til hvert prosjekt [...]». Alle kunstinstitusjoner har en mal for å skreddersy utstillingsavtaler. Dessverre viser det seg at det slurves. Følgefeil som fjorårets årstall eller manglende vedlegg er graverende feil som senker kunstnernes tillit og respekt for institusjon og kurator. Kunstnere etterlyser: «Standard kontrakter ala de som kommer fra NBK». Det er rimelig å anta at utstillingskontrakter over hele kunstfeltet er av svært varierende kvalitet og noen ganger med lav grad av informasjon. Særlig de private kunstgallerienes avtaler er nok langt fra NBKs forslag til utstillingsavtale. Jeg vet selv om kunstinstitusjoner som praktiserer muntlige avtaler. Uavklarte forhold er årsaker som skaper utfordringer i kommunikasjon mellom kurator og kunstner.

### 5.3 Resultater av spørreundersøkelse

Følgende funn fra analysen vil jeg trekke frem som de viktigste i den videre drøftelsen.

Makt: Noen kunstnere opplever å bli tilsidesatt eller overkjørt av kurator i utstillingsprosessen. Det ser ut til at noen kuratorer kontrollerer utstillingsbudsjettet fullstendig. Kunstnere beskriver kuratorer som utøvere av språkmakt, mens nær halvparten av kuratorene innrømmer å «gi seg» i diskusjon med kunstnerens innspill. Det kan virke som kunstnere er mer frustrerte over samarbeid med kuratorer enn hva de gir uttrykk for til kuratorene, og 1 av 5 kunstnere har opplevd at kuratorens ideer gikk på bekostning av deres kunstfaglige identitet. Det er kuratorene som i størst grad sier at de har angret på utstillingssamarbeid.

Organisering: Samarbeid med private kunstgallerier er høyt verdsatt av mange kunstnere. Det er belegg for å hevde at NPM-ledelse av større kunstinstitusjoner øker autonomien til markedsavdelingen og reduserer autonomien til kuratorene. Innleie av frilanskuratorer påvirker både den interne organiseringen i kunstinstitusjoner og maktforhold i det norske kunstfeltet.

Roller: Kunstner og kurator kan veksle på å lede utstillingsprosessen videre. Nær halvparten av kunstnerne ønsker å kuratere selv og skrive tekster selv – som lønnet arbeid, for å oppnå kontroll på eget kunstnerskap. Mange kunstnere arbeider ulønnet med egne utstillinger. Det økende antall arrangørkunstnere har ført til at kuratering ikke lenger er en jobb for noen få privilegerte. Et stort flertall av kuratorene opplever at stor arbeidsbelastning og/eller manglende ressurser skaper utfordringer for samarbeidet med kunstnere. Et overaskende stort flertall av kuratorene er villige til å delegere noen av sine arbeidsoppgaver til kunstnere. Nær halvparten av kunstnerne er positive til å påta seg oppdrag som frilanskurator.

Kunstnerkuratorenes eksistens er bekreftet i empirien. Kunstneres vei til rollen som arrangørkunstner er kort. Ved å se bort fra økonomiske maktfaktorer så har fast ansatte kuratorer fortsatt en høy grad av autonomi i sine utstillinger. Konkurransen er hard mellom kunstnere om honorar og utstillingsplass. Det gir kuratorer makt til å mulig overkjøre kunstnerens innspill til konsept, tema og montering, noe som gir gode vekstforhold for kunstnerkuratorer til å blomstre. Arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer er i ferd med å smelte sammen til en multifunksjonell rolle. Konkurransen mellom kuratorer blir hardere med økende antall frilanskuratorer og institusjoners økende bruk av frilanskuratorer. Økende kunnskapsnivå gjennom lang akademisk utdanning og bred kompetanse hos begge yrkesroller endrer maktforhold mellom kunstinstitusjoner og hvordan de oppfatter yrkesroller.

Tallene fra empirien antyder at masterutdanning ikke lenger gir samme utbytte i form av status og fortrinn på jobbmarkedet som på 2000-tallet, og tallene (sett i lys av vår digitale tidsalder) kan bety at utdanningsinflatjon utvikler seg hurtigere enn for 20 år siden.

Informasjon: Kunstnere og kuratorer etterlyser mer informasjon fra hverandre i utstillingsprosessen. Atelierbesøk er savnet av begge yrkesgrupper. Undersøkelsen viser et behov hos begge yrkesroller for mer studiekompetanse/kursing innen prosjektledelse, og utarbeidelse og deling av flere plandokumenter. 3 av 4 kunstnere og kuratorer gir hverandre nye ideer og innspill til konsepter og montering. En standardisert utstillingsavtale for alle norske kunstinstitusjoner er savnet.

**Det forutsettes før videre lesning av denne oppgaven at intervjuguide i vedlegg 6 og 7 er lest. I tillegg forutsettes det at referater fra intervjuer i vedlegg 8 og 9 er lest.**

## 5.4 Analyse av intervjuer

Intervjuobjektene kommenterte ofte begrepene tydelighet, respekt, lytte, gjensidighet og tillit intervjuene. Det betyr at det er konsensus mellom undersøkelsen og intervjuer om at disse begrepene er nøkler til god kommunikasjon. Fire intervjuer er vedlagt i sin helhet i vedlegg 8 og 9. Men kun enkelte sitater fra de to siste intervjuobjektene vedlagt. Intervjuene er et fordypningsgrunnlag for den digitale undersøkelsen. Jeg knytter sitater til spørreundersøkelsen for å vise konsensus, kontraster, spenninger eller brudd.

### Maktutøvelse i kultursosiologisk perspektiv

Det er fint å lese at *museumskuratoren* og *kunstsenterkuratoren* gjør det de kan for å øke kunstneres sosioøkonomiske forhold, ved å velge forskjellige kunstnere «[...] for å spre litt penger ut til dem». Men den kunstneren som får suksess og oppmerksomhet i medier på en kunstinstitusjon blir antagelig ofte prioritert i neste institusjon, med begrunnelse med at kunstneren var populær på den forrige institusjonen. *Kunstsenterkuratoren* som sier at: «Vi har prøvd å strekke oss i budsjettene så langt som mulig» viser samfunnsansvar og empati for kunstneres økonomiske situasjon. Jeg ser et mønster i kuratorenes tenkemåte, slik Boltanski og Thévenots fokus på hva som er rettferdig, rimelig og akseptabelt, er en strategi som er formålstjenlig for det norske kunstfeltet. Så lenge kunstnere fortsetter å arbeide for svært lave honorarer/stipend forblir de ofte «ukjente» og de oppnår liten grad av kunstnerisk eller



økonomisk annerkjennelse. Det ser ut til at salg i private kunstgallerier er en vanlig, enkel og akseptert måte for kunstnere å oppnå symbolsk makt i kunstfeltet. *Galleristen* skal ha en kommisjon, men «[...] kommisjonen blir vi fort enige om [...]». Utstillingsprosessen er ofte svært kort og tidsbesparende i private kunstgallerier. Men selv om galleristen vet hva kundene og samlere ønsker så er en utstillingsplass i et privat galleri aldri ensbetydende med salg. Kunstnerne i undersøkelsen mener at «[...] det er større muligheter for salg og kommunikasjon i et galleri». Da tenker kunstneren i undersøkelse på kortsiktig profitt. Men kunstnerne verdsetter også den personlige kontakten med galleristen. Marit Gillespie i Galleri Brandstrup bekrefter betydningen av atelierbesøk og personlig kontakt. Se transkripsjonsreferat fra videointervju #215 Kunzt.no i vedlegg nr. 11.

*Museumskurator* har vært «[...] fristet kanskje [...]» men har aldri annullert en utstilling. I arbeidslivet tilpasser man seg og det hender at ansatte og ledere godtar noe man i utgangspunktet ikke ville godta. Å overvinne utfordringer sammen gir mestring og glede av å skape noe meningsfylt. *Galleristen* bekreftet at hen tidligere har annullert en planlagt utstilling. Alle har en tålegrense for når deres respekt, lytteevne og tillit er strukket for langt. *Billedkunstneren* har angret på deltagelse i et prosjekt som gikk på bekostning av hens kunstneriske integritet. Det gir ingen god følelse å minnes den hendelsen. Jeg er sikker på at billedkunstneren lærte mye om dialog fra den hendelsen. *Kunsthåndverkeren* «[...] angret nok egentlig ikke til slutt. Men underveis så kan jeg det». Fokuser på løsninger underveis og be gjerne en tredjepart om innspill hvis konflikt oppstår. *Skulptøren* og en partner har en gang «[...] lurt på om vi skulle trekke oss». Disse eksemplene viser at det er en del misnøyde blant kunstnerne i utstillingsprosesser. *Billedkunstneren* sier at: «Jeg skulle bare holdt igjen der og sagt nei. Det er jo mitt ansvar». Dette verifiserer et mønster der forventninger ikke blir kommunisert godt nok og kunstnere noen ganger strekker sine prinsipper i ubehagelig grad for å få gjennomført utstillinger. «Man føler seg litt sånn, et litt sterkt ord da, men *brukt*». Det er leit å høre at kunstnere opplever at de blir manipulert. *Skulptøren* bekrefter dette mønsteret i dybdeintervjuene da han forteller at hen kan: «[...] føle seg bare som et *verktøy*» for kuratorens konseptuelle og tematiske grep. Kuratoren som portvakt er en årsak til utfordringer i kommunikasjon. Som kulturell elite i et sosioøkonomisk samfunnsperspektiv, og siden nordmenn har sterke likhetsidealer, er det nærliggende å tro at noen kuratorer ikke vil være enig i beskrivelsene ovenfor og kanskje benekte egen eliteposisjon. Kunstnere som opplever kuratorens performative utøvelse (bevisst/ubevisst) på sin utstilling og tydelig kan peke ut hvem som er og ikke er *kunstnerkurator*, kan oppleve at kuratoren også benekter å være en kunstnerkurator siden kurateringsrollen uansett går ut på å «føle» hva som er riktig i

utstillingen. Kunstnerkuratoren kan dermed i teorien aldri anklages for manipulerende adferd. Analysene mine viser kunstnerens ønske om at kuratorer får større selvinnsikt og forståelse for konsekvenser av sin symbolske makt.

### **Organisering av kunstinstitusjoner**

Prosessuelt arbeid og samarbeid om installasjoner mellom kurator og kunstner skaper utfordringer for teamstrukturer i kunstinstitusjoner fordi kuratoren ikke kan vite det endelige utfallet på forhånd. *Museumskuratoren* bekrefter at «[...] det blir veldig mitt prosjekt. Da er det vanskelig å komme inn som tekniker i den prosessen [...] og for de andre som jobber på museet [...]». Jeg har selv opplevd usikkerhet og mangel på informasjon rundt en utstilling som ansatte ikke visste hva den skulle inneholde bare uker før åpning. Men samtidig så virker *museumskuratoren* og kunstnere svært fornøyd med arbeidsmåten. Jeg mener at jo mer prosessuell utstillingsprosessen er, jo mindre er det antagelig behov for involvering av kunstfaglige ansatte - og kurator. Unntak er markedsavling og formidlingsavdeling. Ved å sette dette helt på spissen så, jo mer og oftere prosessuelle utstillingsprosesser foregår, jo mer undergraves fundamentet til kuratorrollen, dens behov og dens symbolske kapital. For arrangørkunstnere er prosessuelle utstillingsprosesser til egne separatutstillinger drømmescenarier – for der kan de bestemme og ordne alt alene.

*Kunsthåndverkeren* bekrefter at fond og stiftelser (og dermed sponsorer og offentlig støtteordninger) er økonomiske interessenter som påvirker kuratorenes regigrep og arbeidsoppgaver. I tillegg påvirker statlige krav om større egeninntjening også institusjonens ansatte og deres arbeidsoppgaver. Skal det f.eks. søkes om penger så må en ansatt (sponsoransvarlig) avsette tid til dette. Skal kurator reise på sponsorsevent, så må en annen kunstfaglig ansatt overta kuratorens forpliktelser overfor kunstnere.

### **Sammenblanding av roller og endringstendenser**

*Kunstsenterkuratorens* kommentar om kunstnerens evne til markedsføring står i kontrast til kuratorenes kommentarer om kunstnerrollens økende profesjonalitet og kunstnerens høye kompetansekrav til å markedsføre seg selv. «Jeg ønsker at det er helt naturlig for kunstnerne at de markedsfører seg parallelt med vår markedsføring. Det er en holdning blant mange kunstnere om at du ikke skal markedsføre deg selv». Kunstnere som mestrer sosiale kanaler, men som ikke prioriterer tid til egen markedsføring i utstillingsperioden, får mindre salg/medieoppmerksomhet og følgelig mindre økonomisk og kunstnerisk annerkjennelse.

Siden noen kunstnere kun vil bruke sin tid til å produsere kunst, er det naturlig at ikke alle kunstnere ønsker eller har økonomisk behov for å arbeide i rollen som arrangørkunstner. Endret kunstforståelse og «[...] utvidet kunstbegrep [...]» er årsaker som skaper utfordringer i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Kunstnere kan f.eks. blande konseptkunst og performance med både digital kunst og ukjente materialer - og så forvente at kuratoren skal følge kunstnerens logikk for konseptet. *Stedsspesifikke kunstverk* som installasjoner og skulptur der hele kunstnerens arbeidsprosess skjer fysisk i visningsrommet i ukene før åpning, og installasjonskonsepter som endres fra institusjon til institusjon, krever mye *tillitt og dialog* mellom kunstner og kurator. *Museumskuratorens* prosessuelle samarbeid med kunstnere i et konkret visningsrom er en vanlig samarbeids-/utstillingsform på enkelte kunstinstitusjoner. *Museumskuratoren* som spør: «Skal vi begynne en prosess og se hva det blir til?» er modig og trygg i sin rolle. Kurator har ansvaret, mens kunstneren jobber relativt fritt med sine verk. Underveis har kunstneren en «[...] dialogpartner [...] og en å drøfte med [...]», og kuratoren kan gi innspill til konsept/tema. *Billedkunstneren* har mange positive opplevelser med et *eksperimentelt galleri* der hen sov i visningsrommet i 10 dager. «Det var veldig bra, virkelig. Det kan jeg ønske meg at andre institusjoner også åpner opp for». Dette eksemplet bekrefter at kuratorrollen er viktig, men i en annen grad enn tidligere. Prosessuell utstillingsteknikk krever selvstendige kunstnere med prosjektledererfaring og selv tillit. Kurator mister symbolsk kapital og blir i grunnen redusert til 2000-tallets koordinator og formidler. En fordel med prosessuelt utstillingssamarbeid er at kurator får frigitt arbeidstid til andre arbeidsoppgaver/utstillinger. *Kunsthåndverkeren* bekrefter at «*kuratorene har alt for mye å gjøre*». Hen mener at kuratorenes involvering i separatutstillinger og koblinger til kuratorens valg av konsept og tema er noe «[...] fjas [...] som bør fjernes». Kan kunstnere klare seg uten kurator? Ja, er svaret på det. Klarer arrangørkunstnere alt selv på alle institusjoner? Nei, for det trengs assistanse av institusjonens ansatte for praktiske oppgaver. Det som er sikkert, er at: «Kuratoren trenger ikke sette agendaen for samtidskunstnere ... det klarer de fint selv». Mange kunstnere reflekterer mens de produserer om *hvorfor* de lager verket, for hvem (målgruppe), *hvordan* verket bør oppfattes og *hvilke* koblinger som knytter verket til historisk periode/hendelse og til samfunnsaktuelle og sosiale hendelser i samtiden. Og *hva* betrakteren kan få som opplevelse av å betrakte verket. *Kunsthåndverkeren* bekrefter at fond og stiftelser (og dermed stiftelser og sponsorer) fungerer som en kurator. Kunstnerne mister mye autonomi frem til utstillingsåpningen. «Hvis man skal «please» alle så blir det veldig lite kunst igjen». Da kan kunstnere like gjerne arbeide med

industridesign og fabrikkproduksjon av bilder, mener jeg. Kunstnerens stigende grad av frustrasjon samsvarer med synkende grad av autonomi.

*Kunsthåndverkerens* eksempel med en stedsspesifikk installasjon versus 8 ferdige bilder viser at mange kuratorer er *ydmýke* ovenfor kunstnerens kompetanse og autonomi når kuratoren sa: «Vi beklager det. Vi har nok ikke lest prosjektbeskrivelsen. Vi skal ikke stå i veien for ditt prosjekt». Dette utsagnet bekrefter et mønster om at mange kuratorer er villig til å forkaste egen konseptidé til fordel for kunstnerens innspill.

*Kunsthåndverkeren* forteller om «[...] dem som lever og ånder for kunsten sin». Med dette sitatet bekrefter hen eksistensen av de karismatiske kunstnerne. Heldigvis, for vi trenger et mangfold i kunstfeltet. Hen hevder at «det kommer alltid til å være et problem [...]» mellom de karismatiske kunstnerne og fast ansatte kuratorer. Det vil hele tiden komme nye kunstnere inn i kunstfeltet som har et stort behov for å få utløp for sin kunstneriske skaperkraft.

I dybdeintervjuet bekrefter *billedkunstneren* at kunstnere har større respekt for kuratorens rolle og konsept ved *gruppeutstillinger* fordi billedkunstneren «[...] overlater det til kuratorene. Da stoler man på dem. Da skal man ikke gå inn og overstyre». For å planlegge og gjennomført en større gruppeutstilling så er man nødt til å ha en prosjektleder. Behovet for en kurator, og et godt sammensveiset prosjektteam, er størst ved gruppeutstillinger.

### **Manglende informasjon**

Under intervjuene så kom det frem motsigelser i yrkesrollenes synspunkter om motpartens bruk av kommunikasjonskanaler slik som e-post og telefon. Det virker nærliggende å tro at enveiskommunikasjon som sporadiske svar, lang ventetid på svar og manglende dokumentasjon på muntlige avtaler er årsaker til store utfordringer i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. *Skulptøren* forteller at kuratorene må «[...] skjerpe seg på skiftelig kommunikasjon [...]». Til slutt må du ringe og så får du svar på telefon». Jeg har verifisert i spørreundersøkelsen at kuratorer har mange ulike arbeidsoppgaver og har så lite ledig tid at mange ikke rekker atelierbesøk. Men man kan forvente at kuratorer kan sende en bekreftelse på at kunstnerens e-post er mottatt, og å sende en SMS tilbake om at man har sett at kunstneren har ringt (tilbakemelding). Hvis lesere som er kurator kjenner seg igjen at i at man ikke engang har tid til å sende en rask bekreftelse, så bør hen be sin sjef om færre arbeidsoppgaver og henvise til arbeidsmiljøloven. Kanskje man kan forsøke å delegere arbeidsoppgaver til aktuell kunstner? Bare en tanke ... Kunstneren og kuratoren som mottar en bekreftelse på at behov for kontakt er registrert blir bare delvis fornøyd. For avsender vil vite *når* mottakeren planlegger å kontakte avsender. Når man lover å kontakte avsender på en

konkret ukedag – så gjennomfører man det man lover. Høyesterett har uttalt at muntlige avtaler er like bindende som skriftlige. Men hva ble egentlig sagt i telefonen? Som *museumskuratoren* er jeg også en «e-post-kurator». Da får man dokumentert det vi holder på med. Ulempen er at jeg mister relasjoner med kunstneren på telefon og ansikt til ansikt. Korte møterefoteratisert i ettertid er gull. Jeg oppfordrer både kunstnere og kuratorer til å på eget initiativ å skrive, og å sende, en kort oppsummering på det avsenderen innkodet i telefonen, og det som mottakeren avkodet – så de unngår misforståelser, sparer tid og informasjon er dokumentert. *Museumskuratoren* ønsker at kunstnere «[...] svarer på e-poster når de mottar dem» mens *kunstsenterkuratoren* «[...] må mase på en god del kunstnere for å få informasjon». Slike utsagn er ikke i harmoni med begrepene i spørreundersøkelsen: respekt, profesjonalitet, tillit og god oppførsel.

Angående atelierbesøk uttaler *kunstsenterkuratoren* at «i en drømmesituasjon så hadde vi besøkt dem alle sammen, [...] da sitter vi og har lange samtaler». Dette tar tid. Men tenk hva de sparer av arbeidstid i ettertid når uklarheter og uenigheter er oppklart på et oppstartsmøte, der de blir enige om konsept, fremdriftsdataer o.l. *Galleristen* besøker alltid kunstnere i sitt atelier. «Da blir du kjent med kunstneren, [...] du ser hvordan de jobber med teknikker og farger. Da er det lettere å stille spørsmål». Atelierbesøk er en fordel for begge parter og for institusjonen. *Billedkunstneren* som har opplevd besøk i sitt atelier kun 1 gang uttaler at: «det ble en veldig god start». Denne uttalelsen varmer og bør tas til ettertanke av leseren.

*Kunsthåndverkeren* uttaler at «det som skjer når man ikke har et møte er ganske skummelt». En side er at man mister den nære relasjonen. På den andre siden fører e-poster eller telefonsamtaler til at partene antar hva motpartens personlighet og arbeidserfaring er. Selvfølgelig finnes det kunstnere som er introverte, kaotiske eller har lite kontakt med virkeligheten. Disse krever ekstra av kuratoren. *Skulptøren* som sier han alltid inviterer kuratorer til å besøke studioet, er frustrert på kuratorer som «[...] sier de vil komme, men som ikke kommer [...]». Både i spørreundersøkelsen og intervjuobjektene er mønsteret tydelig om at studiobesøk er sterkt ønsket eller savnet, men at institusjonens ressurser ikke strekker til. *Kunsthåndverkeren* bekrefter at kunstnere har behov for skriftlig informasjon om hvorfor kunstneren ble valgt av kuratoren, når hen sier: «Så får vi avklart hva som er min rolle og hvorfor».

## 5.5 Resultater av intervjuer

Følgende funn fra intervjuer vil jeg trekke frem som de viktigste i den videre drøftelsen.

Makt: Kuratorene bidrar aktivt med å forbedre kunstnernes sosioøkonomiske forhold.

Kunstnere verdsetter den personlige kontakten med gallerister. Ønsket om å annullere en utstilling eller anger etter samarbeid betyr at kunstnere og/eller kuratorer ikke kommuniserer forventninger tydelig nok. Et mønster som vises både i undersøkelsen og intervjuene er at kunstnerne opplever å bli brukt som et verktøy for kuratorer og kunstnerkuratorer. Blant de 6 som ble intervjuet er det kunstnerne som i størst grad innrømmer å ha «gitt etter» for kuratorenes ideer i utstillingsprosesser.

Organisering: Prosessuelt samarbeid, stedsspesifikk kunst og utvidet kunstbegrep påvirker organisering av ansatte i kunstinstitusjoner, og passer som hånd i hanske for arrangørkunstnere. Ekstern finansiell støtte påvirker kuratorenes arbeidsoppgaver.

Roller: Både kunstnere og kuratorer er svært positive til prosessuelt utstillingssamarbeid, som fører til endringer i yrkesrollenes arbeidsmåter og deres symbolske makt. Kuratorene viser ydmykhet ovenfor kunstnernes argumenter og kompetanse, samtidig som kuratorenes agenda/konsept for separatutstillinger kan bli avfeid av kunstnere. Kunstnernes egeninteresse for å markedsføre sine pågående utstillinger i sosiale medier er savnet av kurator. Ved gjennomføring av gruppeutstillinger er det tydelig et behov for prosjektleder.

Informasjon: Både kuratorer og kunstnere har forbedringspotensialet med deres bruk av kommunikasjonskanaler. Det korresponderer med spørreundersøkelsen at atelierbesøk er svært positivt og savnet av begge yrkesgrupper. Ønsket om å motta skriftlig informasjon om hvorfor kunstnerne ble utvalgt korresponderer også med spørreundersøkelsens respondenter.

I neste kapittel drøfter jeg resultatene fra analyser av spørreundersøkelse og intervjuer.

## KAPITTEL 6 DRØFTELSE OG REFLEKSJON

Dialogen som foregår mellom kunstnere og kuratorer er en sosial prosess som er unik mellom to subjekter. Kommunikasjon i utstillingsprosessen er unik for hver utstilling, men det empiriske materialet viser mange likhetstrekk innad i yrkesgruppene. Ved å drøfte hovedfunn i analysen i lys av maktbegrepene til Michel Foucault, og filosofien til kultursosiologen Pierre Bourdieu og hans arvtagere, drøfter jeg problemstillingen fra forskjellige synsvinkler. Det er empiri fra spørreundersøkelsen og intervjuer som har hovedfokus for å kunne besvare problemstillingen: *Hvilke utfordringer kan oppstå i kommunikasjon mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser?*

### 6.1 Drøftelse

I tillegg til Bourdieu og Foucault, drøfter jeg Helene Brodtkorbs artikkel *Kuratorvelde* (2014) hvor hun spør om *Kuratorene er blitt de nye kunstnerne?* Med dette spørsmålet, snur hun opp ned på konvensjonelle utstillingsroller og kultursosiologiske normer. Etter at Marcell Duchamp kalte et fabrikktilvirket pissoar for kunst, så kan kunsten være nesten hva som helst. Det er fritt fram for alle å være kunstnere, inkludert kuratoren. (Brodtkorb, 2014) Endringer i kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer skjer gradvis over mange år, mens innovative utstillingstekniker kan oppstå og igangsettes på kort varsel. Brytninger i tradisjoner og nye kulturer bringer fagfeltet fremover. Pierre Bourdieus teori forklarer hvordan individer og grupper i kunstfeltet kjemper mot hverandre om ressurser. (Aanensen, 2021) Dette er et resultat av en systematisk skjevfordeling av makt og ressurser som fører til at dette er et felt med mye spenninger. Ved å opplyse leseren om perspektiver og erfaringer fra kommunikasjon mellom kunstner og kurator ønsker jeg å gjøre leseren bedre i stand til å forstå samtidens kommunikasjonsutfordringer. Jeg håper å motivere til bedre samarbeidsforhold i kunstsektoren ved å fordype meg i utfordringer og årsaker. Jeg vil presentere følgende 4 hovedfunn fra analysen for å svare på problemstillingen:

- konkurranse mellom kunstnere og kuratorer
- økende antall frilanskuratorer
- utdanningsinflammasjon
- behov for informasjon

Mange utsagn som jeg reflekterer over i teksten nedenfor er hentet fra spørsmål 22 og 24 i spørreundersøkelsen. *Har du noen ønsker eller ideer som kan forbedre kommunikasjon mellom kurator og kunstner?*

### **Konkurransen mellom kunstnere og kuratorer**

I spørsmål 15 i undersøkelsen oppgav 20% av kunstnerne å ha erfaring med at kuratorenes ideer gikk på bekostning av deres kunstfaglige integritet. Ved slike tilfeller blir ikke utstillingsprosessen en positiv opplevelse. Kuratorer som aktivt arbeider med å innfri kunstneres *realistiske* krav om honorar, visningsrom og utstillingsdesign beholder et godt samarbeidsforhold med kunstnerne som institusjonen er avhengig av. Kuratorene beholder sine arbeidsoppgaver og de utsetter dermed overgangen til de multikompetente kuratorenes tetposisjon i institusjoner. Relasjonsbygging bør være et mål til enhver tid uansett yrkesrolle. I gruppeutstillinger bør kurator ha utstillingsideer basert på teorier, filosofi og aktuelle tendenser i samtiden. Da er sjansen stor for at kunstnere og kurator kan enes om utstillingens konsept. Men trenger kunstverk å «passe inn» i kuratorens konsept? Kunne en kurator i stedet ha kontaktet en gruppe kunstnere, som hen tror har noe felles, og spurt: Kan dere finne fellestrekk mellom deres kunstverk og sammen stake ut en utstillingside, så ordner institusjonen visningsrom og markedsføring? Dersom gruppen gjør dette så kan man fort tenke: Hva trenger vi kuratoren og kunstinstitusjonen til? Gruppen kan jo stille ut verk på egen hånd, i et eget lokale og markedsføre dette selv. Så får de inntekter og anerkjennelsen selv. Det er mange faktorer som avgjør om det vil fungere.

Frilanskurator Jorunn Veiteberg tror tiden for den eneveldig herskende kuratoren er forbi i den norske kunstsektoren. (Hammer, 2022) Hun tvinger oss til å reflektere over endringer, muligheter og veien videre. Endring og utvikling er både naturlig og ønsket i fagfeltet. Begge yrkesroller må være fleksible og pragmatiske i en endeløs strøm av prosjekter, i ulike nettverk som stadig utvides. Jeg har utviklet ny teori, inspirert av Foucaults og Bourdieus teorier, for å tolke samtidens ulike kuratorroller og kunstnerroller i sosiale utstillingsprosesser. Min vektlegging på grader av kreativitet og autonomi er viktig for å definere portvoktere, og deres økonomiske og kulturelle makt. Jeg er selvfølgelig åpen for at andre strategier er mer hensiktsmessig for å beskrive yrkesrollenes utvikling. Kunstnere og kuratorer inngår i sosiale grupperinger og nettverk som raskt påvirkes når politiske strategier og økonomiske forhold endres. Siden mange av agentene i kunstfeltet er statlige, eller mottar offentlig overføringer, er staten svært konkurransedyktig i museumskuratorens favør for symbolsk makt. Selv om staten også støtter kunstnerne med mange millioner kroner hvert år gjennom f.eks. offentlig



finansierte kunstnerstipend og utstillingsvederlag. Statlige overføringer opprettholder at fast ansatte kuratorer beholder symbolsk makt. På den andre siden ser jeg at det økende antallet frilanskuratorer i Norge og økende bruk av innleide frilanskuratorer i statlige institusjoner konkurrerer om, og kanskje undergraver, de fast ansatte kuratorenes symbolske kapital. Det virker nærliggende å tro at kuratorenes arbeidsmåter har endret seg mye de siste 20 årene. Fra fast ansatte kuratorer, som kjenner institusjonens organisering, til betydelig større bruk av innleide frilanskuratorer. F.eks. så kuraterte frilanskurator Jorunn Veiteberg utstillingen *Å skape en verden* på KODE i 2022-2023, og frilanskurator Åsmund Thorkildsen arbeider nå med å kuratere en av åpningsutstillingene til Kunstsilo i 2024. Jeg bruker kunstsosiologien til å belyse utstillingsprosessens interne sosiale strukturer. Det pågår hele tiden maktkamper i kunstinstitusjoner og i utstillingsprosesser. Men hva er det aktørene egentlig konkurrerer om? Å kunne definere hva som er kunstfaglig viktig gir økonomiske og symbolske fordeler. Kuratorfunksjonen har utvidet seg ved at multifunksjonelle kunstnere kuraterer/leder utstillingsprosjekter. For kunstfaglige ansatte kan innleide kuratorer, fra ulike faglige og kulturelle bakgrunner, skape kommunikasjonsutfordringer. Terminologi og kroppsspråk kan være annerledes fra det den foregående frilanskuratoren brukte. Jeg mener at de to yrkesgruppene er i ferd til å smelte til en ny rolle. Frilansrollen, der du både kan ta på deg utsmykningsoppdrag og kuratere egne/andres kunstverk, er et resultat av den nye kunstutdanningen som følgelig har svekket den kunstfaglige makten over kunstfeltet. På kunstakademiene har prosjektlederen og søknadsskriveren blitt fremdyrket de siste årene. (Guttu, 2020)

Pierre Bourdieu peker på hvilke verdsettingskriteringer som skal legges til grunn for å vurdere kunstnere, kunststrategier og maktforhold. Jeg er interessert i sammenlignbare kriterier for å bli definert som en kurator med performative trekk (kunstnerkurator) og en kunstner som påtar seg kunstnerisk tilknyttet arbeid (arrangørkunstner). Ledere i institusjoner kan velge og vrake i prosjektledere til sine oppdrag. Det er arbeidsgivers marked. Jeg opplever arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer som både modige og spenningssøkende når de påtar seg nye arbeidsoppgaver, som kan gi dem større kunstnerisk anerkjennelse og sosial kapital (makt). Det er ingen motsetning mellom rollene kunstner og kurator. De er avhengige av hverandre. Hvor lenge vil de være avhengige av hverandre? Spørsmålet er kanskje heller: Hvem skal ha definisjonsmakt over kunsten? På den ene siden kommenterer kunstnere i undersøkelsen og et av intervjuobjektene de ikke har behov for kurator, og helst vil avskaffe kuratorveldet. Det kan tolkes som at noen kunstnere ønsker at alle faste kuratorer bør avskjediges, fordi kuratorrollen krasjer med ideen om den frie kunsten. På den andre siden

mener Brodtkorb skriver at kuratoren må sees som en kunstner, der begge legger premissene for hva som diskuteres i kunstfeltet. (Brodtkorb, 2014) Maktforhold er forskjellig etter hvilken rolle man tar/har. Michel Foucaults teorier om relasjoner og utdanning er like relevant i dag for å definere hva og hvem som gir aktører kulturell kapital. Definisjonsmakten i feltet er uoversiktlig, men Foucaults vektlegging på kompetanse (erfaringer), som like viktig som utdanning, gjør at det er mulig å stille spørsmål ved hva som kan betraktes som akseptabelt. (Eliassen, 2016, s. 206) Kuratorer som aktivt bruker dialog i samarbeid, viser åpenhet, og fordeler rettferdig økonomisk og kulturell kapital, oppnår sannsynligvis større symbolsk makt gjennom sitt demokratiske arbeid.

Hvordan vi agerer og kommuniserer har en sammenheng med hvilken generasjon vi tilhører. I dag har vi 5 ulike generasjoner ute i arbeidslivet. Generasjon X kjennetegnes av selvsikkerhet i arbeidslivet, ved at de selv har funnet veien gjennom utdanning og arbeidsliv, og de har lært å gjøre arbeidsoppgaver «my way». Resultater er viktig for folk som tilhører generasjon X og de er ofte individualister. Det stemmer at dagens middelaldrende kuratorer og kunstnere er uredde for å iscenesette seg selv eller å bryte gamle tradisjoner. (SEI, 2023) Mennesker tilhørende generasjon X er dem som er «ved makten» i dag. Disse menneskenes verdier og mentalitet er viktige grunner til at vi opplever endringer i roller og sammensmelting av yrkesroller i utstillingsprosesser. Generasjon Y (født mellom 1980-1989) kjennetegnes med at de i ung alder lærte å inngå i ulike fellesskaper og grupper. Generasjon Z (født mellom 1990-2001) som nå kommer ut arbeidslivet har høye forventninger om medbestemmelsesrett. «Generasjon Z føler helt klart at de er i en konkurransesituasjon» (SEI, 2023). «De er nysgjerrige og opptatt av utvikling og mulighet til å utfolde seg både personlig og faglig (Kosalka, 2023). Foreldrene har fortalt dem at de har uendelig av muligheter, deres verden er i konstant forandring og de trenger ikke møter for å snakke med andre fordi de har vokst opp med mobiltelefoner. «De jobber digitalt, og fungerer perfekt i virtuelle team» (Ravnsborg, 2016). I dag er kuratorer og kunstnere både samarbeidspartnere og konkurrenter om lønnende oppdrag og arbeidsoppgaver slik som kuratering og katalogtekster. Og i tillegg konkurrerer arrangørkunstneren i dag mot andre yrkesgrupper som håndverkere, markedsførere og lærere om oppdrag/stillinger i kunstfeltet. Den nye rollen som oppstår i interaksjon mellom arrangørkunstner og kunstnerkurator er en flerbruksrolle med bred kompetanse og utdanning. Rollen er multifunksjonell og den søker seg nye veier for å opprette nye konformiteter (normer). Kunstneriske og kuratoriske prosesser har store likheter og spenner over mange (poly-) arbeidsoppgaver som ikke kan angis med tall (legio-). Polykunstner eller legiokurator kan fungere som definisjon på den nye rollen. Kunstnerkuratoren og

arrangørkunstneren er ikke ute etter å kompromittere hverandre. Det norske kunstfeltet er lite, og i deres neste utstillingsprosjekt så kan to konkurrenter bytte om på rollene for hvem som f.eks. er prosjektleder og tekstprodusent. Kunstnere støtter og markedsfører også kuratorer. F.eks. på Facebook er det kunstnere, som informerer sin følgere om sin nye utstilling, som fremhever kuratorens navn og rolle i utstillingsprosjektet. Dette er god nettverksbygging. Arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer har vært på begge sider av forhandlingsbordet, og kjenner dermed til fordeler og ulemper i yrkesrollene som både kunstner og kurator. Det betyr at de har opplevd utstillingsprosesser og kommunikasjonsutfordringer i begge rollene, som gjør at de kan vise større forståelse og empati for motparten. Arrangørkunstnerne som kuraterer kjenner til økonomiske utfordringer og forventninger som kunstneren tar med til oppstartsmøtet. Det virker nærliggende å tro at jo flere som arbeider som kunstnerkurator og arrangørkunstner jo mindre kommunikasjonsproblemer vil oppstå. Alle forstår hverandre bedre og bedre.

Den nye flerbruksrollen er både selviscenesettende og multikompetent (Reckwitz, 2020, s. 124). En prosjektleder med kreative evner er en aktør som kan ha både politisk, markeds-, kulturell og sosial kapital. Sveitseren Harald Szeemann kalte seg sjelden kurator. Han vekslet mellom titler som utstillingsmaker, metakunster og oppfinner. Min definering av kunstnerkuratoren har likhetstrekk med Szeemanns kritikk av tradisjonelle museer og det museale som dyrking av noe dødt. (Hovden & Prytz, 2018, s. 152-153) Dette handler om at begge yrker arbeider med kuratering på nye og kreative arbeidsmåter der man på en strukturell måte visker ut grensene mellom rollene, og nye strukturer oppstår.

Kunstnerkuratoren og arrangørkunstneren må diskutere sin rolle og sin rett til eksistens. Den nye rollen vil jeg gi tittelen *multikompetent kurator* eller *metakunstner*. De betyr omtrent det samme. Den multikompetente kurator/metakunster er alltid på jakt etter en mulighet for en utstilling eller publikasjon. (Birchall, 2013) Og konkurransen er knallhard, når alle konkurrerer med alle. Alle kan stille ut egne kreative arbeider og alle kan kuratere. Kritikerens Jasper Sharp bekrefter at i de siste årene har mange offentlige kunstmuseer engasjert samtidskunstnere til å bidra med ideer til samlingsutstillinger og utstillingsdesign. Motiver for å invitere samtidskunstnere inn i museenes magasiner er for å øke antall besøkende, få presseoppmerksomhet og å fange interessen til yngre publikum. (Marstine & Kay, 2022, s. 204-205) Og kanskje også et ønske om å dempe tradisjonelle (konservative kuratorers) utstillingskonsepter og -monteringer. Ulemper ved å dette er at institusjoner mister en fast talsperson i møte med media og intervjuer, og en samfunnsdebattant. Kunstnere og kuratorer som får innflytelse på flere områder i kunstfeltet kan få større politisk, økonomisk og kulturell

kapital – og potensielt gjøre enkelte aktører til mektige skikkelser både i det visuelle kunstfeltet og i det brede kulturfeltet. Bourdieus konfliktteoretiske syn på kunstfeltet betyr at kunstnere og kuratorer, og institusjoner seg imellom, «sloss» om ressursene sett i en større kultursosiologisk sammenheng. Fordeler som penger, sosiale nettverk og prestisje gir noen aktører en plass øverst i samfunnsordenen. Aktører som er rike på ressurser og annerkjennelse prøver naturligvis å holde på sine verdier så lenge som mulig, og viderefører dem til sine ansatte/arvtagere (neste generasjon). Hvorfor får jeg følelsen av at det alltid er kunstneren som har mest å tape i konkurranse med frilanskuratorer og fast ansatte kuratorer? Kanskje fordi kunstneres usikre inntektsgrunnlag gjør dem mer sårbare. «Ifølge Bourdieu er økonomisk kapital den viktigste formen for kapital og det som i aller størst grad avgjør din plassering i samfunnshierarkiet» (Aanonsen, 2023). Kuratorer har makt til å endre kunstnerisk fokus bort fra kunstnerens ønskede retning for kunstnerskapet eller kan gjøre et kunstnerskap uinteressant med sin konseptualisering – rett og slett ødelegge en kunstners karriere. Kurator har fokus på aktuelle utstillinger mens *kunsthåndverkeren* «[...] har fokus på å vise utviklingen sin». Kuratoren får sin lønn uansett, mens kunstnerens lave honorar gjør dem økonomisk underlegne. Da er det forståelig at kunstnere og *skulptøren* kommenterer at man føler seg som et «verktøy». Kunstnere bør strebe etter autonomi for egen sjelefred og at kunstnere bør «[...] legge lista [...]» litt høyere når det gjelder økonomi slik *museumskuratoren* ønsker. Derimot kan kuratoren bruke sin symbolske makt til å ekskludere kunstnere fra utstillinger. Det virker nærliggende å tro at det er stort sett kunstnerens behov for inntekt og ønsket om fremtidige utstillinger som leder til at kunstnere tillater at kuratorer får sette sin signatur (konsept/tema) på kunstverket. Enten får oppstartskunstneren suksess, og kan leve av sin kunstneriske inntekt, eller så får hen finne seg et annet yrke. Hardt og brutalt! Det er fascinerende med karismatiske kunstnere som kan leve i svært mange år på liten eller ingen inntekt. Kunstneren Dag Telhaug lærte en viktig ting av sin mentor og lærer Ottar Helge Johannessen på Statens kunst- og håndverksskole. Det var «[...] å gjøre min greie, og aldri kopiere» (Torstensen, 2009). Telhaug jobbet i mange år som lærer og jobber i dag som kunstner. Jeg tror at hvis du gjør din greie (stil) og holder på din autonomi så er det lite sannsynlig at du angrer i ettertid.

Det virker nærliggende å tro at det vil etableres mange flere private gallerier om få år. Suksessen til Galleri Fineart i Oslo er et forbilde for nåværende og fremtidige gallerister. Se vedlegg 11 for statistikk og regnskapstall fra Galleri Fineart. Daglig leder for Galleri Fineart, Rolf Stavnem, ble i 2020 kåret til den 25. mektigste personen i det norske kunstfeltet. (Subjekt, 2020) I Storbritannia blir det stadig mer vanlig med digitale kunstverk i

visningsrom. Organisasjonen Lumen Art Projects (LAP) opplever at det er en forventning om at institusjonene skal tilby dette, ved siden av de eksisterende tradisjonelle samlingene. LAP bistår med å kuratere utstillinger og generer nye oppdrag. (Kunstsilo, 2023) En eksplosjon i utviklingen av digital kunst de siste par årene fører til at kunstnere og kuratorer også får konkurranse om oppdrag fra andre yrkesgrupper som ingeniører og IT-folk.

### **Økende antall frilanskuratorer**

På 1990-tallet var det kunstnerne selv som stilte spørsmål og la premissene for kunstdebatten. (Slyngstadli, 2005) Utvikling av kunstfeltet de neste 10-20 år vil føre til overraskende situasjoner og resultater i det utvidede kulturfeltet, som vi i dag knapt kan forestille oss.

«Kuratoren er en type DJ, [...] men uten "musikk" er det ingenting å spille.»

Kulturjournalist Odd Lethe skrev allerede i 2005 at dypgående endringer i det moderne samfunnet som individualisering, flytende grenser, globalisering og digitalisering fører til at autoriteter går i oppløsning og normer flyter over i hverandre. Frilanskuratorer tar kuratoroppdrag i kunstinstitusjoner, og fast ansatte kuratorer påtar seg skriveoppdrag og/eller kunstneroppdrag – slik kunstnere også gjør. Det kan være vanskelig å skille mellom alle yrkesrollene som kunstnere og kuratorer veksler på å påta seg. F.eks. Jonas Ekeberg og Espen Gangvik har svært innholdsrike bakgrunner (CVer). Begge er profesjonelle fagpersoner på en mange arbeidsområder i kunstsektoren, på samme måte som arrangørkunstnerne er profesjonelle fagpersoner med mange overlappende arbeidsområder.

Frilanskuratorer arbeider med varierte arbeidsoppgaver som f.eks. å skrive utstillingskataloger og fagbøker, artikler for kunstitidsskrifter og anmelde utstillinger for aviser. Selv om museumsstandarden og fast ansettelse i museum ennå har høy symbolsk kapital, så har f.eks. frilanskuratorer som Jorunn Veiteberg og Anne Szefer Karlsen høy kunstfaglig annerkjennelse i dag.

Andersen & Hjemdal forteller i sin rapport *Kuratorens arbeidsvilkår og oppdragsgivere* (2017) at medlemmene i Norsk Kuratorforening synes det er utfordrende å kategorisere stillingstypen sin. Undersøkelsen hadde til sammen 91 respondenter. Kun 24% av kuratorene er fast ansatt. 30% beskriver seg som frilanskurator, mens 15% forteller at de er både fast ansatt + tar frilanskuratoroppdrag. (s. 14) Spørreundersøkelse ble besvart av 25 store og kjente kunstinstitusjoner. 20 av institusjonene har en eller flere fast ansatte kuratorer. 5 institusjoner har ingen fast ansatt kurator. I perioden 2012-2016 har nesten alle (92%) institusjonene benyttet frilanskurator. Kun 8% har ikke benyttet frilanskurator i samme periode. (s. 14) Det virker nærliggende å tro at det er et mønster i institusjoners ledelse der de

velger bort fast ansatte kuratorer. 39% (9stk) av institusjonene mener at bruken av frilanskuratorer har endret seg i perioden. Disse 9 institusjonene benytter alle frilanskuratorer i større grad enn før. Argumenter for økt bruk av frilanskuratorer er f.eks. behov for spesialisert kunnskap, bedre økonomi, flere interessante tilgjengelig kuratorer nå enn tidligere, faglig utvikling av de ansatte og utvikle nettverk hos de ansatte. En aktør begrunner økt bruk av kuratorer med: «Ønske om et mer interessant og dynamisk program, større fokus på formidling og publikum, ønske om maktspredning» (s. 30-31). Argumentet «ønske om maktspredning» er interessant fra et Boudieusk utgangspunkt. Det virker nærliggende å tro at store offentlige finansierte kunstinstitusjoner arbeider aktivt for å frata fast ansatte kurators deres symbolske kapital (autonomi og kreativitet), og dermed reduserer kuratorenes posisjon som portvakter. En enkel måte, er å ikke ansatte flere kuratorer i faste stillinger. Som nevnt ovenfor er det mange fordeler med å bruke frilanskuratorer, men jeg ser at det er problematisk at kunstinstitusjoners ledelser dermed kommer til å ta en større posisjon som portvakter i kunstfeltet. Hva skjer hvis markedsstyrt ledelse avgjør hvilke frilanskuratorer som skal engasjeres til å kuratere hvilke Blockbuster-utstillinger? Det virker absurd å se for seg at institusjonens leder med Executive master of Management fra BI holder utstillingens åpningstale eller blir intervjuet av lokalavisen om arbeidet med utstillingen. Svekkelsen av den fast ansatte kuratorens rolle og økning av institusjoners symbolske makt i feltet må nødvendigvis føre til endringer i posisjoner og roller. Det er ikke rart at institusjoner får bedre økonomi til å leie inn frilanskuratorer i korte perioder når de slipper å betale lønn til fast ansatte kuratorer. I stedet for å ansette en utstillingskurator til, som kan avlaste de nåværende (kanskje overarbeidede) kuratorene, så velger den markedsstyrte ledelsen å heller leie inn frilanskuratorer på korte kontrakter. Så lenge museene har kunstfaglige ansatte/team (teknikere, formidlere etc.) til å assistere frilanskuratoren så fungerer innleie-metoden. Viktige fordeler med å benytte frilanskuratorer er deres internasjonale erfaring og nettverk. En stor ulempe med frilanskuratorer er at det kunstfaglige miljøet i institusjonen utvikler seg tilfeldig i rykk og napp. De fast ansatte kuratorene har fortsatt svært mange arbeidsoppgaver, og får i tillegg ansvar for å sosialisere midlertidig engasjerte frilanskuratorer. Manglende relasjoner mellom ansatte gjør kommunikasjonen vanskelig. En mulig måte å avlaste (overarbeidede) faste ansatte kuratorer er at frilanskurator får flere arbeidsoppgaver enn kun sin aktuelle utstilling. Det virker også logisk å delegere arbeidsoppgaver fra stressede fast ansatte kuratorer til kunstnere – som lønnet arbeid, til dem som ønsker rollen som arrangørkunstner. Men dette kommer selvfølgelig an på type utstilling og type institusjon. I en gruppeutstilling kan f.eks. en av kunstnerne bli innleid og lønnet til å arbeide med

utstillingens praktiske oppgaver. Jeg poengterer at det er i gruppeutstillinger behovet for en prosjektleder er størst. Stress i utstillingsprosessen er årsak til utfordringer for kommunikasjon for både kunstnere og kuratorer, og stress fører til misforståelser.

En digresjon er at fravær av kurator gjør at ansatte og ledelse stiller spørsmål som er viktig for utstillingen til andre kunstfaglige ansatte i institusjonen. Utstillingskoordinatoren, registraren og malerikonservatoren får økt innflytelse på utstillingene og øker sin symbolske kapital. En utstillingsprosess bak lukket dør og på telefon gagnar kuratoren som beholder en slags kontroll på kommunikasjonen. Særlig ift. andre kunstfaglige ansatte som kun får den informasjon som kuratoren tillater. (a need-to-know basis).

### **Utdanningsinflammasjon**

Kuratorer tilknyttet Norsk Kuratorforening er en høyt utdannet gruppe, der 58% av respondentene i undersøkelsen til Andersen & Hjemdal (2017) har mastergrad og 11% har ph.d.-grad. Blant de 12% kuratorene som svarte *Annet* på utdanning er faktisk flere av dem (arrangør)kunstnere med bachelor og master fra *kunstakademier*. (s.10) Arbeidsgiveres høye krav til utdanning for fast ansettelse av kuratorer skaper symbolske kunnskapsgrenser mellom skolerte og uskolerte. Uskolerte ansatte inkluderer dem som *bare* har bachelorgrad. Det betyr at Pierre Bourdieus betraktninger om *utdanningskapital*, der noen former for utdanning blir betraktet som bedre enn andre, fortsatt er relevant i dag. Ekskludering av erfarne kunstnere *med* kuratorkompetanse til ledige kuratorstillinger fører til grupper av dem som er innenfor og dem som er utenfor. Michéle Lamonts arbeid med sosiale og symbolske grenser er basert på studier av kulturelle prosesser om bl.a. kunnskapsproduksjon, ulikhet og stigmatisering. Lamont beskriver sosial ulikhet knyttet til makt og symbolske grenser. (Hylmö, 2019, s. 167) Funnene fra min undersøkelse peker mot at maktstrukturen i utstillingsprosesser oppleves negativt av mange kunstnere. Når kunstneren mister konseptuell *kontroll* over eget kunstverk til kurator så oppstår det en maktkamp, der kunstneren prøver å gjenvinne kontroll over eget kunstnerskap. Som profesjonell yrkesutøver skal kurator ikke bruke makt i sin kommunikasjon. Kurator skal kommunisere i en form som fremmer likeverdighet, trygghet og tillitt (etos, logos og patos). Å late som man ikke hører hva kunstneren sier eller snakke deg bort så kunstneren mister fokus på saken er maktmisbruk. Ironi og sarkasme er katastrofalt for samarbeidet. (Hårberg & Standal, 2019) Gode ledere bruker korte ord og unngår komplekst språk i utstillingsprosessen. Språk er makt, og status gir makt. Språk og status opparbeides gjennom utdanning og arbeidskompetanse. Alle kuratorer er ikke gode kommunikatorer, ei heller alle kunstnere. Jeg tror det er sannsynlig at enkelte

erfarne kuratorer bruker dulting (påvirke virke folks handlinger i ønsket retning) og akademisk pompøst språk mot unge kunstnere. Ved å gi råd om retning på kunstnerskap, kan man styre kunstproduksjon ift. hva som «passer» best for institusjoners strategier og kuratorens karriere. De autoritative grensene for kuratorer, som har oppstått pga. høyt kunnskapsnivå og lang kompetanse, blir utfordret av kunstnere som i dag også har høyt kunnskapsnivå og kompetanse. Kuratorens subjektive meninger i hver enkelt utstillingsprosess avgjør om kunstnere får gjennomslag for sine synspunkter.

Rapporten til Andersen & Hjemdal viser at det ikke er nødvendig for kuratorer å ha en doktorgrad. Det virker nærliggende å tro at andelen fast ansatte kuratorer i kunstinstitusjoner er stagnert eller noe redusert de siste 10 årene. (Unntak er Nasjonalmuseet og Munchmuseet som i 2022 fikk nye og større bygg.)

Bortsett fra kunsthistorikere, er det sannsynligvis ikke stor etterspørsel etter spesialisering for fremtidens kuratorer. Et argument som taler for dette, kan være at dagens registrarer ofte ansettes for å ta vare på samlinger – en oppgave tidligere underlagt kuratoren.

Samtidskuratorene har i dag svært varierte arbeidsoppgaver, der prosjektlederkompetanse blir stadig viktigere. Både kunstnerkuratorer og arrangørkunstnere har flere bein å stå på (arbeidsfelt). Drar vi linjene tilbake til renessansen og definisjonen på en dyktig kunstner, gjaldt det å være god på flere ting. Som tidligere rektor Peter Tornquist på Norges Musikkhøyskole hevder så tror jeg at fremtidens kunstnere i stor grad vil være allsidige multikunstnere. (Juul, 2019) På den ene siden så trenger ikke det norske arbeidslivet flere akademikere. For å dekke fremtidens enorme etterspørsel etter fagarbeidere, så ser det lyst ut for arrangørkunstnernes jobbutsikter. (Tran, 2023) På den andre siden så er det norske kunstfeltet så lite, med så mange konkurrerende utøvere om tilgjengelige ressurser og kunstfaglige stillinger, at det virker nærliggende å tro at trenden med utdanningsinflatmasjon vil fortsette. Kunnskap er makt! Og kunnskap gir fordeler i kampen om ledige stillinger.

Det er vanskelig å spå hvordan det norske kunstfeltet vil utvikle seg, men jeg forsøker likevel å gjøre noen antagelser i kapittel 6.4 «Slik arbeider vi om 20 år». Sikkert er det i hvert fall at varierte og praktiske oppgaver skal utføres og koordineres i utstillingsprosesser også om 50 år. Hvis fast ansatte kuratorer gis mulighet til å delegere bort arbeidsoppgaver til kunstnere så kunne det tale for at krav om høy utdanning for kuratorarbeid bør bli redusert for fremtidens kuratorstillinger. Dette ser det ut til at kuratorer og institusjonsledelser ikke ønsker, fordi aktørene antageligvis ønsker å beholde sin posisjon i kunstbransjen (politisk, markeds-, kulturell og sosial kapital).



Kunstfeltet trenger alltid noen museumskuratorer (dvs. kunsthistorikere) som spesialiserer seg på ulike historiske epoker og avdøde kunstnere, og for disse kan det være høyst relevant med en doktorgrad. For å bestemme et utstillingskonsept, skrive en katalogtekst eller montere et kunstverk kan en doktorgrad være mindre nødvendig. Et motargument til dette er Kunstsilo (museum) som vil opp i eliteserien og nå satser tungt på forskning med 3 ph.d.-stipendiater. (Kunstsilo, 2022)

Kunstnere som ønsker å (uforstyrret) skape steds spesifikk kunst kan gi kuratorer kognitiv dissonans. På den ene siden skal kuratoren være en kunsthøgskolelig sparringpartner med høy kompetanse. På den andre siden gjør kuratorens respekt for kunstnerens ønske om å arbeide uforstyrret at kuratoren ikke får bekreftet sin symbolske kapital i samme grad. Da er det likevel positivt at kuratoren får frigitt tid til andre arbeidsoppgaver. Alt som skjer i utstillingsprosessen, eller ikke skjer, har konsekvenser for relasjoner og kommunikasjon mellom partene. Samtidig som flere kuratorer streber etter høyere og høyere utdanning (for å innfri det de oppfatter som en interesse fra kunstnerne om økt kompetanse) virker det som en stor andel kunstnere heller vil se en redusert kuratormedvirkning i utstillingssammenheng. Noen kunstnere ønsker ikke kuratorens tilstedeværelse. Mange kunstnere ønsker helst en dialogpartner, for en kurator trenger jo ikke en ph.d. for å prate med en kunstner.

Brodtkorb poengterer at kuratorene har «[...] en tendens til å vanskeliggjøre kunsten med sin hang til avansert teori» (Brodtkorb, 2014). Kuratorenes språkmakt, og antageligvis en del publikummers ønske om folkelighet i tekster, er et argument for å senke krav til utdanning til kuratorstillinger, og dermed dempe utdanningsinflammasjonen. Utydelig språk, fremmedord og faguttrykk som den andre ikke forstår, er årsaker til utfordringer som kan oppstå i kommunikasjon mellom kunstner og kurator. Innleie av utenlandske frilanskuratorer med ulike språk og kulturer skaper utfordringer med koding og avkoding i kommunikasjon(smodellen). Fylkesordfører kandidat Kristin Ljosland argumenter med at «[...] skolen må bli mer praktisk. Det er praktikerne som blir taperne i dag [...]» (Reise, 2023). Det kan bety at i kunstfeltet så kan akademikere tape økonomisk på lang utdanning, ved å være overkvalifisert til stillinger.

### **Behov for informasjon**

Kurator og kunstner formes av deres erfaringer, som de tar med seg som en forforståelse (forventninger) for neste utstillingsprosess. Selv om utstillingsprosessen er litt forskjellig på ulike kunstinstitusjoner så: «Snakker vi sammen og finner løsninger!». Likevel etterlyser både kunstnere og kuratorer mer informasjon fra hverandre. Argumentene deres tyder på at det ikke

skjer så mange fysiske møter i oppstarten av prosessen. Det virker nærliggende å tro at kunstnere og kuratorer kjører sitt eget solo-løp i påvente av at partene skal få tid til hverandre. Selv om kunstnere gjerne vil komme på befaring på institusjonen i god tid før montering, så er reiseutgifter et økonomisk hinder for tettere samarbeid fordi kunstnerne ofte må betale dette selv.

Kunstnerens største fordel med å samarbeid med en kurator er dialogen hvor «kuratoren har distanse der kunstneren har nærhet». En kan se på ulikt vis. Brodtkorb argumenter for at «[...] å jobbe som kurator handler om balansen mellom å produsere mening og å gi rom for mening» (Brodtkorb, 2014). Når kurator er en sparringspartner, så forteller *kunstsenterkuratoren* at: «De drar nytte av hverandres perspektiver for å skape best mulig resultat i utstillingsrommet». På den andre siden så vet man aldri om relasjoner (kjemien) mellom partene fungerer. Ifølge Bourdieu påvirker det sosiale miljøet og den sosiale klassen vi vokser opp i, hvordan vi tenker og handler. (Aanonsen, 2021) Alle har en personlig grense for hvor langt man er villig til å trekke sine prinsipper i ulike sosiale og kulturelle kontekster, som alltid involverer maktforhold. Ifølge Foucault er makt og disiplinering overalt i alle sosiale interaksjoner i kunstfeltet. Vi slipper aldri unna maktforhold. Pierre Bourdieu var opptatt av maktforhold som virker i det skjulte, og Bourdieu kritiske sosiologi gransker konflikter der målet er å finne og avsløre skjulte maktfaktorer. (Larsen, 2019, s. 42) Ved å analysere motpartens strategier og arbeidsoppgaver kan kuratorer og kunstnere gradvis overta deler av hverandres ansvar og symbolske makt. Både Bourdieus og Foucaults var opptatt av maktforhold i samfunnet og hvordan aktører kan bruke sin makt til få andre aktører til å gjøre noe som de ellers ikke ville gjort. Det er forståelig at arrangørkunstneren noen ganger vil gjøre alt arbeidet selv. Dvs. beholde kontroll, og unngå avmakt. Dette må kunstneren kommunisere på et tidlig stadium, både verbalt og kroppslig, ved å vise at hen mestrer oppgaver selv. For hvorfor skal kuratoren få kred for kunstnerens arbeid? Det var kunstnerens ide, og kunstneren produserte og monterte verket selv. På den andre siden så er kanskje kunstneren nysgjerrig på innspill og ideer fra kuratoren. Dobbeltkommunikasjon og motstridende informasjon er utfordrende for utstillingsprosessen.

Ledere av kunstinstitusjoner bør prøve å forstå og prioritere hvor viktig det fysiske møtet er for en best mulig utstilling, som igjen øker institusjonens kunstneriske annerkjennelse. Et fysisk oppstartsmøte skaper effektiv toveiskommunikasjon, der avsender av budskap hurtig kan få svar på kontrollspørsmål og mottaker hurtig kan få svar på oppfølgingsspørsmål.

Dersom utstillinger planlegges og gjennomføres kun gjennom telefon, e-post eller videomøter så er det fristende for kunstnerkuratorer å performativt utnytte situasjonen, og kvaliteten på

utstillingen blir antagelig ikke like god. For meg er det innlysende at besøk i kunstnerens atelier bør bli et mål i oppstarten av enhver utstillingsprosess. I hvert fall for statlige institusjoner. På mindre institusjoner så kan økonomien være så skral at utgiften for en tur/retur flytur er det samme som utstillingsbudsjettet. Det fysiske oppstartsmøtet og atelierbesøk er likevel alltid mulig med bil over regionale avstander. Det gjelder å frigi kuratorens arbeidstid til en kjøretur. Begge treffpunktene vil føre til relasjonsbygging. Kunstnere og kuratorer som ikke svarer på telefon og e-post fører til enveiskommunikasjon. Utfordringer med enveiskommunikasjon er at avsender ikke vet om budskap er mottatt eller oppfattet korrekt og at utstillingsprosessen stopper opp. Boltanski og Thévenots teorier om kollektiv rettferdiggjøring og formålstjenlige kunstsosiologi fører til at begge yrkesroller strekker seg langt for å oppnå harmoni. Det virker nærliggende å tro at det er sjeldent at utstillingsprosesser samtidig gagnar både kunstneren, institusjonen og kuratoren. Stå-på-kulturen i kunstfeltet, med å strekke seg ekstra langt når det virkelig trengs, er fantastisk. Jeg er stolt av mange av mine dyktige kunstfaglige kollegaer. Jeg blir rørt av kunstnere som gir blomster, eller nevner både kurator og kunstfaglige ansatte i takketale, for glimrende samarbeid. Da er det trist å lese kommentaren om at «[...] i anledninger når daglig leder blir pseudo-kurator vil jeg heller stå uten kurator». Kunstnere respekterer dyktige kuratorer, men er raske til å ytre et ønske om å gjøre mange oppgaver selv og heller få lønn for arbeidet sitt med utstillingen.

De store private kunstgalleriene som f.eks. Galleri Fineart og Galleri BI-Z har stor kunstnerisk anerkjennelse i kunstfeltet. Jeg kjenner to kunstnere som gjerne vil stille ut der, men som ikke blir akseptert. En kunstfaglig kollega, fortalte meg at det var Galleri BI-Z som oppdaget og stilte ut Kjell Nupens kunst for første gang, da han var ung. Private kunstgallerier er markedsstyrt og må hele tiden selge kunst og vite hva kundene/samlere ønsker å kjøpe. Gallerister kan være like styrende og maktutøvende på et kunstnerskap som fast ansatte kuratorer i kunstmuseer. Galleristens andel av salget (kommisjon ca. 30-50%) kan oppleves som konkurransehemmende for kunstneren. Kunstnere må prissette sine arbeider kunstig høyt for at galleristen skal sitte igjen med «akseptabel» inntekt. Likevel viser funnene i undersøkelsen at mange kunstnere er svært positive til samarbeid med private gallerier. Den personlige kontakten (relasjon) med galleristen, galleristens studiobesøk og tilrettelegging for salg er kvaliteter som er overførbare til museer, kunsthaller og kunstsentre. Kunstnere er villige til å låne ut kunstverk uten honorar/leieinntekter, og en del kunstnere overlater alle sider av montering, innramming, markedsføring o.l., til galleristen uten spørsmål. Personlig kontakt, lettlete tekster om kunstverk og tilrettelegging for kunstneres kontekst for sine verk

er argumenter for at private kunstgallerier vil øke i antall i årene fremover. Flere gallerier vil gi større økonomisk og kunstnerisk annerkjennelse blant kunstnere, og i hele kunstbransjen. Summen av kunstnerens og kuratorens direkte og indirekte makt, og deres avhengighetsforhold, er gjenkjennelig i sosiologen Gudmund Hernes' (1975) beskrivelser av maktforhold i nettverk. (s. 15-16) Et viktig argument for kunstnernes positive holdning til gallerier er galleristenes lave eller ikke-eksisterende fokus på kontekst/tema. Kunstnerne opplever mer frihet. Private gallerier tilrettelegger for både gruppe, separat- og retrospektive utstillinger, men de tillegger ikke samtidskunsten mer kontekst enn det kunstneren har tenkt i produksjonen. Det er ikke i private gallerier du finner kunstnerkuratorer.

Siden alle kunstutstillinger er midlertidige prosjekter, så er økt studiekompetanse på prosjektledelse et gode for begge parter for kommunikasjon i utstillingsprosesser. Når begge parter vet hva de skal spør om, og selv informerer den andre parten (uten man må mase), jo mer *profesjonell*, hyggelig og tydelig kommunikasjon oppnås. *Museumskuratoren* fra intervjuet forteller om utfordrende samarbeid med helt unge og uerfarne kunstnere som ikke tør å gi slipp på kontrollen over kunstverk. Hvis vi bytter rundt på begreper ift. Foucaults filosofi, så er redselen en maktfaktor som skaper mulighet for motstand. Og motstand skjuler makt. Trygghet i arbeidslivet oppnår man med livserfaring. Derimot kan et studium i prosjektledelse forberede kunstnere på arbeidslivets projektbaserte utfordringer. Jeg stiller meg undrende til den «nye» kunstutdannelsen fra 2010-tallet som Ane H. Guttu (2020) beskriver som en opphøyelse av prosjektlederens kvaliteter. For når jeg leser studieplanen til Bachelor i medium- og materialbasert kunst på Kunsthøgskolen i Oslo, og Bachelor i kunsthistorie ved UiB, så finner jeg ikke et emne/fag i prosjektledelse. Skreddersydde utstillingsavtaler inkludert budsjett og fremdriftsplan bør være standard i alle utstillinger, siden den dekker det største informasjonsbehovet, og avklarer roller og forventninger. Det er viktig at utstillingsavtalen inneholder et punkt om type og frekvens for kuratorens oppfølging gjennom prosessen, som partene snakker om og blir enige om. *Skulptøren* vil jobbe i fred, mens *billedkunstneren* opplever at kommunikasjon fungerer greit på telefon og e-post. Hvor mye man skal dele av informasjon, fagkunnskap og åpenhet i samarbeidsprosessen er opp til hver enkelt. Hvis f.eks. en kunstner har en unik kunstteknikk, som kuratoren vil lære om, så kan kunstneren i teorien risikere at beskrivelsen av teknikken blir fortalt videre og distribuert av institusjonens markedsavdeling til hele kunstfeltet. *Tillitt* er et viktig begrep i forholdet mellom yrkene. Ydmykhet i sin rolle som kurator eller kunstner fører til at vi unngår utfordringer med maktutøvelse. I all kommunikasjon er autoritær maktutøvelse, for å styre kommunikasjon i bestemte retninger, problematisk.

## 6.2 Om problemstillingen og hypotesene

Jeg har hatt søkelys på utfordringer som kan oppstå i kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer i utstillingsprosesser som en ledesnor i oppgaven, slik at jeg kan gi et svar på problemformuleringen. Kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer er en avgrenset del av utstillingsprosessen. Jeg har i tillegg reflektert mye over effektene på/fra andre yrkesroller som f.eks. driftsteknikere, kommunikasjonsmedarbeidere, malerikonservatorer og andre eksterne interessenter som også kommuniserer med partene. De gjør også viktig arbeid i kunstfeltet for at kunstutstillinger skal bli best mulig, men som jeg dessverre ikke hadde tid til å forske på denne gangen. Jeg har etter min analyse av de kvalitative undersøkelsene drøftet meg frem til årsaker som fører til utfordringer i kommunikasjon mellom kunstnere og kuratorer, og også mellom de to rollene og ledelsen i kunstinstitusjoner. Problemstillingen ble undersøkt gjennom en anerkjennelse av at kunstnere og kuratorer kan påta seg varierte yrkesroller og til tider er konkurrenter om stillinger og arbeidsoppgaver. Jeg har funnet følgende hovedpunkter som besvarer spørsmålet om hvilke utfordringer som kan oppstå i kommunikasjon mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser:

- Uklarhet om hvem som skal gjøre hvilke arbeidsoppgaver, og om oppgaver blir lønnet
- Mangel på fysisk oppstartsmøte
- Mangel på atelierbesøk
- Forsinket eller manglende tilbakemelding på spørsmål (digitale medier, telefon)
- Uklare utstillingskontrakter og manglende prosjektbeskrivelser/plandokumenter
- Utydelig kommunikasjon og tilbakeholdelse av informasjon
- Kuratorer som bruker sin definisjonsmakt til å endre eller ekskludere verk/kunstnere fra utstillinger
- Institusjoners ledelser som av økonomiske grunner begrenser kuratorens symbolske makt og autonomi gjennom kunstneriske strategier
- Utøvelse av språkmakt ved bruk av teori, filosofi, fremmedord og faguttrykk
- Innleie av frilanskuratorer som ikke kjenner organisasjonen, ansatte og bygning
- Endret kunstforståelse
- Mangel på dokumenterte planer for utstillingens resultat i forkant av prosessuelle utstillinger og steds spesifikke kunstverk
- Ulike generasjoners forventinger til selvutvikling, kommunikasjon, teknologi og ledelse

I analysen knyttet jeg noen av hypotesene til funn i mine kvalitative undersøkelser der jeg så etter mønstre eller brudd som styrker eller svekker hypotesene. Jeg gjennomgår hypotesene punktvis nedenfor:

*Hypotese A - Kunstnere og kuratorer opplever kommunikasjonsutfordringer i utstillingsprosesser basert på deres tidligere opplevelser, som igjen skaper høye forventninger til nye samarbeidsprosjekter.*

Mine funn bekrefter frustrasjon med tilbakeholdelse av informasjon og et mønster der begge yrkesroller etterspør mer åpenhet og informasjon. Dette er basert på tidligere opplevelser, noe som styrker hypotese A, og naturlig kan skape høy forventning til det neste utstillingsprosjektet. Dersom det siste utstillingssamarbeidet var krevende så bør man statistisk sett oppleve et bedre samarbeid i neste prosjekt. Så sant man ikke er skikkelig uheldig med tanke på Murphys lov (Alt som kan gå galt, går galt).

*Hypotese B - Det oppstår uenighet mellom ambisiøse (arrangør)kunstnere, som har bestemte meninger om eget utstillingsprosjekt, og ambisiøse (kunstner)kuratorer som har egne performative utstillingsideer.*

Denne hypotesen er tett knyttet til prosjektets tittel (prosjektnavn). Jeg har funnet et mønster som tyder på at arrangørkunstnere er økonomisk motivert, handlekraftige og har sterke meninger om kuratering av egne verk – og det er mange av dem. Jeg har funnet tegn på at det eksisterer noen utstillingskuratorer med ekspresjonistiske trekk og kreative evner som liker å utfolde seg subjektivt med andres kunstverk. Det virker nærliggende å tro at hypotese B er styrket.

*Hypotese C - Kunstnere opplever at faktorer som (kunstner)kuratorens kunstneriske grep om utstillingen, management-tenkning og kunstinstitusjonens strategier leder oppmerksomhet bort fra kunstneren og kunstverk, og at dette reduserer kunstnernes inntektgrunnlag.*

Jeg har ikke funnet bevis som bekrefter at markedsstyrt ledelse, New Public Management og ledelsens strategier leder oppmerksomhet bort fra kunstneren og kunstverk. Med hensyn til at markedsstyrt ledelse tilsynelatende tilfører markedsavdelinger mer ressurser og handlefrihet tyder det på at kunstnerskap i større grad blir markedsført eksternt enn tidligere. Vår tids fokus på subjektets betydning og vår digitale samtid gjør at det er nærliggende å tro at denne delen av hypotesen er svekket. Derimot har eksistensen av kunstnerkuratoren blitt bekreftet i empirien. Analysen forteller at enkelte kunstnere har opplevd å føle seg utnyttet av kuratoren

som et redskap og at kunstverk bare var et verktøy for kuratorens performative utfoldelse. Dette styrker hypotesen om at kunstnerkuratorens kunstneriske grep om utstillinger leder oppmerksomhet bort fra kunstneren. Jeg har ikke funnet indikasjoner på at kunstnerkuratorens arbeid tar oppmerksomhet bort fra kunstverk eller fører til reduksjon i kunstnernes inntektsgrunnlag.

*Hypotese D - Kunstnerrollen og kuratorrollen har endret seg de siste 20 år og dette har medført en utdanningsinflatmasjon for begge yrker.*

Det er naturlig at bransjer og yrkesroller endrer seg over tid i et arbeidsmarked som nå er i sterk utvikling. Koronapandemien ble et veiskille for kunst og teknologi. (Kunstsilo, 2023) Digitalisering og globalisering styrker hypotesen. Det er nærliggende å tro at ca. 25% av kunstnere i undersøkelsen kan kategoriseres som arrangørkunstnere. Bekreftelsen av kunstnerkuratorens eksistens og en rekke arrangørkunstnere i kunstfeltet styrker og bekrefter at kunstnerrollen og kuratorrollen har endret de siste 20 år. Et stort antall av kunstnere og kuratorer har mastergrad. Det er ikke før på ph.d.-nivå at kuratorene utpeker seg i empirien ved at mange har doktorgrad. Tall fra SSB i analysen og kommentarene i undersøkelsen antyder at det pågår en utdanningsinflatmasjon. Tall fra empirien antyder at masterutdanning ikke lengre gir samme utbytte i form av status og fortrinn på jobbmarkedet som på 2000-tallet. Dette styrker hypotese D i noe grad om det er stigende krav til utdanning i kunstfaglige stillinger. Når det gjelder ph.d.-nivå så har jeg ikke nok empiri til å trekke slutninger.

*Hypotese E - Kunstnere opplever store forskjeller i samarbeid med kuratorer som er ansatt i fire ulike typer kunstinstitusjoner: kunstmuseum, kunsthaller, kunstsentre og kunstgallerier.*

I spørsmål 4 i rapporten til kunstnerne, om hvilken type kunstinstitusjon man foretrekker å stille ut på, fikk jeg totalt 98 kommentarer fra 146 kunstnere (67%) som svarte på spørsmålet. Dette er et spørsmål som engasjerer. Det var særlig institusjoners styringsform og samarbeidet med deres kuratorer som ble kommentert flest ganger. Noen kommenterte at samarbeid med kurator er personavhengig. Det styrker hypotesen at mange kunstnere foretrekker å samarbeide med kunstsentre og private gallerier, fremfor kunsthaller og kunstmuseer. Samarbeid med gallerister fikk mest positiv omtale. Kunstmuseers kuratorer fikk en god mix av både positive og negative kommentarer. Samarbeid med kuratorer tilknyttet kunsthaller ble i liten grad kommentert.

*Hypotese F - Kunstnere opplever liten innflytelse og/eller avmakt i utstillingsprosesser hos konservative eller byråkratiske kunstinstitusjoner.*

I spørsmål 23 bekrefter minst 1 av 3 kunstnere at de opplever avmakt (*i nåtid*) i møte med enkelte kunstinstitusjoner som mer byråkratiske og tungroddede enn andre – noe som styrker hypotesen. Ved å kneble eller utestenge kunstnere fra steder der avgjørelser tas så får kunstnere lite *innflytelse* på utstillingsprosessen. Derimot så svekker det hypotesen at minst 45% av kuratorene er litt uenige eller helt uenige i at kunstneren alltid skal akseptere at kunstneren har det avgjørende ordet til å bestemme utstillingens konsept (spørsmål 19). Og at i spørsmål 14 er minst 44% av kuratorene villige til å delegere arbeidsoppgaver til kunstnere. En digresjon er at i spørsmål 17 så opplever 75% av kunstnerne at utstillingssamarbeid er et læringsmiljø. Kunstnerne lærer av kuratorene hvordan maktforhold i institusjoner fungerer. Ved å ta lærdom av tidligere erfaringer har man mer trygghet til å fremme krav ved fremtidige utstillingsprosesser.

### **6.3 Forslag til forbedring**

I dette kapittelet forslår jeg konkrete tiltak som på kort eller lang sikt kan forbedre kommunikasjonen mellom kunstnere og kurator. I et utstillingsprosjekt handler det om grunnleggende tillitt og trygghet mellom to eller flere parter i en tidsbegrenset periode. Det bør være et mål at utstillingssamarbeid skal både utligne sosiale forskjeller i kunstfeltet, ha en god yrkesetikk og invitere til demokratiske avgjørelser. Det er ikke en «quick fix» å oppnå mer rettferdig fordeling av penger når det er svært mange kunstnere som konkurrerer om små honorar/stipend. Det er ingen løsning å frigi mer arbeidstid for kuratoren når det ikke er økonomi til å lønne/leie inn andre kuratorer. Små endringer i arbeidsrutiner og fordeling av arbeidsoppgaver, i tillegg til endringer i mentalitet, kan i teorien gi store fordeler i samarbeid om utstillinger - og dermed for kunstfeltet. Pga. presset økonomi så foreslår jeg tiltak som krever små eller ingen ekstra kostnader for kunstinstitusjoner:

#### **1. Mål: Fysisk oppstartsmøte**

En reise for kurator til/fra kunstnerens atelier betales av institusjonen pr utstilling innen 6 uker etter signert utstillingskontrakt. Dersom kunstneren ikke har atelier så får kunstneren dekket en reise til/fra institusjonen. Institusjonens økonomiansvarlig må budsjettere med litt reiseutgifter til hver utstilling. Kurator viser *respekt* ved å anstrenge seg for kunstneren.



2. Mål: Redusere arbeidsrelatert stress for kuratorer og gi litt inntekt til kunstnere

I utstillingsbudsjettet står kurator fritt til å delegere arbeidsoppgaver til aktuell kunstner som lønnet arbeid i samråd med økonomiansvarlig på institusjonen. Dersom aktuell kunstner ikke ønsker ekstra arbeidsoppgaver så kan en arrangørkunstner leies inn ved behov.

3. Mål: Standardisert utstillingsavtale

NBK og NK utarbeider en utstillingsavtale for alle typer institusjoner i kunstfeltet, med innspill fra KiN, VISP, NTK, Norsk Kuratorforening og de 5 største private kunstgalleriene i Norge. Alle avtaler skreddersys til hver utstilling. All ulønnet og lønnet arbeid for kunstneren skal spesifiseres i utstillingsavtalen.

4. Mål: Åpenhet, delingskultur og skriftlig dokumentasjon

Prosjektbeskrivelsen skal i tillegg til kontaktinfo, honorar, utstillingsperiode etc. også alltid inneholde følgende punkter:

- \* utstillingsbudsjett
- \* noen setninger om hvorfor kunstneren ble valgt til å stille ut
- \* oversikt over alle institusjonens ansatte, tittel og ansvarsområde
- \* formidlingsplan
- \* fremdriftsplan

5. Mål: Utvikle prosjektlederkompetanse

- Alle kunstinstitusjoner pålegger sine kuratorer å ta et prosjektlederkurs/-studium hvert 5 år.
- Kunstnerorganisasjoner tar initiativ til å opprette et stipend for at noen (arrangør)kunstnere hvert år kan søke midler til å ta prosjektlederkurs/-studium.
- Kunsthøgskoler og Universitetene i Oslo og Bergen bør innlemme et studium i prosjektledelse (7,5 studiepoeng) i alle bachelorgrader for å forberede studenter på utfordringer som møter dem i et prosjektbasert arbeidsliv.

6. Mål: Redusere kuratorers arbeidsbelastning

Kunstinstitusjoner innfører medarbeidersamtale hver 6. mnd. for fast ansatte kuratorer (HMS).

## 7. Mål: Raskere kommunikasjon, forventningsavklaring og tillit

I oppstartsamtalet diskuteres forventninger og tidligere opplevelser med foretrukket *kommunikasjonskanaler*, frekvens og responstid. Behov for dokumentasjon vurderes mot kanaler som telefoner, e-poster, SMS, sosiale medier, videomøter og fysiske møter. Begrepet *å lytte* til hverandre bør tas opp på oppstartsmøtet. Invitere til å gjenta det den andre sa med egne ord, så oppklarer vi misforståelse med en gang. I tillegg er punktet *tillitt* på sjekklisten for oppstartsmøtet. Vi holder ord, gjennomfører det vi lover og stiller opp for hverandre. Ved at begge forplikter seg til avtalen får vi et godt samarbeid. Tillitskultur skaper arbeidsglede. Det er lov å være litt personlig. For Marit Gillespie på Galleri Brandstrup er samarbeidet med kunstnere en livsstil. (Vedlegg 11)

## 8. Mål: Profesjonelt samarbeid

Begrep som gjennomgående ble nevnt og etterlyst i intervjuene og spørreundersøkelsene: tydelighet, respekt, profesjonalitet, lytte, gjensidighet og tillit. Ord til ettertanke! Jeg har valgt å fremheve *å lytte* og *tillitt* i dette kapittelet. Men gjør leseren oppmerksom på at det er konsensus i yrkesgruppene om at alle disse begrepene er «nøkler» til god kommunikasjon.

Kurator må ha klare mål, sette tydelige krav, og kommunisere dem *tydelig* til kunstneren. Tydelige rammer er omsorg og er det mest effektive verktøy for å få samarbeidspartneren til å yte best. Selvsagt trenger man ikke følge mine råd. Kommunikasjon foregår hver eneste dag i utstillingsprosesser. Faglig friksjon bringer utstillingsprosessene videre. Uansett vil kunstfeltet utvikle seg. Alle aktører vil fortsatt kjempe om anerkjennelse og definisjonsmakt.

*“In the future the most dynamic and successful curators will be hybrid,  
flexible and open to collaborative endeavours.”*

Beryl Graham

## 6.4 «Slik arbeider vi om 20 år»

De flytende grensene mellom kunstnerrollen og kuratorrollen vil gli sammen til en fleksibel rolle som skal arbeide i en endeløs rekke med prosjekter. Om en generasjons tid har den multikompetente kurator (metakunstner) en hovedrolle i utstillingsprosessen. Hen blir anerkjent for stor fleksibilitet og kreativitet, og blir innleid for en tidsbegrenset periode. Den multikompetente kurator bryr seg lite om hen viser egenprodusert kunst, presenterer andres

kunstverk eller bruker andres kunstverk til å skape nye installasjoner – og kaller seg gjerne kunstner. Den multikompetente kurator er høyt utdannet i teori og filosofi og dyktig i sin retorikk. Det vil være kompetanse som står øverst på institusjonenes ønskeliste. (Kongsvik et al. 2021, s. 22) Den multikompetente kurator får praktisk hjelp av enten institusjonens fast ansatte eller hen har med et eget team av underordnede. Det vil fortsatt være fast ansatte kuratorer på kunstmuseer, der de fleste av dem vil være kunsthistorikere med doktorgrad og fordypning i en kunsthistorisk periode.

Globalisering, nettverk og reisevaner vil føre til hyppige utstillingsfrekvenser i mange institusjoner. Digitalisering og ny teknologi fører til egne kunstinstitusjoner og visningssteder spesialisert på digital kunst. Robotisering og kunstig intelligens vil ikke kunne erstatte behovet for å utføre varierte praktisk oppgaver. Konkurransen, fra fagområder utenfor kulturfeltet om oppdrag/stillinger, vil øke. Klimakrisen, miljøvern og FNs bærekraftmål fører til krav om sirkulær kunstproduksjon og gjenbruk av produksjonsmaterialer slik som den digitale markedsplassen Shiftit. (Breistein, 2023) Det vil komme nye viruspandemier som kunstinstitusjoner allerede i dag bør ha planer for. Nye typer private kunstgallerier vil oppstå i Norge. F.eks. *Galleristens* beskrivelser av hvordan kunstnere kan leie vegger i gallerier. Mange kunstmuseer, kunsthaller og kunstsentre vil spesialisere seg i bestemte kunstfag eller virkefelt for å skille seg fra andre institusjoner og spisse markedsføringen sin (nisje). En mulig trussel mot den multikompetente kurator er institusjoners ledelser. Dersom markedsstyrt ledelse i størst mulig grad vil leie inn frilanskuratorer så betyr det at det blir mye vanskeligere å få fast ansettelse. Organisering av institusjoner kan føre til at det tradisjonelle kuratoryrket mister anerkjennelse og symbolsk makt. Mange kunstnere eksperimenterer allerede med nye medieformer, utvikler sin tekniske kompetanse og utvider dermed sin tradisjonelle kunstnerrolle. Det utvidede kunstbegrepet er så vidt at det er vanskelig å avgjøre hva som er kunst og ikke-kunst. Det betyr at multikompetente kuratorer bør vurdere å spesialisere seg innen en håndfull kunstfaglige retninger hver.

Offentlige finansierte kulturinstitusjoner vil oppnå større billettinntekter ved å kombinere kunstutstillinger med arrangementer. Kravene til å finne ekstern finansiering øker. Ekstern finansiering (sponsing), digitale innsamlingsaksjoner (spleising), folkefinansiering (crowdfunding) og mesener blir vanlige finansieringsmåter. Sponsing og private oppdrag for kunst kommer til å vokse i omfang, og det vil føre til ledelses- og styringsutfordringer og mer fragmenterte arbeidsdager for noen kuratorer. Jeg er sikker på at kunstfaglige ansatte vil videreføre den spesielle bedriftskulturen med å «løfte i flokk» når det virkelig trengs. (Gund, 2006s. 6-7) Neste generasjon kunstnere og kuratorer vil samarbeide gjennom nye

kommunikasjonskanaler for å skape kunstutstillinger på tradisjonelle måter, og vidunderlige nye måter, som vi knapt kan forestille oss. Jeg deler Ole Jørgen Ness' fremtidssyn på feltet: «Jeg har klokkertro på at kunsten klarer seg ganske greit uansett. Kunsten vil verken lystre eller ligne – den har sitt eget liv og sprenger seg frem uavhengig av definisjoner og teoretiske diskusjoner» (Slyngstadli, 2005).

## 6.5 Forslag til videre studier

Jeg har forsket på et smalt område av kunstsektoren. Jeg kan bruke kvalitative metoder til å forske videre på andre områder som jeg lurer på:

- Jeg har lyst til å foreta samme forskningsundersøkelse i Danmark og Sverige for å sammenligne maktstrukturer og kultursosiologiske perspektiver på individ- og strukturnivå. Særlig med tanke på utfordringer og tiltak for likestilling og mangfold i kunstfeltet.
  - Det vil være spennende å spørre bachelorstudenter i både kunsthistorie og kunsthistorie om de selv ønsker prosjektledelse som et emne/kurs i løpet av studieløpet.
  - Hva om det ble gjennomført en spørreundersøkelse 10 år etter at kunstnere avsluttet sin doktorgrad? Er de da ansatt som kuratorer på kunstinstitusjoner eller arbeider de fulltid som kunstnere? Eller har academia ansatt dem i vitenskapelige stillinger?
  - Jeg ønsker jeg hadde tid i prosjektet mitt til å spørre om betydningen av sosiale nettverk for ansettelse i kunstfeltet. Det er vanligvis svært mange søkere til kunsthøgskolestillinger.
- Utsagnet til Birgitta Holm i Fædrelandsvennen er foruroligende: «*Det er nesten ikke vits i å ta utdanning for å få jobb, hvis ikke du kjenner noen som kjenner noen*» (Fløde, 2023).
- Er det i økende grad flere kunstnere som vil arbeide stedsspesifikt? Ønsker kunstnere som arbeider stedsspesifikt å ha kurator som en dialogpartner eller å arbeide uforstyrret?
  - Det vil være interessant å undersøke i hvilken grad kuratorer har kurs/utdanning i kunsthåndverksteknikker, og i hvilke teknikker? Favoriseres billedkunst og digital kunst i institusjoner som har anledning/nasjonalt ansvar til å vise både billedkunst og kunsthåndverk?
  - Jeg synes det er interessant å vri på vinklingen til kunstavisen *Subjekt*s undersøkelse, som kårer de 50 viktigste maktpersoner i kunsteliten. (Subjekt, 2020) Hva om vi spør kunstnerne: Hvilke 50 kunstinstitusjoner vil du gjerne stille ut kunsten din på og som du samtidig tror vil gi deg mest kulturell kapital i det visuelle kunstfeltet? Slik kan vi finne hvem de 50 mest ettertraktede institusjonene er, sett fra kunstnerens perspektiv. Disse 50 institusjonene vil få bekreftet en maktposisjon, som de kan markedsføre seg med, men som samtidig forplikter for fremtidige utstillingsprosesser for å beholde deres posisjon.

## 7 Avsluttende betraktninger

Jeg har i forskningsprosjektet trukket frem kilder som beskriver tidligere og pågående sammensmeltinger av kunstnerens og kuratorens roller. Jeg har undersøkt endringer i roller og konkurransen mellom kunstnere og kuratorer de siste 20 år, der behov for *kontroll* og *definisjonsmakt* bekreftes i min analyse. Jeg har fått bekreftelse på at arrangørkunstnere og kunstnerkuratorer eksisterer. Det som nå skjer, er at disse rollene er i ferd med å avløses av en ny *fleksibel* rolle. Det er ikke en ulempe å bli kategorisert som kunstnerkurator eller arrangørkunstner, fordi rollene er trinn i en naturlig utviklingsprosess. Kunstneren som kommenterer at roller må avklares og som spør: «Er det kunstnerens eller kuratorens utstilling?» viser at det er utydelige roller og uoversiktlige maktstrukturer i den norske kunstarenaen. Kampen om definisjonsmakt i kunstfeltet fører til utfordringer i kommunikasjon mellom aktører. Endring i kunstforståelse, nye utstillingstekniker og inflasjon i utdanning har ført til at den tradisjonelle kunnskapsmakten til kunsthistorikere har tapt anerkjennelse og definisjonsmakt til fleksible arrangørkunstnere med bred kompetanse og (ofte) høy utdanning. Det pågår en avmystifisering av kunstnerrollen når et mangfold av kunstnere med prosjektlederkompetanse (arrangørkunstnere) får stadig større anerkjennelse. Det er et stort antall frilanskuratorer i det norske kunstfeltet. De store kunstinstitusjonene gir inntrykk av å foretrekke frilanskuratorer fremfor fast ansettelse av *flere* kuratorer. Stramme økonomiske rammer, kunstfaglige strategier og omstillinger i kunstsektoren er årsaker som gjerne leder til uenigheter og kommunikasjonsutfordringer mellom kunstnere og kuratorer i utstillingsprosesser. Jeg tror at institusjoner som kan tilby et sted der partene har tid til å møtes fysisk (reise), se hverandre i uformelle kaffesamtaler og løser arbeidsoppgaver sammen gjennom erfaringsutveksling og dialog, er de visningsstedene som på sikt vil få mest kunstfaglig anerkjennelse. Kunstnerens og kuratorens forventninger og krav bør presenteres i trygge omgivelser som bidrar til relasjonsbygging og god dialog. Slik kan de se saker (empati) fra den andre partens perspektiv. Atelierbesøk, fysiske oppstartsmøter, deling av plandokumenter og en standard utstillingsavtale for hele kunstfeltet vil hindre/oppklare misforståelser på et tidlig stadium, og færre utfordringer i kommunikasjonen vil oppstå. Et nære forhold (livstil) mellom partene vil kanskje bringe frem (tilbakeholdte) personlige utfordringer og skape større nettverk.

*Fleksibilitet* og *tillit* er nøkkelbegreper for suksess for fremtidens multifunksjonelle kuratorer (multikunstnere). Kuratorer og kunstnere må gjøre seg tillit verdig og tydelig kommunisere sine intensjoner med utstillingen – og gjennomføre det de lover.

## 8 Litteraturliste

Aanensen, K. H. (2021, 23. mai). *Bourdieu om kapitalformer og habitus*. NDLA. Norsk Digital Læringsarena. <https://ndla.no/subject:1:fb6ad516-0108-4059-acc3-3c5f13f49368/topic:1:f77c8919-a904-41b3-88a4-34281c13627c/topic:1:b5a3b203-17cc-41d5-95b0-64f44b8700fc/resource:aff36be6-c79d-41e0-927f-3903c7b21c15>

Academic Work. (2023, 5. januar). *Semistrukturert intervju og andre intervjuteknikker*. <https://www.academicwork.no/insights/arbeidsgivere/intervjuteknikker>

Acord, S. K. (2010, 18. juni). *Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art*. *Qualitative Sociology* 33(4):447-467  
[https://www.researchgate.net/publication/225791753\\_Beyond\\_the\\_Head\\_The\\_Practical\\_Work\\_of\\_Curating\\_Contemporary\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/225791753_Beyond_the_Head_The_Practical_Work_of_Curating_Contemporary_Art)

Alexander, V. D. (1996). *Museums and money: The Impact of Funding on Exhibitions; Scholarship, and Management*. Bloomington: Indiana University Press. Review by: Karin E. Peterson *Contemporary Sociology*, Vol. 28, No. 6 (Nov., 1999), pp. 706-707 (2 pages)  
<https://www.jstor.org/stable/2655570?sid=primo&origin=crossref&seq=1>

Andersen, C. & Hjemdal, K. M. (2017). *Norsk kuratorforening. Kuratorens arbeidsvilkår og oppdragsgivere*. Agderforskning. Prosjektrapport nr. 6/2017.  
<https://norceresearch.brage.unit.no/norceresearch-xmlui/handle/11250/2632462>

Andersen, E. A., Grude, K. V., Haug, T. (2004). *Målrettet prosjektstyring*. Fagbokforlaget

Anker, T. (2020). *Analyse i praksis. En håndbok for masterstudenter*. Cappelen Damm Akademisk

Ask, F. F. & Sletta, O. (1999). *Kommunikasjon som sosial og tverrkulturell kompetanse*. Artikkel av Hargie, O. D. W. *Kommunikasjon mellom mennesker – et spørsmål om ferdighet*. 2. opplag. Tapir Forlag

Aune, O. & Sommer, P. (2015, 28. januar). *Så mye tjener kunstnerne*. NRK.

<https://www.nrk.no/kultur/sa-mye-tjener-kunstnerne-1.12176437>

Bandlien, B.-T., Olaussen, I. O., Letnes, M.-A., Angelo, E. (2021). *Utdanning i kunstfag: Samarbeid, kvalitet og spenninger*.

<https://press.nordicopenaccess.no/index.php/noasp/catalog/book/152>

Berg, I. U. (2016). *Et Nasjonalmuseum for alle? En kvalitativ studie av legitimeringsarbeid i en offentlig finansiert organisasjon*. Masteroppgave. Masteroppgave i sosiologi Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Det samfunnsvitenskapelige fakultet. Universitetet i Oslo.

<https://www.duo.uio.no/handle/10852/52818?locale-attribute=en>

Birchall, M. (2013). *Editorial*. On Curating Issue 19. On Artistic and Curatorial Authorship.

<https://www.on-curating.org/issue-19.html#.YJWt6ZAzbMU>

Boltanski, L. & Thévenot, L. (2006). *On Justification: Economies of Worth*. Princeton University Press

Bomuldsfabriken Kunsthall. (2022, 29. november). *Formål og visjon*.

<https://bomuldsfabriken.no/om-oss/formal-og-visjon/>

Borud, H. (2023, 20. april). *Munchmuseet vil styrke den kommersielle profilen*. Aftenposten.

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/eJe32R/munchmuseet-vil-styrke-den-kommersielle-profilen>

Bourdieu, P. (1994). *Language & Symbolic Power*. Polity Press

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag A/S

Breistein, S. (2023, 23. mars). *Et grønt sceneskifte*. Periskop er et tverrfaglig tidsskrift om kunst for barn og unge. [https://periskop.no/et-gront-sceneskifte/?fbclid=IwAR2Bbs06dGTrgbjqnAbZyxYN5j4miAxGSzPL4Wskxe7vsU\\_zC-](https://periskop.no/et-gront-sceneskifte/?fbclid=IwAR2Bbs06dGTrgbjqnAbZyxYN5j4miAxGSzPL4Wskxe7vsU_zC-4QCBEZB2g)

[4QCBEZB2g](https://periskop.no/et-gront-sceneskifte/?fbclid=IwAR2Bbs06dGTrgbjqnAbZyxYN5j4miAxGSzPL4Wskxe7vsU_zC-4QCBEZB2g)

Brodtkorb, H. (2014). *Kuratorveldet*. Fine Art Gallery Oslo.

<https://www.fineart.no/doc/kuratorvelde>

Camargo-Borges, C. (2022, 27. november). *Creativity and Imagination: research as world making!* Handbook of Arts-Based Research (pp.88-100) Publisher: Guilford Press.

[https://www.researchgate.net/publication/319507738\\_Creativity\\_and\\_Imagination\\_Research\\_as\\_World\\_Making](https://www.researchgate.net/publication/319507738_Creativity_and_Imagination_Research_as_World_Making)

Cameron, L. (2022). *Curating Art Now*. Lund Humphries i samarbeid med Sotheby's Institute of Art.

Dahl, Ø., Baker, C. N., NRK. (2019, 21. oktober). *Makt og kommunikasjon*. NDLA.

<https://ndla.no/article/20503>

Dahl, Ø., Baker, C. N., NRK. (2020, 24. oktober). *Kommunikasjonsmodeller*. NDLA.

<https://ndla.no/article/26572>

Dahl, Ø., Befring, E., Huseby, E., Sundstrøm, K. (2021, 21. mai). *Kulturforståelse – ulike tilnærminger*. NDLA. <https://ndla.no/article/18395>

DFØ: Direktoratet for forvaltning og økonomistyring. (2023, 22. januar). *Hva skiller mål- og resultatstyring fra New Public Management?* <https://dfo.no/fagomrader/etats-og-virksomhetsstyring/mal-og-resultatstyring/hva-skiller-mal-og-resultatstyring-fra-new-public-management>

Differkinome. *Forskjellen mellom monologisk og dialogisk kommunikasjon*. Hentet 27.04.2023 fra <https://no.differkinome.com/articles/literature-language/difference-between-monologic-and-dialogic-communication.html>

Ekeberg, J. (2015, 8. august). *Den kollektive kuratorrollen*. Kunstkritikk. Nordisk kunsttidsskrift. <https://kunstkritikk.no/den-kollektive-kuratorrollen/>



Eliassen, K. O. (2016). *Foucaults begreper*. Spartacus forlag

Elnan, T. S. (2019, 24. juli). *Avtalen mellom Nasjonalmuseet og Fredriksen-søstrene burde aldri vært inngått*. Aftenposten. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/zGkxA5/avtalen-mellom-nasjonalmuseet-og-fredriksen-soestrene-burde-aldri-vaert-inngaatt>

Engelstad, F., Svalund, J., Hagen, I. M., Storvik, A. E. (2003). *Makt og demokrati i arbeidslivet*. Makt og demokratiutredningen 1998-2003. Gyldendal

Engelstad, F. (2010, 25. november). *Hva er makt?* Universitetet i Oslo. Det samfunnsvitenskapelige fakultet.

<https://www.sv.uio.no/mutr/publikasjoner/rapporter/rapp2003/rappport57/index-HVA.html>

Engelstad, F. (2013). *Hva er makt?* Universitetsforlaget

Fløde, E. (2023, 28. februar). *Måtte flytte til andre enden av landet for å få jobb: – Nesten ikke vits å ta utdanning hvis ikke du har nettverk*. Fædrelandsvennen.

<https://www.fvn.no/nyheter/okonomi/i/nQ0wRd/maatte-flytte-til-andre-enden-av-landet-for-aa-faa-jobb-nesten-ikke-vits-aa-ta-utdanning-hvis-ikke-du-har-nettverk>

Foucault, M. (1999). *Overvåkning og straff*. Gyldendal Forlag

Foucault, M. (2000). *The essential works of Michel Foucault, 1954-1984: Vol. 3: Power*. The New Press

Frantzen, J. (2022). *Bortgjemt midt i byen*. Næringsforeningens tidsskrift SPENN 02.2022. Intervju med Daglig leder Cecilie Nissen

Freuchen, J. & Tenningen, S. (2020). *Game of Life: Feltkommentar*. Lord Jim Publishing

Gabbing, H. (2008). *Why are artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press

George, A. (2015). *The Curator's Handbook*. Thames & Hudson

Gund, J. (2006). *Kunnskapsorganisasjoner – hva er ledelses- og styringsutfordringene?* Magma. [https://arken.nmbu.no/~sigury/AOS\\_234/AOS234%20files/Grund\\_2006\\_Kunnskapsorganisasjoner%20-%20styrings-%20og%20ledelsesutfordringer.pdf](https://arken.nmbu.no/~sigury/AOS_234/AOS234%20files/Grund_2006_Kunnskapsorganisasjoner%20-%20styrings-%20og%20ledelsesutfordringer.pdf)

Guttu, A. H. (2020, 22. mai). *Farvel til kunstutdanningen slik vi kjente den*. Kunstkritikk. <https://kunstkritikk.no/farvel-til-kunstutdanningen-slik-vi-kjente-den/>

Hadri, B. (2021). *Det digitale utstillingsrommet TIL. En utforskning av kunstner-kurator rollen*. Master's thesis. University of Agder, Kristiansand

Hammer, S. H. (2022, 22. november). *Mange ord med i laget*. Klassekampen. <https://klassekampen.no/utgave/2022-11-22/mange-ord-med-i-laget1>

Heian, M. T. (2018). *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*. Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.). Universitetet i Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/17857/Mari%20Torvik%20Heian.pdf>

Hellevik, O. (2015, 18. mai). *Spørreundersøkelser*. De nasjonale forskningsetiske komiteene. <https://www.forskningsetikk.no/ressurser/fbib/metoder/sporreundersokelser>

Hernes, G. (1975). *Makt og avmakt: En begrepsanalyse*. Universitetsforlaget. <https://www.nb.no/items/c7bade596d8a9ea64189d733ddb53f24?page=0>

Hovden, J. F. & Prytz, Ø. (red.) (2018). *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Artikkel: Kuratorgjennombruddet i Norge: Samtid, medier og diskurs av Røssaak, E. Fagbokforlaget (s. 145-179)

Hurum, H. J. (2017, 23. september). Vitenskapens viktigste kjennetegn er etterprøvnbarhet. *Universitetsmuseene kan redde den*.

<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/e9p14/vitenskapens-viktigste-kjennetegn-er-etterproevbarhet-universitetsmuseene-kan-redde-den-joern-h-hurum>

Hylmö, A. (2019). *The world is not a field – An interview with Michèle Lamont*. Interviewed by Anders Hylmö. *Sociologisk forskning*, 2019, Vol. 56 (2), p.167-180

Hårberg, G. B. & Standal, K. A. (2019, 21. oktober). *Når kommunikasjon blir vanskelig*. Nasjonal Digital Læringsarena. <https://ndla.no/subject:1:777ae87e-ca79-4866-920a-115cfeb7bbe1/topic:2:183732/topic:2:184713/resource:1:18870>

ICOM: International Council of Museums. (2022, 24. August). *Museum Definition*. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

Jeffery, C. (2015). *The artist as curator*. 9<sup>th</sup> Edition. Intellect Books Ltd

Jesnes, K., Nergaard., K. (2019, 9. oktober). *Kunst og kultur – organisasjoner i endring?* Fafo-rapport 2019:22. <https://www.fafo.no/zoo-publikasjoner/fafo-rapporter/kunst-og-kultur-organisasjoner-i-endring>

Johannessen, L. E. F., Rafoss, T. W., Rasmussen, E. B. (2022). *Hvordan bruke teori? Nyttige verktøy i kvalitativ analyse*. 5. opplag. Universitetsforlaget

Juul, K. (2019, 24. juli). *Gir rom for multikunstneren*. Norges Musikkhøgskole. <https://nmh.no/aktuelt/gir-rom-for-multikunstneren>

Kaiser, M. (2018, 5. november). *Forskningens verdier*. De nasjonale forskningsetiske komiteene. <https://www.forskningsetikk.no/ressurser/fbib/systematiske-historiske/verdier/>  
KHiO: Kunsthøgskolen i Oslo. (2022, 27. november). *Doktorgradsprogram*. <https://khio.no/forskning/doktorgradsprogram>

Knapstad, C. (2022). *Kunstnerollen. En dokumentundersøkelse av kunstnerollen.*

Bacheloroppgave våren 2022. Fakultetet for kunstfag. Universitetet i Agder.

Kongsvik, T., Moen, Ø., Vie, O. E., Jørgensen, R. B. & Albrechtsen, E. (red.). (2021).

*Norsk arbeidsliv mot 2050 - Muligheter og trusler.* Fagbokforlaget

Kosalka, A. (2023, 7. april). *Generasjon Z entrer arbeidslivet: – Stiller annerledes krav.*

Fædrelandsvennen. <https://www.fvn.no/nyheter/lokalt/i/zE9bL4/generasjon-z-entrer-arbeidslivet-stiller-annerledes-krav.no>

Kreativt forum. (2023, 9.februar). *Ny identitet, web og dashboard for BER.*

<https://www.kreativtforum.no/arbeider/ny-identitet-web-og-dashboard-for-ber>

Kristiansand Kunsthall. (2022, 26. november). *Søssa Jørgensen & Geir Tore Holm. Utstilling*

*17. sep.–27. nov. 2022.* <https://www.kristiansandkunsthall.no/utstillinger>

Kulturdept.: Kultur- og likestillingsdepartementet. (2022A, 3. desember). *Styrker kunstnernes*

*økonomi.* <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/styrker-kunstnernes-okonomi/id2949531/>

Kulturdept.: Kultur- og likestillingsdepartementet. (2022B, 13. desember).

*Utstillingsvederlag-avtale mellom staten og kunstnerorganisasjonene.*

[https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-](https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-kunst/innsiktsartikler/det-visuelle-kunstfeltet/utstillingsvederlag--/id709552/)

[kunst/innsiktsartikler/det-visuelle-kunstfeltet/utstillingsvederlag--/id709552/](https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-kunst/innsiktsartikler/det-visuelle-kunstfeltet/utstillingsvederlag--/id709552/)

Kulturdirektoratet. (2019, 13. februar). *Mer makt til private kunstsamlere.* Omtale av

rapporten «Å samla kunst» av Jorunn Veiteberg. <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/mer-makt-til-private-kunstsamlere>

Kulturrådet. (2017, 7. september). *De faglige museumsnettverkene.* Rapport utgitt av

Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/de-faglige-museumsnettverkene>

Kunsthallene i Norge. (2023, 06. februar). *Etiske retningslinjer*.

<https://kunsthalleneinorge.no/etiske-retningslinjer>

Kunst, B. (2015). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books

Kunstsilo. (2022, 8. mars). *Kunstsilo vil opp i eliteserien – satser tungt på forskning*. Tangensamlingen. <https://kunstsilo.no/kunstsilo-vil-opp-i-eliteserien-satser-tungt-pa-forskning/>

Kunstsilo. (2023, 19. april). *Lumenprisen 2023: – En eksplosjon i utviklingen av digital kunst de siste par årene*. [https://kunstsilo.no/lumenprisen-2023-en-eksplosjon-i-utviklingen-av-digital-kunst-de-siste-par-arene/?utm\\_source=SKMU+Nyhetsbrev&utm\\_campaign=8b91876318-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2023\\_04\\_21\\_08\\_08&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_-8b91876318-%5BLIST\\_EMAIL\\_ID%5D](https://kunstsilo.no/lumenprisen-2023-en-eksplosjon-i-utviklingen-av-digital-kunst-de-siste-par-arene/?utm_source=SKMU+Nyhetsbrev&utm_campaign=8b91876318-EMAIL_CAMPAIGN_2023_04_21_08_08&utm_medium=email&utm_term=0_-8b91876318-%5BLIST_EMAIL_ID%5D)

Kvale, H. (2020, 10. november). *Ikke mindre vanlig med fast jobb*. Institutt for samfunnsforskning. ISF-rapport: Atypisk arbeid i Norge, 1995-2018. Omfang, arbeidstakervelferd og overgangsrater.

<https://www.samfunnsforskning.no/aktuelt/nyheter/2020/ikke-mindre-vanlig-med-fast-jobb.html>

Kwon, M. (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. MIT Press

Lamont, M. (2022). Symbolic Boundaries. *Princeton University*. Article #: 20851A4/8/007  
[http://educ.jmu.edu/~brysonbp/symbound/papers2001/LamontEn\\_cyclo.html](http://educ.jmu.edu/~brysonbp/symbound/papers2001/LamontEn_cyclo.html)

Larsen, H. (2015). *Kultursosiologisk forskning*. Universitetsforlaget

Larsen, H. (2021). *Den nye kultursosiologien*. Universitetsforlaget

Leifsdottir, S. (2022). *Innspill til familie- og kulturkomiteen i forbindelse med budsjettøring 2022*. Norsk Kuratorforening.

[https://static1.squarespace.com/static/5f3171621d845244c83efc67/t/6182915efbbf585cc5789b05/1635946847678/INNSPILL\\_NKF\\_2021.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5f3171621d845244c83efc67/t/6182915efbbf585cc5789b05/1635946847678/INNSPILL_NKF_2021.pdf)

Letnes, O. (2005, 27. januar). *Fortsatt «født til kunstner»*. Forskning.no.

<https://forskning.no/kulturhistorie/fortsatt-fodt-til-kunstner/1036442>

Lund, L., K. (2021). *Om kunst – 25 kunstnersamtaler*. Forlaget Oktober AS

Løkka, N. (2017, 17. oktober). *Kunsthallene i Norge*. Rapport nr. 401. Telemarksforskning.

<https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/kunsthallene-i-norge/3147/>

Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*.

Rapport nr. 215. Telemarksforskning.

<https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/2439515>

Mangset, P. (2013, 13. mai) *Kunst og makt*. Rapport nr. 313. Telemarksforskning.

<https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/kunst-og-makt/2280/>

Mangset, P., Kleppe, B., Heian, M. T. (2022, 10. november). *Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og kunsterkår 1999-2019*. Vitenskapelig monografi.

Telemarksforskning.

<https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/fortellinger-om-kunstnerliv/4167/>

Manger, T. & Wormnes, B. (2019, 16. november). *Slik formes vi av andres forventninger*.

Psykologisk.no. <https://psykologisk.no/2015/06/slik-formes-vi-av-andres-forventninger/>

Marstine, J. & Kay., O. H. H. (edi.). (2022) *Curating Art*. Routledge

McHoul, A. and Grace, W. (2002). *A Foucault Primer. Discourse, power and the subject*.

Routledge

Meld. St. 23. (2011-2012). *Visuell kunst*. Kulturdepartementet.

<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-23-20112012/id680602/?ch=1>

Meld. St. 8. (2018–2019). *Kulturens kraft - Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet.

<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>

Melgård, M., Oterholm, G., Gjerstad, T. (2020, 12. mars). *Nå stenger Norge ned – dette er regjeringens krisetiltak*. [https://www.dn.no/politikk/erna-solberg/bent-](https://www.dn.no/politikk/erna-solberg/bent-hoie/regjeringen/na-stenger-norge-ned-dette-er-regjeringens-krisetiltak/2-1-772503)

[hoie/regjeringen/na-stenger-norge-ned-dette-er-regjeringens-krisetiltak/2-1-772503](https://www.dn.no/politikk/erna-solberg/bent-hoie/regjeringen/na-stenger-norge-ned-dette-er-regjeringens-krisetiltak/2-1-772503)

Monrad-Krohn, V. A. (2018, 8. mai). *Mulig kunstneropprør mot ny åndsverklov*. NRK.

<https://www.nrk.no/kultur/kunstneroppror-mot-ny-andsverklov-1.14039758>

Myrvold, C. M. & Mørland, G. M. (red.) (2019) *Kunstformidling. Fra verk til betrakter*. Pax Forlag A/S

Mørland, G. E. (2008, høsten). *Kuratering som produksjon av form - et kontekstuellt perspektiv på kuratorrollen*. En undersøkelse med utgangspunkt i KBH Kunsthal (2005-2006)

kuratert av Jacob Fabricius og Curating Degree Zero (1999/2003- ) kuratert av Dorothee Richter og Barnaby Drabble. Masteroppgave i kunsthistorie, IFIKK, Universitetet i Oslo.

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24801/MASTERxTILxDUO.pdf>

Mørland, G. E. (2011, 8. mars) *Kuratoren – den nye kunstneren?*. Masterbloggen.

<https://masterbloggen.no/blog/2011/03/08/kuratoren-den-nye-kunstneren/>

Mørstad, E. (2022A, 21. november). *Kunstutstilling*. Store Norske Leksikon.

<https://snl.no/kunstutstilling>

Mørstad, E. (2022B, 20. november). *Kunstakademi*. Store Norske Leksikon.

<https://snl.no/kunstakademi>

NAV. (2022, 29. juli). *Rekordlav arbeidsledighet*. <https://www.nav.no/no/lokalt/vestfold-og-telemark/pressemeldinger/rekordlav-arbeidsledighet>

NBK: Norske Billedkunstnere. (2021, 19. februar). *Slik beregner du et riktig honorar i møte med en ny oppdragsgiver*. <https://www.norskebilledkunstnere.no/aktuelt/slik-beregner-du-et-riktig-honorar-i-mote-med-en-ny-oppdragsgiver/>

NBK. (2022, 23. februar). *Innspill til statsbudsjett 2023*. Norske Billedkunstnere (NBK), Norske Kunsthåndverkere (NK), Forbundet Frie Fotografer (FFF) og Samisk Kunstnerforbund – Sámi Dáiddačehpiid Searvi (SDS). [https://norskekunsthåndverkere.no/sites/default/files/pressdownload/file/statsbudsjettinnspill\\_2023\\_vk.pdf](https://norskekunsthåndverkere.no/sites/default/files/pressdownload/file/statsbudsjettinnspill_2023_vk.pdf)

NHO. (2023, 6. februar). *Hva er personvernforordningen (GDPR)?*. <https://arbinn.nho.no/forretningsdrift/personvern/personopplysningsverktoy/personvernforordningen/>

Nilsen, S. (2017, november 16). *Fenomenologi*. <https://omhelse.no/fenomenologi/>

Nipen, K. (2022, 4 november). *Ikke tro alt du ser og hører fra Laure Prouvost*. Aftenposten, A-magasinet. <https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/Xbb0d7/laure-prouvost-jeg-blander-fiksjon-og-virkelighet-det-er-mye-virkelighet-i-det-ogsaa>

Norsk Plan. (2021, 2. juni). *Utfordringer som kan vanskeliggjøre kommunikasjon*. <https://www.norsk-plan.no/utfordringer-som-kan-vanskeliggjore-kommunikasjon/>

NTB. (2021, 16. april). *Kulturdepartementet dobler koronastøtte*. Aftenposten. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/jBe3p0/kulturdepartementet-dobler-koronastoette>

NTB. (2023, 6. februar). *Tre retoriske virkemidler*. <https://www.ntb.no/blogg/tre-retoriske-virkemidler-forklart-pa-to-minutter>

O'Neill, P. (2016). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press

Oppland kunstsenter. (2023, 15. februar). *Nytt navn for Oppland Kunstsenter?*. Elektronisk nyhetsbrev.



- Opsahl, A. M. (2017, 16. mars). *Knausgård viser nye sider av Munch*.  
<https://www.dn.no/d2/kunst/karl-ove-knausgard/munchmuseet/munch/knausgard-viser-nye-sider-av-munch/2-1-50630>
- Ravnsborg, A. (2016, 30. november). *Generasjon X, Y eller Z?*  
<https://www.online.no/trender/generasjoner.jsp>
- Reckwitz, A. (2020). *Kreativitetens opfindelse - Om den samfundsmæssige æstetiseringsproces*. Hans Reitzels Forlag
- Reitan, E. F. (2022, 28. mars). *Hva er riktig timelønn/honorar for en kunstner?* Ressursside for kunstnere. Facebook.  
<https://www.facebook.com/groups/752164191597549/permalink/2239536606193626>
- Reite, K. (2023, 18. mars). *Det er mange som har en mening om at jeg jobber fulltid og er mye utenfor hjemmet*. Fædrelandsvennen. <https://www.fvn.no/nyheter/lokalt/i/pQ93mo/det-er-mange-som-har-en-mening-om-at-jeg-jobber-fulltid-og-er-mye-utenfor-hjemmet>
- Rolness, K. (2023, 30. januar). Rolness kommenterer jobbmarkedet på sin Facebook-side <https://www.facebook.com/search/top?q=mastersyken%20brer%20seg%20som%20en%20i%20tilknytning%20til%20artikkelen%20til%20>  
i tilknytning til artikkelen til:
- Svensden, N., V. & Schei, A. (2023, 18. januar). *Universitetene krever master i «hva som helst» til kontorjobbene*. Kunnskapsavisen Khrono. [https://khrono.no/universitetene-krever-master-i-hva-som-helst-til-kontorjobbene/750239?fbclid=IwAR3aaLZS\\_t\\_X8NQ2Huf9am-FO78KiJGDkTSPzQss\\_Spz48Tf\\_SLg299LJkI](https://khrono.no/universitetene-krever-master-i-hva-som-helst-til-kontorjobbene/750239?fbclid=IwAR3aaLZS_t_X8NQ2Huf9am-FO78KiJGDkTSPzQss_Spz48Tf_SLg299LJkI)
- Rosenlund, L. (1991). *Om smak og behag. En introduksjon av Pierre Bourdieus kultursosiologi*. Tidvise Skrifter. Kultur og kommunikasjon, 1. årgang (nr. 4), 3-54.  
Høgskolesenteret i Rogaland
- Rugg, J. & Sedgwick, M. (edi) (2008). *Issues in curating contemporary art and performance*. Sedgwick

Sagdahl, A. S. (2019, 21. februar). *Vitenskapsetikk*. Store Norske Leksikon.  
<https://snl.no/vitenskapsetikk>

SEI: Scandinavian Executive Institute. (2023). *Generasjon X, Y og Z: Hvem er de, og hvordan leder du dem?* Hentet 2.4.2023 fra <https://www.se-institute.no/generasjon-x-y-og-z/>

Siebke, M. & Skjong, M. K. (2007, 14. mai). *Kunstnere utnyttes*. NRK.  
<https://www.nrk.no/kultur/--kunstnere-utnyttes-1.2449056>

Skarpenes, O. & Hestholm, R. (2007). *Den «nye» franske pragmatikken*. Sosiologisk årbok 1-2. 20. årgang. 71-102.

Skarstein, V. M. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Rapport om kunstnerøkonomien for Kulturdepartementet*.  
<https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>

Slyngstadli, O. (2005, 1. april). *Hvem har makt i kunstlivet?* Kunstkritikk. Nordisk kunsttidsskrift. (Morgenbladet). <https://kunstkritikk.no/hvem-har-makt-i-kunstlivet/>

Solhjell, D. (2001). *Formidling og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget

Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget

Sollund, S. (2019). *Hersketeknikker. Nyttige og nådeløse*. 4. opplag Kagge forlag

SSB: Statistisk sentralbyrå. (2022A, 9. juni). *Doktorgradsprogrammer og gjennomføring for nye studenter*. <https://www.ssb.no/utdanning/hoyere-utdanning/statistikk/gjennomforing-ved-universiteter-og-hogskoler>

SSB: Statistisk Sentralbyrå. (2022B, 25. april). *Studiepoeng og fullført universitets- og høyskoleutdanning*. Fullførte utdanninger og oppnådde studiepoeng ved universiteter og høyskoler i Norge. <https://www.ssb.no/utdanning/hoyere-utdanning/statistikk/studiepoeng-og-fullfort-universitets-og-hogskoleutdanning>

SSB: Statistisk Sentralbyrå. (2022C, 16. juni). *Befolkningens utdanningsnivå*. <https://www.ssb.no/utdanning/utdanningsniva/statistikk/befolkningens-utdanningsniva>

Stampe, P. L., Vindøy, A., Wee, A. S. & Thomassen M, N. (2022). *Kunst i tall 2021*. Kulturdirektoratet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/kunst-i-tall-2021>

Statens avtale om utstillingsvederlag. (2022, 13. desember). *Utstillingsvederlag – avtale mellom staten og kunstnerorganisasjonene*. Regjeringen.no. <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-kunst/innsiktsartikler/det-visuelle-kunstheltet/utstillingsvederlag--/id709552/>

Statista Research Department. (2022, 26. november). *Art market worldwide - statistics & facts*. [https://www.statista.com/topics/1119/art-market/#topicHeader\\_\\_wrapper](https://www.statista.com/topics/1119/art-market/#topicHeader__wrapper)

Stavrum, G. (2021, 8. september). *Provoserende kunst solgt for 400.000 kroner etter at kjøperen fikk kalde føtter*. Fædrelandsvennen. <https://www.nettavisen.no/nyheter/provoserende-kunst-solgt-for-400-000-kroner-etter-at-kjoperen-fikk-kalde-fotter/s/12-95-3424176956>

Studocu. (2022, 26. november). *Oppsummering Kultursosiologi*. Universitetet i Stavanger. <https://www.studocu.com/no/document/universitetet-i-stavanger/kultursosiologi/2/oppsummering-kultursosiologi/7015289>

Subjekt kulturavis. (2020, 29. oktober). *Dette er kunst-Norges 50 mektigste*. <https://subjekt.no/2020/10/29/subjekt-50-dette-er-kunst-norges-50-mektigste/#:~:text=Makteliten%3A%20Hvem%20regjerer%20det%20likestilte%20kunstfelte%3F%20Subjekt%2050,kuratorer%2C%20milliard%3A%20A6rer%2C%20kunstnere%20og%20mye%20mer.%20%28Foto%3A%20Subjekt.%29>

SurveyMonkey. (2023, 3. februar). *Forskjellen mellom kvantitative og kvalitative undersøkelser. Og Gjennomføring av kvalitative undersøkelser*. En global leder innen programvare for spørreundersøkelser. <https://no.surveymonkey.com/mp/quantitative-vs-qualitative-research/>

Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2020). *Kvalitative metoder. En grundbog*. 3. udgave. Hans Reitzels Forlag

Tate. (2022, 25. november). *Art Term Curator*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/curator>

Thorkildsen, Å. (2022, 26. oktober). *Kuratoren som opphavsperson – utstillingen som åndsverk*. Kunstavisen. <https://kunstavisen.no/artikkel/2022/kuratoren-som-opphavsperson-utstillingen-som-andsverk>

Thorjussen, T. & Fastvold, T. (red.) (2009). *Kurator? Utforskning av kuratorrollen i samtidskunstfeltet i Norge*. 1. opplag. Focus Forlag

Torstensen, M. D. (2009, 21. september). *Dag Telhaug - Malerier 57 grader nord*. Aktuell Kunst 5/2009. Finart. <https://www.fineart.no/doc/telhaug>

Tran, L. (2023, 27. februar). *La barna ta yrkesfag!* NRK. [https://www.nrk.no/ytring/la-barna-ta-yrkesfag\\_-1.16314024](https://www.nrk.no/ytring/la-barna-ta-yrkesfag_-1.16314024)

UiA: Universitetet i Agder. (2023, 4. februar). *Riktig kildebruk ved UiA*. <https://www.uia.no/bibliotek/kildebruk-og-opphavsrett/riktig-kildebruk-ved-uia>

UiB: Universitetet i Bergen. (2023). *Studieplan for Kuratorpraksis, master, 2 år, vår 2023 Læringsutbytte*. Hentet 12. januar 2023: <https://www.uib.no/studier/KURATOR/plan>

UiO: Universitetet i Oslo. (2023). *LIT4416 – Performativitet*. Hentet 25. mars 2023: <https://www.uio.no/studier/emner/hf/ilos/LIT4416/index.html>

Uller, M. (2022, 8. mars). *Tre retoriske virkemidler forklart på to minutter*.

NTB Kommunikasjon. <https://www.ntb.no/blogg/tre-retoriske-virkemidler-forklart-pa-to-minutter>

Utdanning.no. (2022, 13. januar). *Kunstner*. <https://utdanning.no/yrker/beskrivelse/kunstner>  
von Krogh, V. (2005, 14. mai). *Hvem har makten i kunstlivet?* *Kunstkritikk*. Nordisk kunsttidsskrift. <https://kunstkritikk.no/hvem-har-makt-i-kunstlivet/>

Øiestad, G. (2015). *Kritikk*. Gyldendal Akademisk

Østeren, T. P. (2017, 30. november). *Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat*. *Journal for Research in Arts and Sports Education*.  
<https://jased.net/index.php/jased/article/view/982/2175>

## **8.1 Kildeliste for modeller**

### **Modell 1**

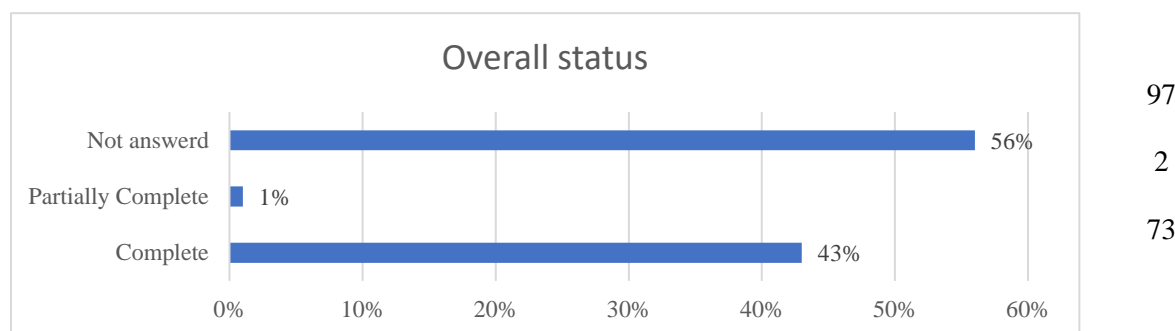
Halvorsen, S. *Prosessmodell for kommunikasjon (SVG)*, av Halvorsen, S. CC BY-SA 4.0.  
<https://ndla.no/article/26572>

### **Modell 2**

© Encyclopædia Britannica (2006) *A Modell of the Communication Process, Inc*. Britannia Kids. <https://kids.britannica.com/students/assembly/view/89446>

# Vedlegg 1. Rapport fra digital undersøkelse - utstillingskuratorer

Number of answers



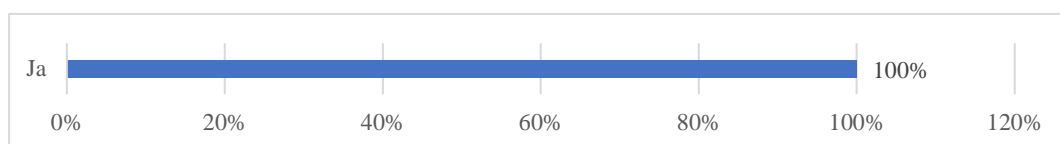
Populasjonens utvalg er 172 stk utstillingskuratorer. 73 stk kuratorer gjennomførte den digitale undersøkelsen. Nedenfor følger kuratorenes vurdering av deres samarbeidsforhold og kommunikasjon med samtidskunstnere i utstillingsprosesser.

Jeg skrev ordet arrangørkunstner eller kunstnerkurator i skarpe klammer etter sitater der jeg subjektivt tolker trekk, kjennetegn eller beskrivelser i overenstemmelse med min forklaring av roller i kap. 4 Teori.

## Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om forskningsprosjektet Møte mellom kunstner og kurator, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til å delta i elektronisk spørreundersøkelse. Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet avsluttes i juni 2023.

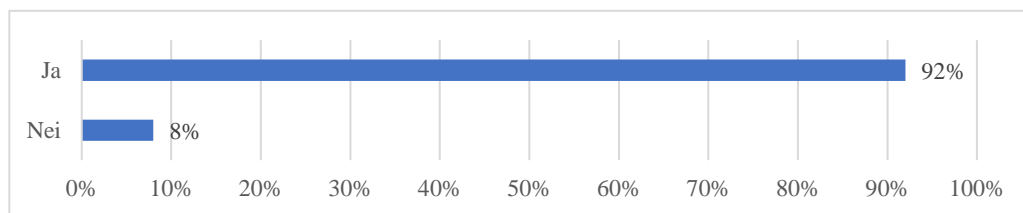
Number of answers



75

## Spørsmål 1

Jobber du med kuratering av kunstutstillinger?



Number  
of  
answers

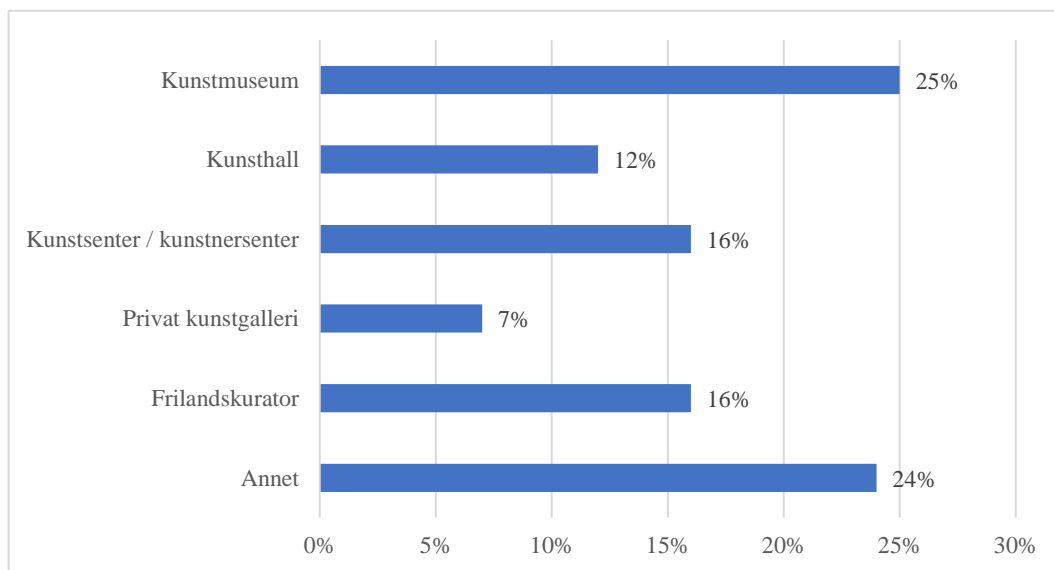
69

6

92% av utvalget som fikk tilsendt den digitale undersøkelsen arbeider med kuratering av kunstutstillinger.

## Spørsmål 2

Hvilken type kunstinstitusjon er du hovedsakelig ansatt/tilknyttet i dag?



Number  
of  
answers

19

9

12

5

12

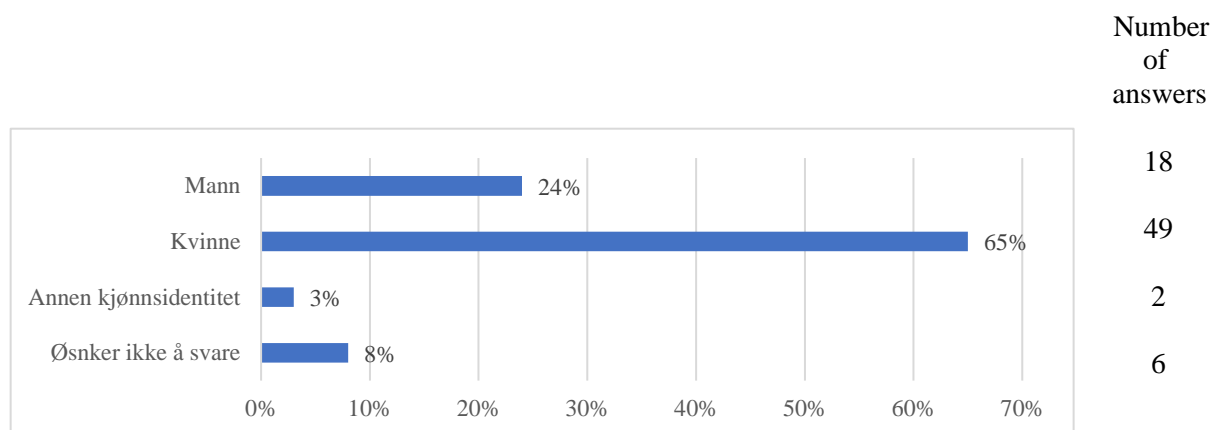
18

25% av respondentene arbeider på kunstmuseum. 16% av respondentene arbeider på kunstsenter, og 16% arbeider som frilandskurator. 24% av kuratorene sier at de jobber andre steder enn de foreslåtte kategoriene. I kategorien *Annet* sier 7 stk kuratorer at de er ansatt hos en kombinasjon av arbeidsplasser/kategorier. De andre respondentene sier at de arbeider i:

- statlig virksomhet (4 stk)
- kunstnerdrevet visningssted (3 stk)
- kunsthøgskole (2 stk)

### Spørsmål 3

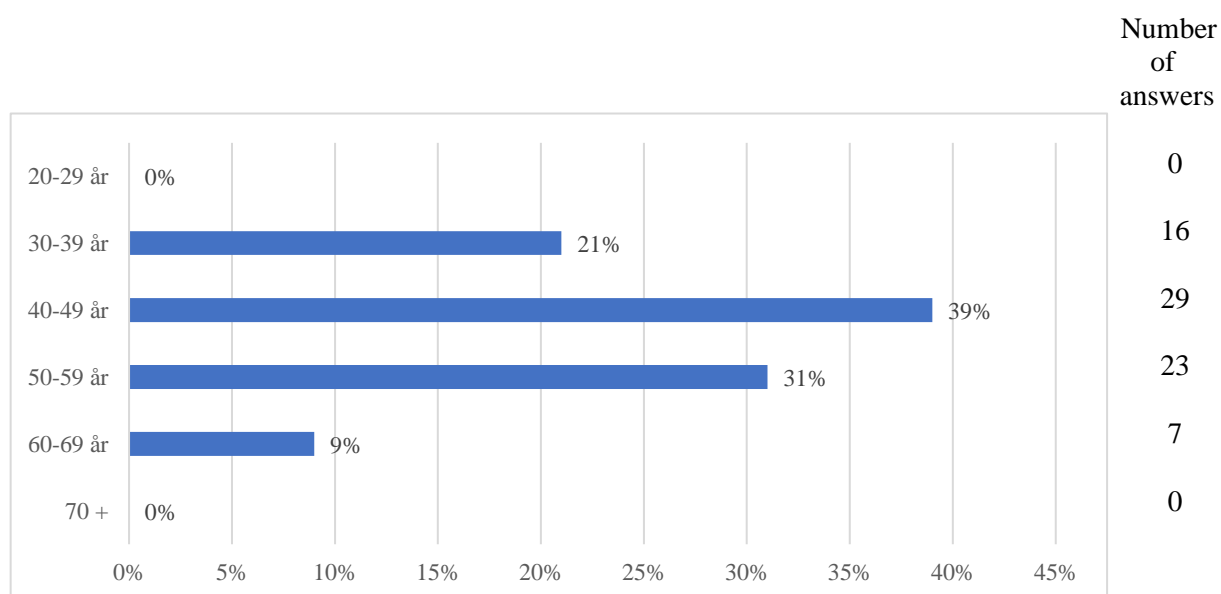
Kjønn?



Det er et flertall av kvinner (65%) som har svart på undersøkelsen.

### Spørsmål 4

Alder?

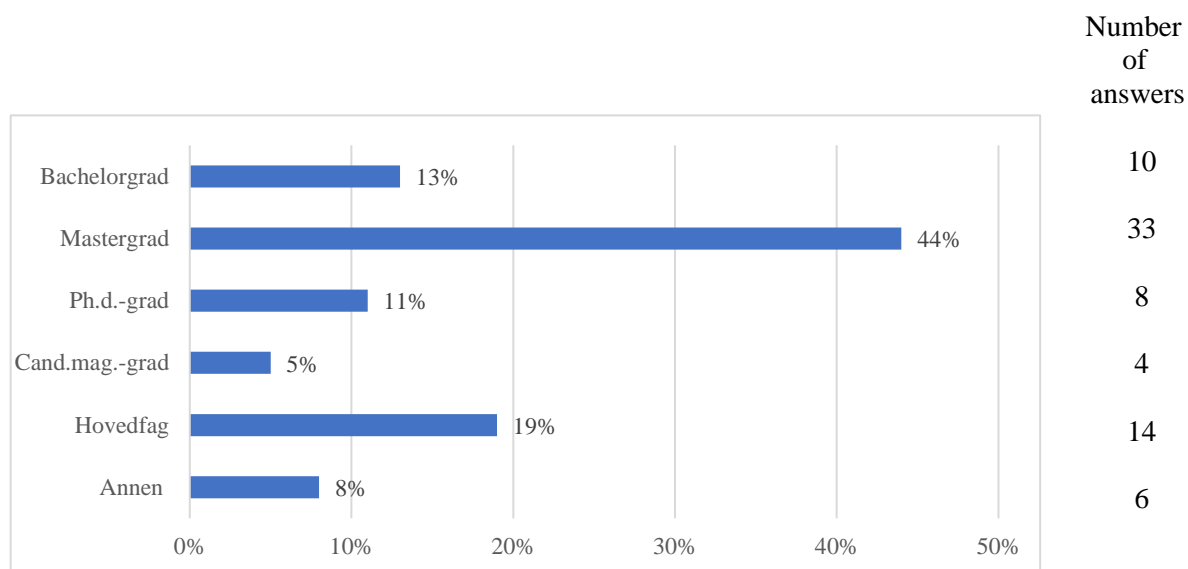


39% av respondentene er mellom 40 og 49 år. Gjennomsnittsalderen er ganske høy. Det er kun 21% av kuratorene som er mellom 30 og 39 år. Det betyr at 4 av 5 respondenter (79%) har lang livserfaring og at de sannsynligvis har mye erfaring som kurator.



## Spørsmål 5

Hva er din høyeste kunstfaglige utdannelsesgrad?



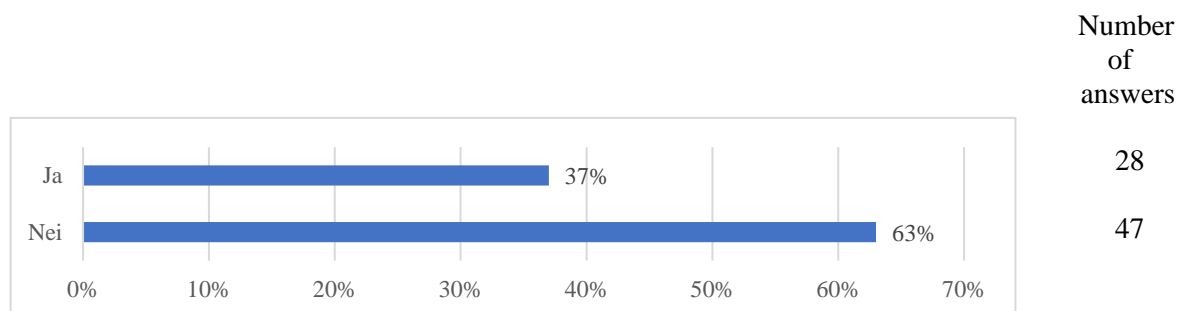
74% av respondentene har 4-5 års kunstutdannelse (tilsvarende mastergrad eller hovedfag).

11% av respondentene har doktorgrad/ph.d.-grad.

## Spørsmål 6

Uavhengig av fagfelt - Har du mer enn 1 stk høyere akademisk grad?

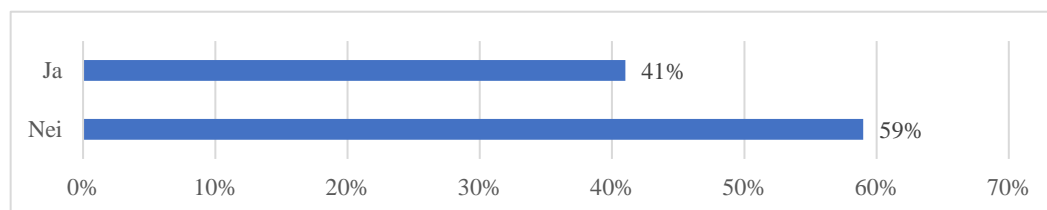
(hovedfag, mastergrad eller ph.d.-grad)



37% av respondentene sier at de har mer enn 1 stk høyere akademisk grad?

## Spørsmål 7

Har du annen utdanning enn kunstfaglig utdanning? (enn visuell kunst, teater eller musikkfag)



Number  
of  
answers

31

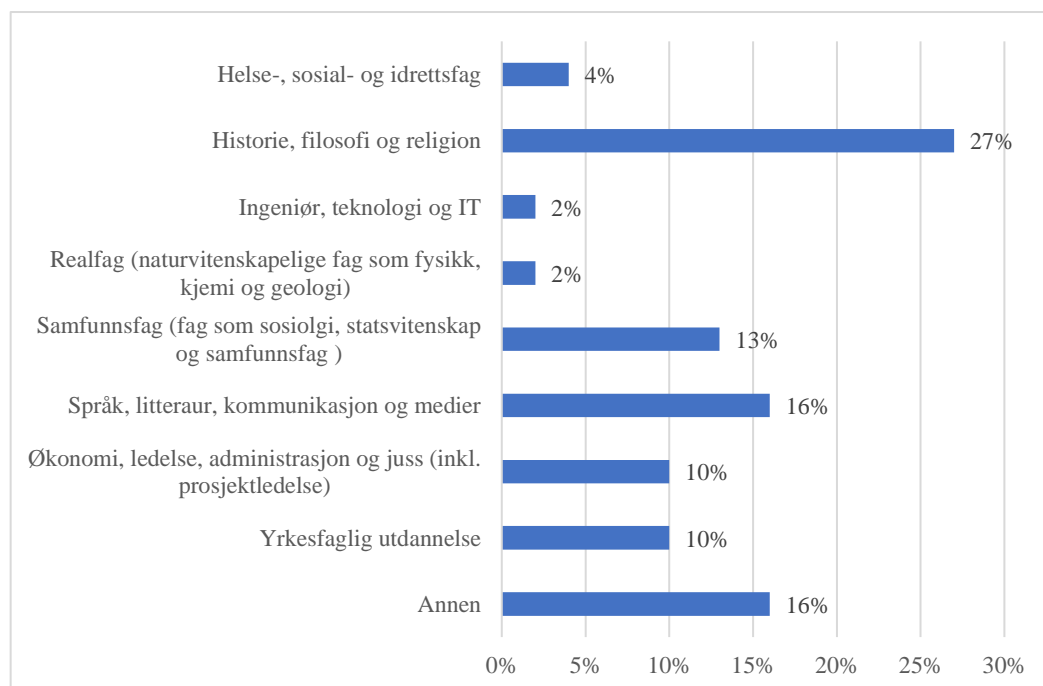
44

59% av respondentene har kun kunstfaglig utdanning. 41% av respondentene har annen utdanning i tillegg til kunstfaglig utdanning.

## Spørsmål 7B

Hvilke andre typer utdanning har du?

Du kan velge flere alternativer.



Number  
of  
answers

2

13

1

1

6

8

5

5

8

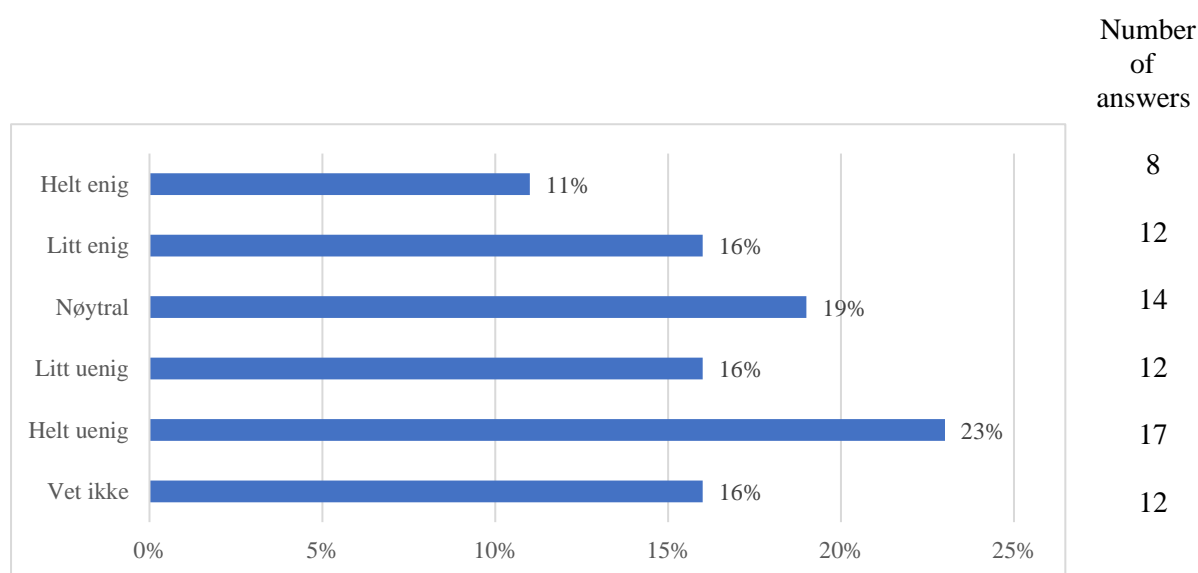
27% av respondentene har også utdanning i historie, filosofi eller religion. 16% av respondentene har også utdanning i språk, litteratur, kommunikasjon eller medier.

I kategorien *Yrkesfaglig utdanning* skrev 3 stk kuratorer at de også har utdanning i pedagogikk.

### Spørsmål 8

Opplever du at kuratorjobber har fått en utdanningsinflammasjon fra 2000-tallet og frem til i dag?

(Utdanningsinflammasjon betyr at utdanningen ikke lengre gir samme utbytte i form av status, lønn og fortrinn på arbeidsmarkedet)

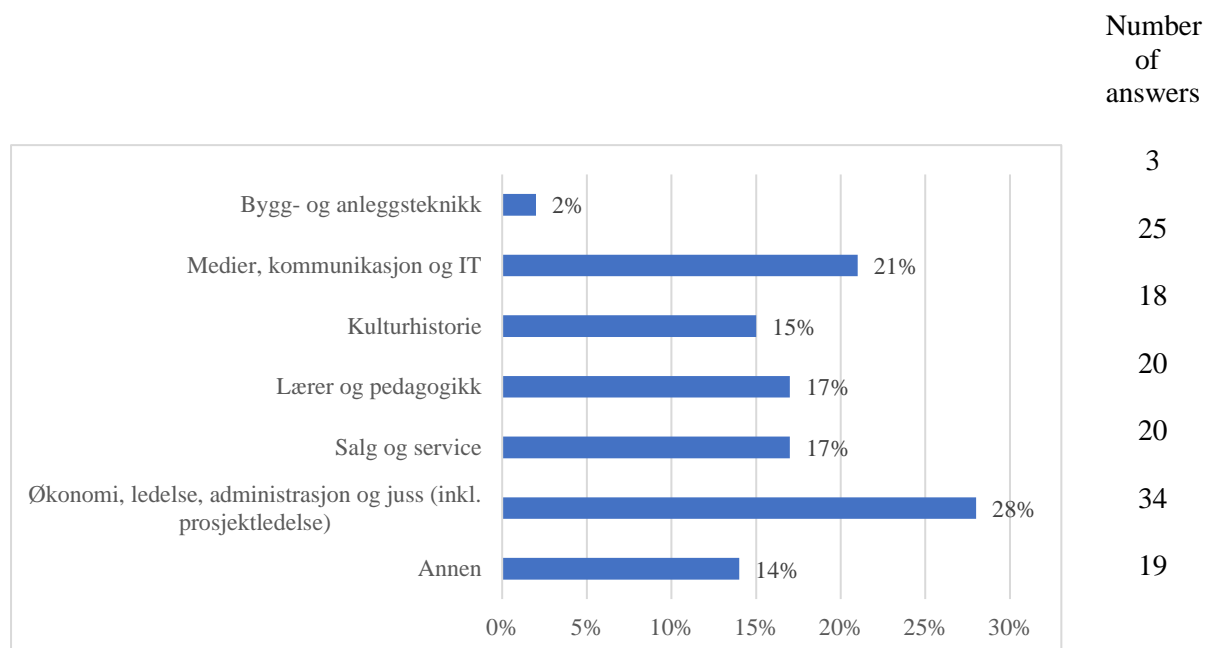


27% av respondentene er helt eller delvis enig i at kuratorjobber har fått en utdanningsinflammasjon fra 2000-tallet og fremt til i dag. 39% av respondentene er litt eller helt uenige. 19% er nøytrale og hele 16% vet ikke. Respondentene gir ikke et entydig svar på spørsmålet 8.

## Spørsmål 9

Har du arbeidskompetanse fra andre yrkesområder enn kunstnerisk virksomhet?

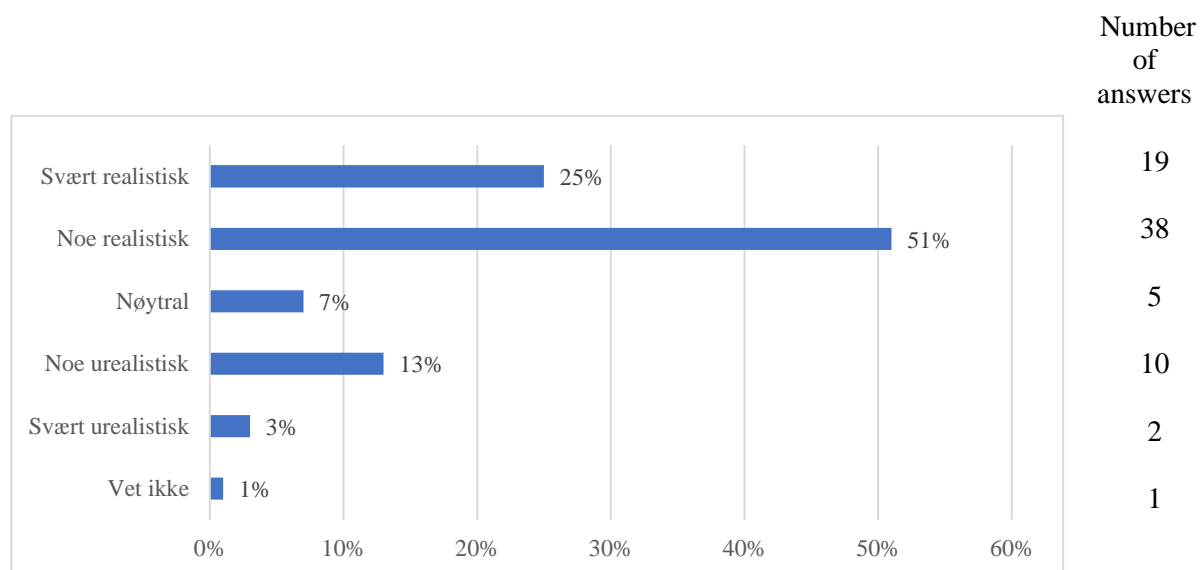
Du kan velge flere alternativer.



Det er svært variert arbeidskompetanse hos kuratorene. 28% av respondentene har arbeidskompetanse fra økonomi, ledelse, administrasjon og juss (inkl. prosjektledelse). 21% har arbeidskompetanse fra medier, kommunikasjon og IT.

## Spørsmål 10

Hvordan opplever du kunstneres forventninger til utstillingsperiode, budsjett og rammen rundt utstillingen?

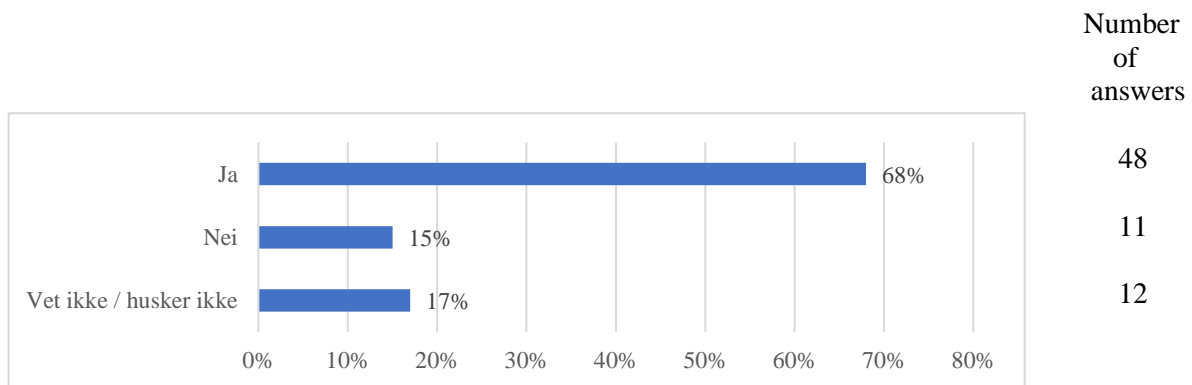


Over halvparten av respondentene (51%) opplever noe realistiske forventninger fra kunstnere til utstillingsperiode, budsjett og rammen rundt utstillingen. 25% av respondentene opplever svært realistiske forventninger fra kunstnerne. 16% av respondentene opplever noe urealistiske eller svært urealistiske forventninger fra kunstnere.

## Spørsmål 11

Opplever du at kunstnerens rolle har endret seg de siste 20 år?

Vennligst skriv kort hvordan.



68% av respondentene opplever at kunstnerens rolle har endret seg de siste 20 år. Blant de 34 respondentene som kommenterte spørsmål 11 så brukte 6 stk begrepet *mer profesjonalisert* om kunstnerens rolle i dag. Respondentene sier blant annet:

*«Det er flere kunstnere og større konkurranse om utstillinger, stipender mm.»*

*«Langt flere kunstnere, utvida kunstbegrep.»*

*«Stiller større krav.»*

*«Endringer ligger mer i infrastrukturene i feltet slik som rettigheter, vederlag, intuisjoner mm.»*

*«Mer akseptert å være tilknyttet kommersielle gallerier.»*

*«Enkeltkunstneren er blitt mindre viktig med kuratorens inntog i feltet.»*

*«Internett og nettverksbygging og selviscenesettelse.»*

*«Er mer forberedt på å samarbeide med kurator/kunstinstitusjon om utstillingen.»*

*«Mer krav til markedsføring, prosjektledelse, søknadsskriving, rapportering, krav om kulturell næring, mindre fri.»* [arrangørkunstner]

*«Kunstneren forventes å beherske søknadsskriving, tekstformidling, markedsføring etc.»* [arrangørkunstner]

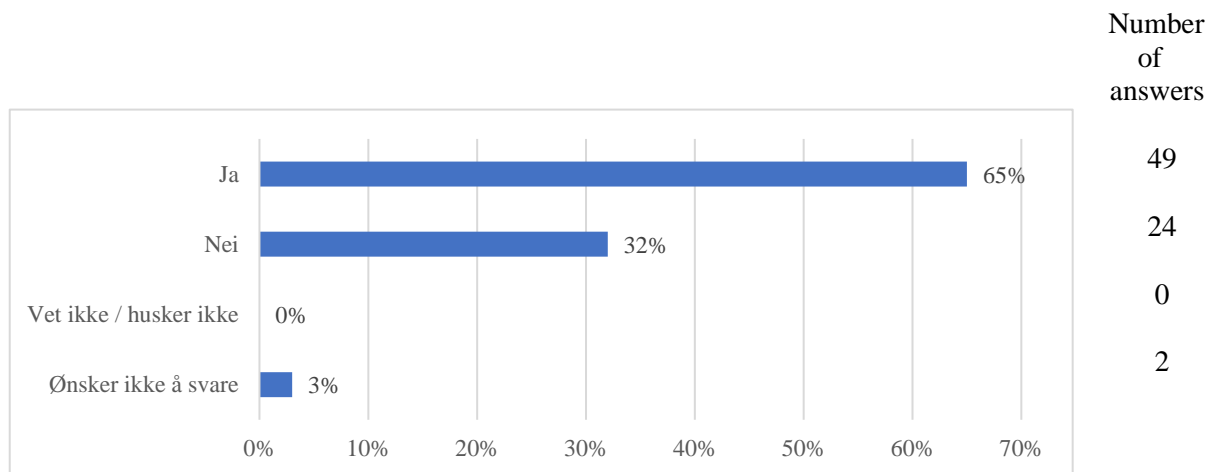
*«Mer utadvendt og prosjektorientert, større grad av samfunnsdeltagelse.»* [arrangørkunstner]

*«Krever mye bedre kjennskap til produksjon, økonomi, prosjektledelse.»* [arrangørkunstner]

## Spørsmål 12

Opplever du at arbeidsgiverens standardiseringskrav og/eller stramme budsjetter fører til at du må si nei til nye utstillingsideer og spennende forslag som kunstnere presenterer?

Vennligst skriv kort hvordan.



1 av 3 respondenter (65%) opplever at arbeidsgiverens standardiseringskrav og/eller stramme budsjetter fører til at man må si nei til nye utstillingsideer og spennende forslag som kunstnere presenterer. 32% av respondentene opplever ikke dette.

Av de 29 respondentene som kommenterte spørsmål 12 er det ikke overraskende at 24 stk sier at de hindres av stramme budsjetter, manglende økonomi og manglende ressurser.

Respondentene skriver blant annet:

*«Vi kan sjelden tilby et realistisk utstillingsbudsjett.»*

*«Stramme budsjetter, utstillingsdesign er nedprioritert.»*

*«Stramme budsjetter fører til manglende publikasjoner.»*

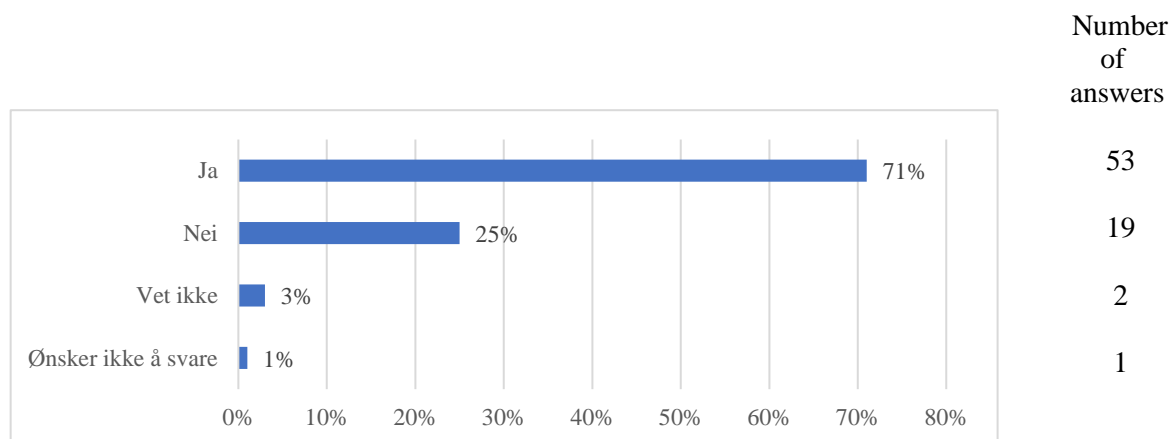
*«Det er stramme budsjetter som er problemet, det fører til mangel på ressurser og folk.»*

*«Budsjettene rekker ikke både til utgiftene til kunstner og til justeringene og ombyggingene som skal til i visningsrommet.»*

*«Mer aktiv kunstner involvert i kuratoriske prosesser. Jobber mer stedsspesifikke.»*  
[arrangørkunstner]

### Spørsmål 13

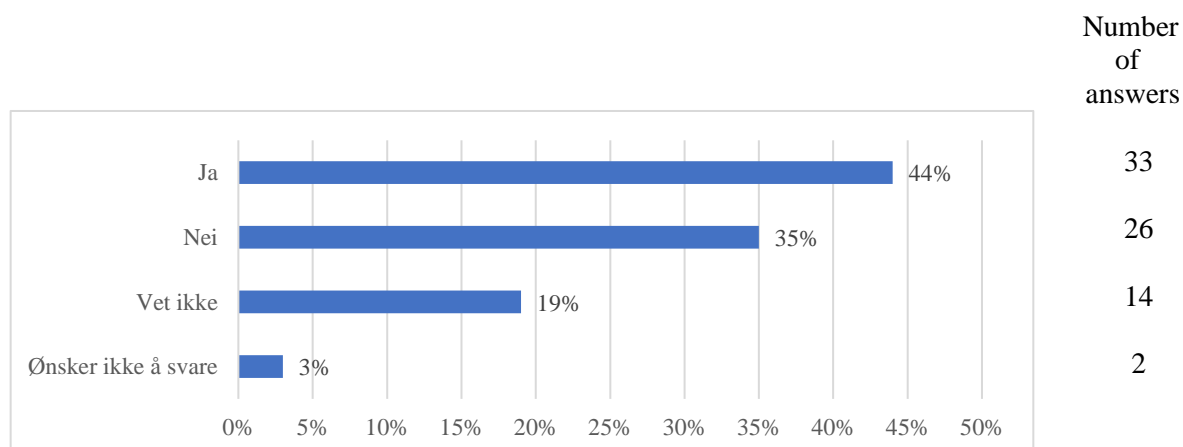
Er arbeidskrav og tidspress i din arbeidshverdag så krevende at du har lite tid til fagsamtaler med kunstnere, faglig oppdatering og utvikling av nye utstillingsmåter?



Hele 71% av respondentene opplever at arbeidskrav og tidspress i arbeidshverdagen er så krevende at hen har lite tid til fagsamtaler med kunstnere, faglig oppdatering og utvikling av nye utstillingsmåter. Respondentenes flertallsvar knyttes til manglende ressurser, jf. spørsmål 12. Dette betyr at mange kuratorer har en svært krevende arbeidshverdag og tidkrevende arbeidsoppgaver, som fører til at det blir lite tid til dialog, kommunikasjon og samarbeid med kunstnere i utstillingsprosesser.

### Spørsmål 14

Er du villig til å delegerer flere av dine arbeidsoppgaver til kunstnere?

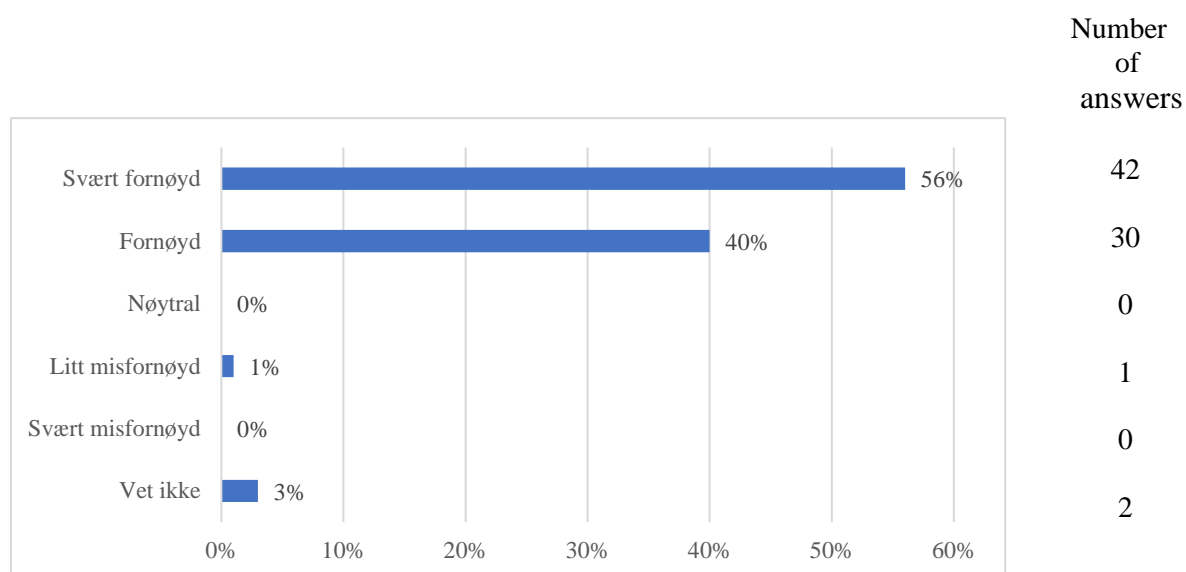


44% av respondentene er villige til å delegerer flere av sine arbeidsoppgaver til kunstnere. Den positive holdningen til å delegerer oppgaver kan knyttes til utfordringene i spørsmål 12 og 13. 1 av 3 respondenter (35%) er ikke villige til å delegerer arbeidsoppgaver til kunstnere.



### Spørsmål 15

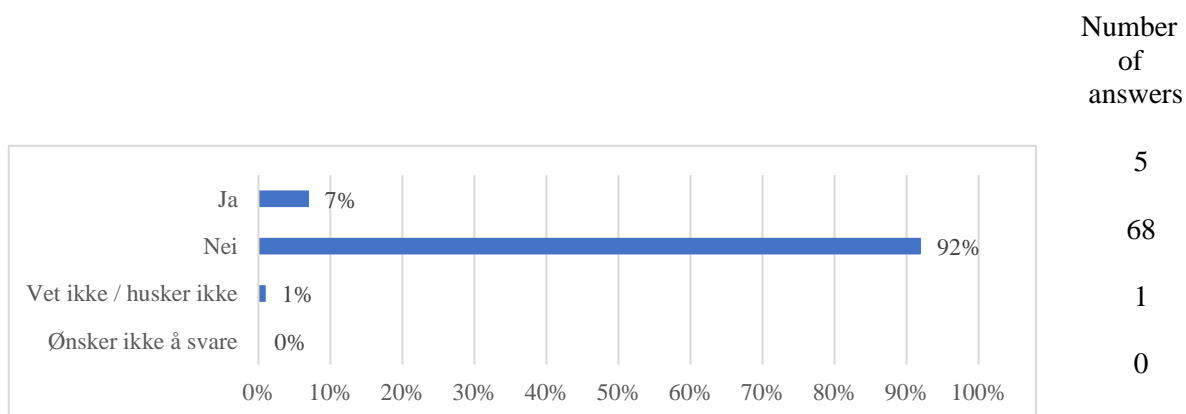
I hvilken grad er du generelt fornøyd med tidligere samarbeid med kunstnere i utstillingsprosesser?



Hele 96% av kuratorene er fornøyd eller svært fornøyd med sitt tidligere samarbeid med kunstnere i utstillingsprosesser.

### Spørsmål 16

Har du annullert en utstilling pga. urimelige forventninger fra kunstner?



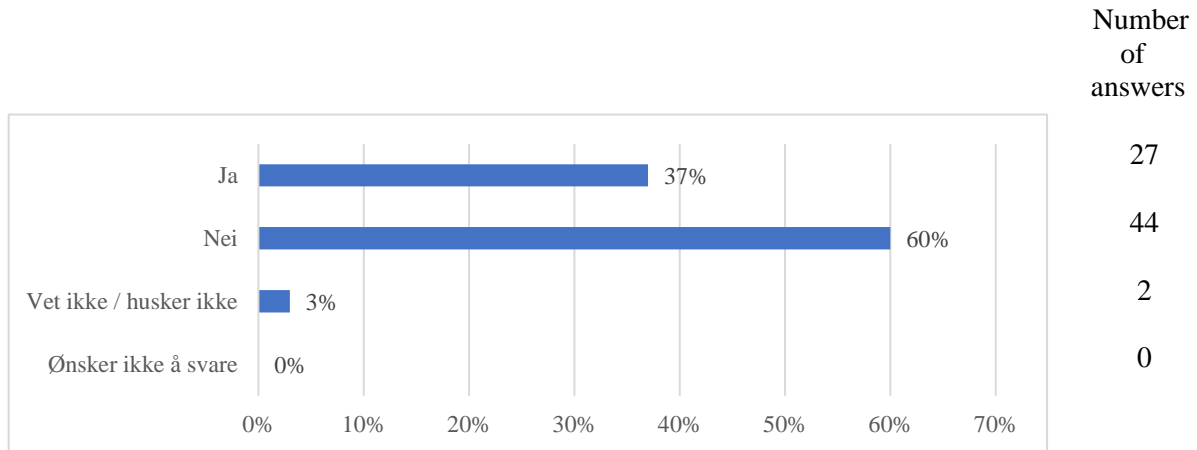
92% av respondentene har aldri annullert en utstilling pga. urimelige forventninger fra kunstner.

Mens 7% av respondentene har annullert en utstilling pga. urimelige forventninger. Det betyr at statistisk sett blir hvert 20. utstillingsprosjekt skrinlagt pga. urimelige forventninger fra kunstnere.

## Spørsmål 17

Har du angret på samarbeid med kunstner som ble en helt annerledes utstilling enn du inviterte til?

Vennligst skriv kort hvordan.



60% av respondentene har ikke angret på utstillingssamarbeid med kunstner som ble en helt annerledes utstilling enn kuratoren inviterte til. 37% av respondentene har angret på samarbeid med kunstnere som ble en helt annerledes utstilling. De 19 stk respondentene som kommenterte spørsmål 17 sier blant annet:

*«Ignoranse av kontekst.»*

*«Presentasjon av nye verk som ikke var avtalt.»*

*«Nyproduserte verk ble svært forskjellig fra kunstnerens tidligere arbeid.»*

*«Noen få ganger har kunstnere endret ideene sine underveis uten å informere om det.»*

*«En utstilling hvor forventet maleri ble til treskulptur og installasjon.»*

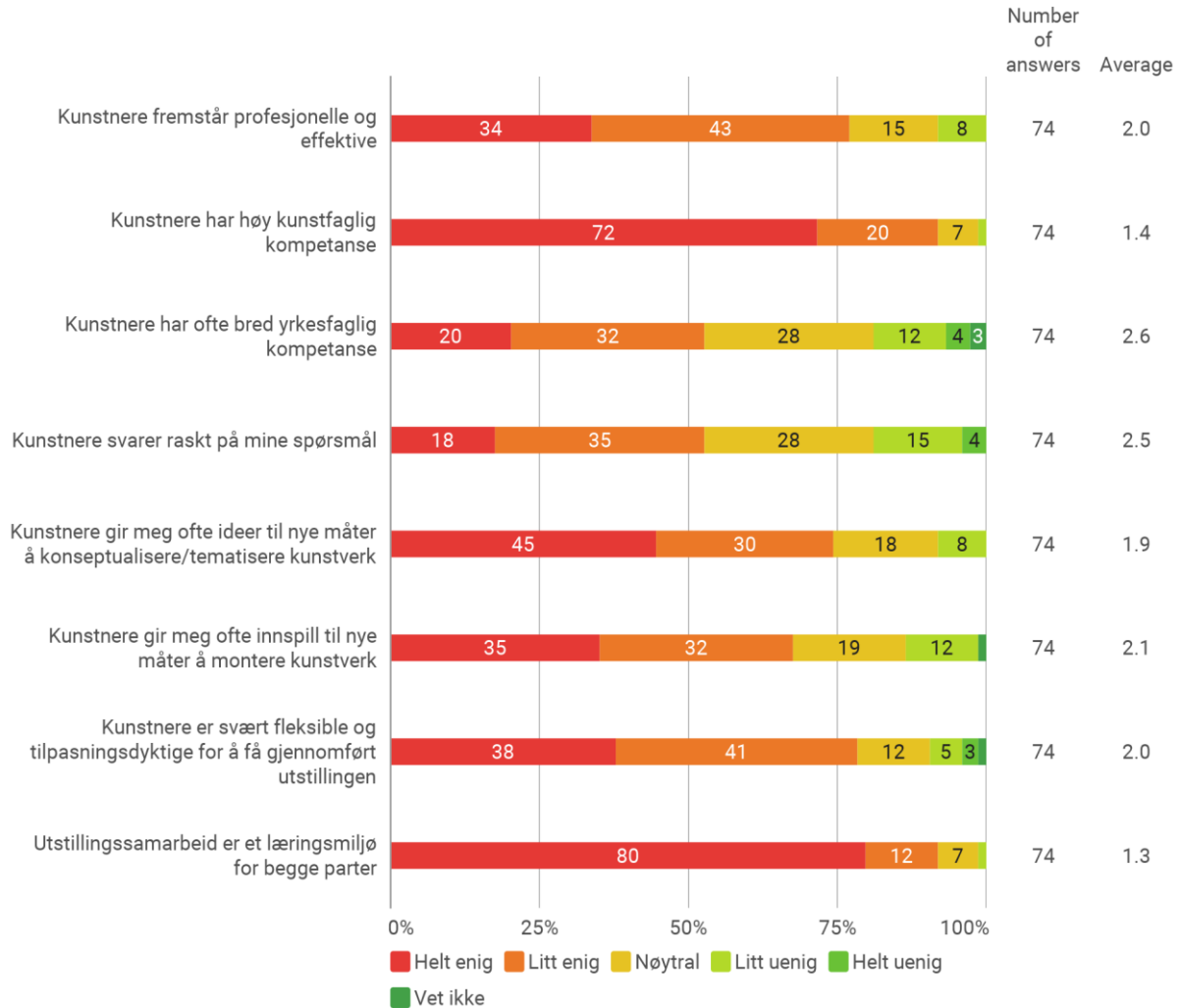
*«En minoritet har urimelige forventinger til budsjett og stabens innsats.»*

*«Kunstneren ønsket ikke dialog og viste noe jeg som kurator ikke kunne stå for.»*

## Spørsmål 18

Her ønsker vi at du tenker generelt på dine tidligere opplevelser med kunstnere i utstillingsprosesser.

I hvilken grad er du enig i følgende påstand?



74 stk kuratorer har delt sine tidligere opplevelser med kunstnere.

77% av respondentene er helt enig eller delvis enig i at kunstnere fremstår profesjonelle og effektive. Kun 8% av respondentene er litt uenige.

Hele 92% av respondentene er helt enig eller delvis enig i at kunstnere har høy kunstfaglig kompetanse.

52% av respondenter er helt eller litt enig i at kunstnere ofte har bred yrkesfaglig kompetanse. 16% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratorer har yrkesfaglig kompetanse.

53% av respondentene er helt eller litt enig i at kunstnere svarer raskt på deres spørsmål. 19% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kunstnere svarer raskt på spørsmål.

75% av respondentene er helt eller litt enig i at kunstnere ofte gir dem ideer til nye måter å konseptualisere kunstverk, og 76% av kuratorene mener at kunstnere ofte gir dem innspill til nye måter å montere kunstverk. Dette bekrefter at kuratorer lytter til kunstneres innspill og at utstillingssamarbeid er et læringsmiljø. Jf. siste påstand i spørsmål 18.

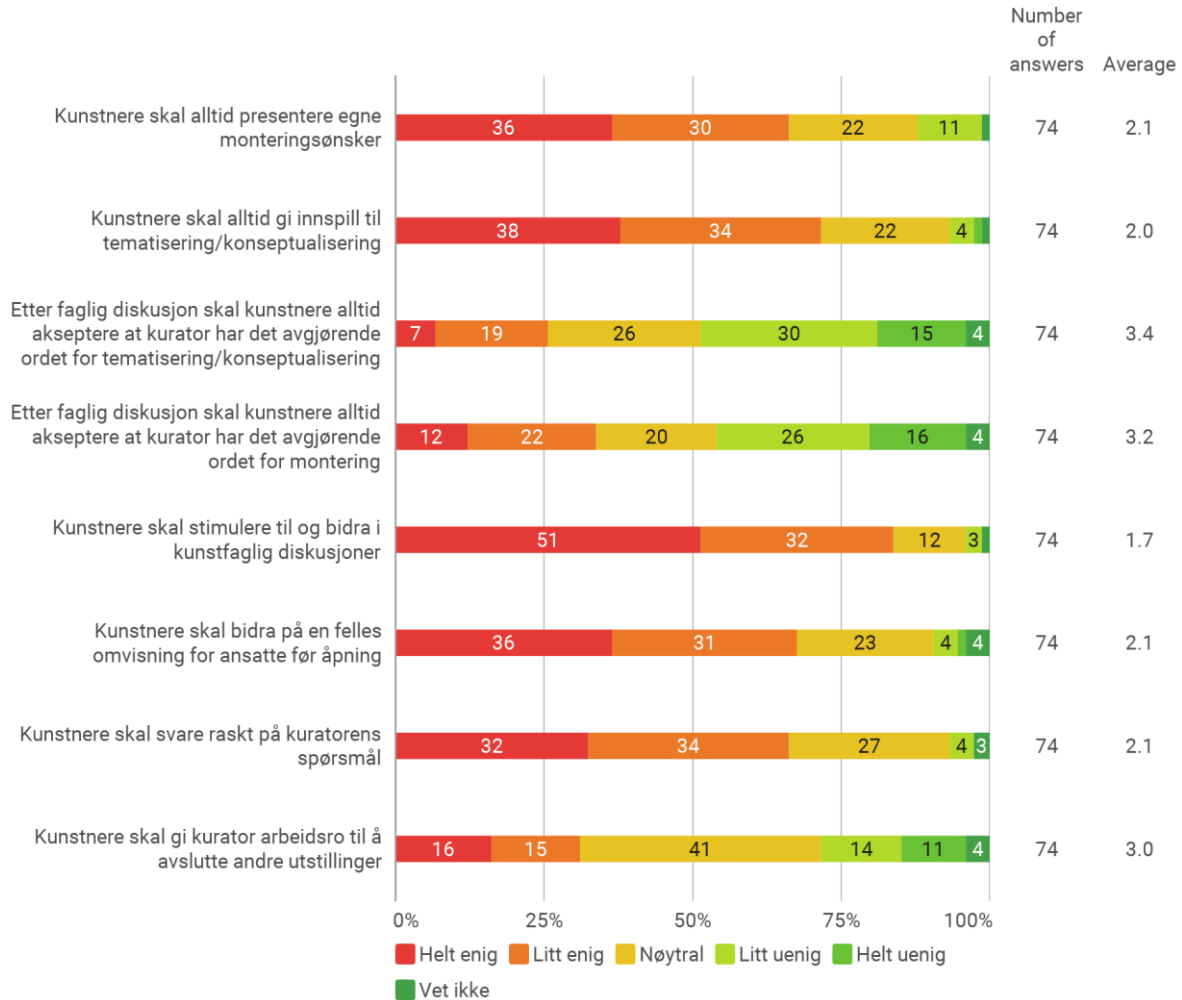
Hele 79% av respondentene opplever at kunstnere er svært fleksible og tilpasningsdyktige for å få gjennomført utstillinger. (Det hadde vært interessant å intervju de 8% av respondentene som er litt uenige eller helt uenig, om deres opplevelser.)

Hele 92% av respondentene er helt eller delvis enig i at utstillingssamarbeid er et læringsmiljø for begge parter.

## Spørsmål 19

Her ønsker vi at du tenker på dine forventninger til kommunikasjon med kunstnere når utstillingsprosessen starter.

I hvilken grad forventer du følgende påstand?



74 stk kuratorer har delt sine forventninger til kommunikasjon med kurator når utstillingsprosessen starter.

66% av respondentene forventer at kunstnere skal presentere egne monteringsønsker. 11% av respondentene er litt uenig.

72% av respondentene forventer at kunstnere skal gi innspill til konseptualisering. Av de 22% som er nøytrale og de 4% som er litt uenig kan det befinne seg kunstnerkuratorer, som ønsker å bestemme eller gjøre alle arbeidsoppgaver ved utstillingen selv.

Hele 45% av respondentene er litt uenig eller helt uenig i at (etter faglig diskusjon) skal kunstneren alltid akseptere at kuratoren har det avgjørende ordet for konseptualisering. Dette var overaskende for studenten. Kun 26% av kuratorene er enige eller litt enige i at kuratoren har det avgjørende ordet. 26% av respondentene er nøytrale til påstanden. Svarene betyr at kuratorene ofte ikke har avgjort konseptualisering/tematisering før de inviterer kunstnerne.

42% av respondentene er litt uenig eller helt uenig i at (etter diskusjon) skal kunstneren alltid akseptere at kuratoren har det avgjørende ordet for montering. 34% av kuratorene er enige eller litt enige i at kunstneren skal akseptere at kurator har det avgjørende ordet for montering.

Hele 83% av kuratorene er helt eller litt enig i at kunstnere skal stimulere og bidra til kunstfaglige diskusjoner.

67% av respondentene er helt enig eller delvis enig i at kunstnere skal bidra på en felles omvisning for ansatte før åpning. Dette må selvsagt sees i sammenheng med geografisk avstand og et behov for formidling i utstillingen. Dersom kunstneren kommer til utstillingsåpningen er det kanskje naturlig at kunstneren også beregner tid til kunstinstitusjonens ansatte, for å fortelle dem om sitt kunstnerskap og sine kunstverk med egne ord.

66% av respondentene er helt enig eller litt enig i at de forventer at kunstnere svarer raskt på kuratorens spørsmål.

41% av respondentene er nøytrale til at kunstnere skal gi kurator arbeidsro til å avslutte andre utstillinger. Dette kan sees i sammenheng med at kuratorer ofte har flere utstillingsprosjekter på gang i ulike stadier av utstillingsprosessen. Det er en del av kuratorenes arbeidshverdag at kunstnere og kuratorer kontakter hverandre. De kan f.eks. ha en avtale om at kunstneren skal kontakte kuratoren snarest mulig når kunstverk er ferdigstilt.

31% av respondentene er helt eller delvis enig at de ønsker mye arbeidsro, mens 25% av respondentene er litt eller helt uenig i påstanden.

## Spørsmål 20

Har du andre forventninger til kommunikasjon med kunstner når utstillingsprosess starter?

Spørsmål 20 er et åpent spørsmål med kommentarfelt for at kuratorene skulle uttale seg fritt om ønsker, behov eller forslag til fremtidig kommunikasjon i utstillingsprosesser. De 31 respondentene som kommenterte spørsmål 20, sier blant annet:

*«Ønsker at kunstner er tydelig og gir beskjed om sine behov tidlig i prosessen. Kunstner må også forstå at institusjonen har egne regler de må følge (f.eks. hms), og at utstillingen skal formidles.»*

*«Åpenhet, forventningsavklaring, raushet, aksept for prosess og fremdrift.»*

*«Gjerne er åpen om egne kunstneriske behov tidlig.»*

*«Vår jobb som institusjon er å fasilitere for kunstneren, med det menes å tilrettelegge for at kunstneren får rom og assistanse til å gjøre den best mulige utstillingen, innenfor gitte rammer; altså summen av kunstnerens, institusjonen/kurator og prosjektets ressurser.»*

*«Tydelighet i kommunikasjon og fleksibilitet i forhold til tekniske løsninger er å foretrekke.»*

*«Når det er mulig, synes jeg at et studiobesøk er en bra måte å bli kjent med kunstnerens praksis, ønsker, osv. Å møtes fysisk på kunstnerens premisser letter ofte prosessen.»*

*«Kunstner svarer på eposter etc. og er tilgjengelig for studiobesøk og diskusjon om hvilke verk i utstillingen. Kunstneren er tydelig i hva som kan forventes av hen i forhold til budsjett. At kunstner har sin kontrakt, budsjett, og hva som skal ytes av formidling i orden. Om kunstner har veldig mye å gjøre, eller en livssituasjon som tilsier at hen ikke kan være tilgjengelig i perioder (f.eks ved sykdom, foreldreansvar, overarbeidet) at hen er tydelig på dette ved å si ifra, og sette grenser for om det blir for mye arbeid som forventes.»*

*«Jeg forventer at kunstner og kurator går inn i samarbeidet med tillit til hverandre og lytter til spørsmål og argumenter. Kurator skal være lydhør for kunstnerens ønsker i forhold til visningen, men kunstneren må også prøve å forstå kuratorens rolle og at kurator må forholde seg til budsjetter. Mye kan her avklares ved gode kontrakter. Noen kunstnere har urealistiske romkrav som potensielt går ut over mulighetene neste kunstner i programmet har til optimal visning av sin kunst. partene må også respektere hverandres arbeidstid.»*

*«Kuratorens oppgave er å fremstille kunstneren på best mulig måte og så positivt som mulig. På mange spørsmål ville jeg svart: Vi snakker sammen og finner løsninger! Kuratering er samtale og dialog mellom partnere med sammenfallende interesser.»*

*«Kurator må presentere en ide og en økonomisk ramme som kunstneren aksepterer. Etter dette er realiseringen av utstillingen en prosess der begge parter bidrar, men med klar ansvarsdeling. Arbeidet må være basert på tillit, men dersom det oppstår uenighet må begge parter være villig til å tilpasse seg.»*

*«Kunstneren er alltid til stede under montering av utstilling for å opprettholde god dialog og utvidet kunnskap om kunstnerskapet. God dialog mellom utstillingssted og kunstner er svært viktig for relasjonsbygging.»*

*«Kunstner bør informere om utstillinger de har andre steder i samme periode. De skal informere om endringer i planer for utstillingen underveis i prosessen. Det er også viktig å ha en god toveis kommunikasjon under prosessen.»*

*«Har forventninger til at partene i en utstillingsprosess avklarer roller, ressurser og oppgaver og samarbeider på en profesjonell og respektfull måte. At den parten som eier mest ressurser potensielt har mer makt, må man være oppmerksom på og varsom med. Samarbeidet skal uansett grunnes på respekt og god oppførsel fra alle parter.»*

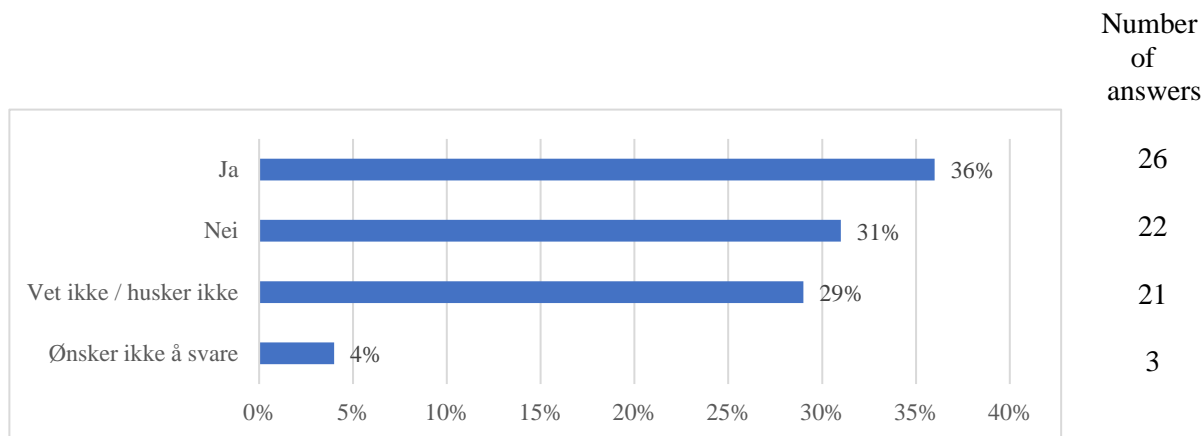
*«Det er viktig å avklare forventninger helt fra start gjennom utstillingsavtale, eller annen skriftlig avtale. Det er stor forskjell på måten å følge opp separatutstillinger og helt andre forventninger til kunstner og rollen til kurator, enn en kuratert gruppeutstilling, hvor kurator har et større ansvar og enkelt kunstnere har mindre oppgaver/ innflytelse.»*



## Spørsmål 21

Har du opplevd at kunstnerens forventninger til deg/kuratorrollen har endret seg de siste 20 år?

Vennligst skriv kort hvordan.



36% av respondentene opplever at kunstnerens forventning til seg/kuratorrollen har endret seg de siste 20 år. 31% av respondentene opplever ikke at kunstnerens forventninger til seg/kuratorrollen har endret seg. Det var 16 respondenter som kommenterte spørsmål 21.

Respondentene sier blant annet:

*«Større forventninger til at vi skal skaffe internasjonale forbindelser + finansiering. Dette er også et press jeg pålegger meg selv, altså samsvarer forventningen på begge sider av bordet.»*

*«Større forståelse for at kuratoriske grep er viktige for å lykkes med utstillingsarbeid.»*

*«Kunstneren ønsker mer innspill enn tidligere.»*

*«Høyere grad av profesjonalitet. De er opptatt av kunstnerøkonomi og vi imøtekommer det i stor grad. Noen er opptatt av salg fra utstilling, men ikke alle.»*

*«Forventning til å være faglig sparringspartner. Forventning til å inngå i et interessant nettverk.»*

*«Kunstneren har større forventninger til min profesjonalitet.»*

*«Kunstnerne er mer selvdrevne i forhold til å gjennomføre utstillinger i tillegg til at de krever mer av kurator og utstillingsinstitusjonen.» [arrangørkunstner]*

*«Kunstnere i dag forventer større profesjonalitet i forhold til salg, synliggjøring og markedsføring.» [arrangørkunstner]*

## Spørsmål 22

Har du noen ønsker eller ideer som kan forbedre kommunikasjon mellom kurator og kunstner?

*«Viktig med klare kontrakter og ansvarsfordeling tidlig i samarbeidsperioden.»*

*«At det finnes tydelige kontrakter som inngås, uansett størrelsen på arbeidet/prosjektet (NBK har en god kontrakt for kunstnere) at kontrakten tydeliggjør ca. forventet arbeidstimer, med f.eks. en tydelig fremdriftsplan med estimert antall møter før prosjektet er i havn.»*

*«Mer profesjonelle standard kontrakter, slik at ikke det er store avvik mellom institusjonene og klarer retningslinjer og ansvarsforhold i forkant.»*

*«Forventningsavklaringer i starten av samarbeidet er helt nødvendig for at det skal fungere godt.»*

*«Kommunikasjon bør starte tidlig i prosessen, og den må følges opp. Kunstnere er veldig ulike, noen jobber svært selvstendig og har hele utstillingen ferdig hodet ved start, mens andre liker godt å diskutere utviklingen underveis. Som kurator er det uansett en god strategi å lytte.»*

*«Jeg vil anbefale at man på et tidlig tidspunkt i dialogen avklarer roller og forventninger. Avtaler må skreddersys til hvert prosjekt, men er enkelt og et svært nyttig verktøy dersom det oppstår endringer underveis (som det gjerne gjør!).»*

*«Jeg liker å lytte og lære mest mulig tidlig i prosessen. Det gir gjensidig tillit og da gir kunstneren meg frihet til å forme utstillingen. Og da er kunstneren som regel glad for resultatet.»*

*«Så lenge alle parter er innforstått med at det er kunstnerens virke som står i sentrum av det vi som institusjoner og kuratorer driver med når man lager utstillinger og man er åpen og tydelig i hvilke ressurser som er tilgjengelige for kunstneren så vil det meste ligge til rette for god kommunikasjon.»*

*«Ofte er det institusjonelle og økonomiske rammebetingelser som setter grenser. Kunstnere er ikke alltid like bevisst på hva som er forskjell på et museum, en kunsthall eller et kunstnerstyrt visningsrom.»*

*«Kuratorens oppgave er å styrke kunstneren! Det er å gi styrke og stolthet og å kontekstualisere kunstnerens verk på mange forskjellige vis! Ikke minst å se sammenhenger som kan være nye og ukjente for kunstneren. Kuratoren har distanse der kunstneren har nærhet. En kan «se» på ulikt vis.»*

*«I tillegg til studiobesøk, er det nyttig å ha en sjekkliste som beskriver ansvarfordeling og gå gjennom det i løpet av et møte.»*

*«Gi kuratoren det endelig ordet inhouse i egen kunstinstusjon hva gjelder*

*kunstfaglige spørsmål, det vil forbedre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner. Andre på museet (marked, formidling, prosjektledere, presse etc) må ta avsjekk med kurator FØR en eventuell kontakt med kunstner.»*

*«Det å ha fysiske produksjonsmøter og tett dialog er viktig. Dette er vanskelig grunnet dårlig økonomi. De fleste kunstnere kommer på befaring i god tid før utstillingen, men må ofte dekke dette selv.»*

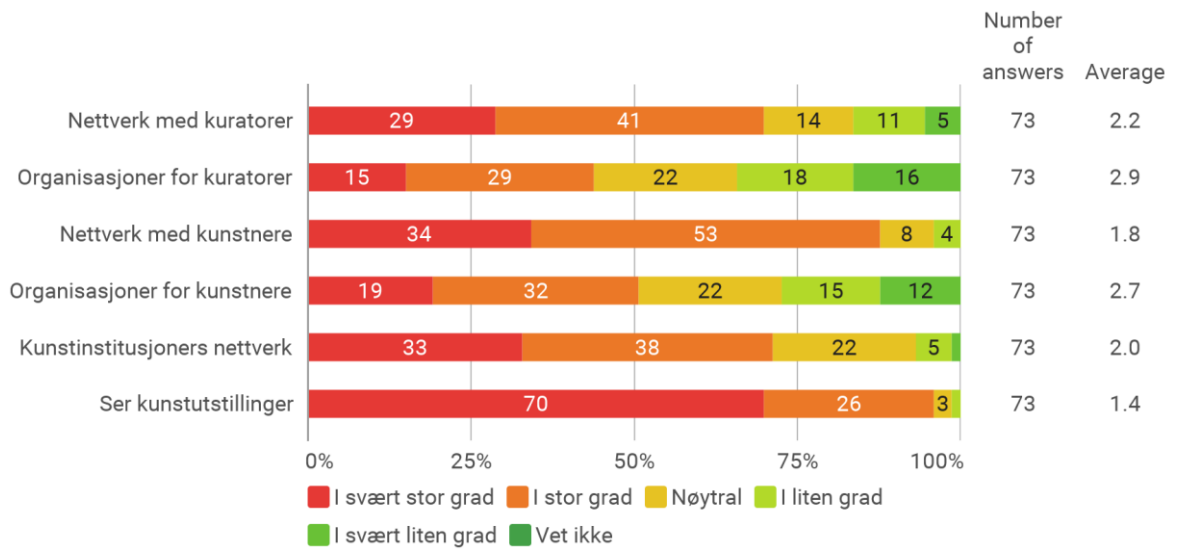
*«Det er viktig med rolleavklaringer, økonomiske rammer, informasjon om hvordan utstillingen synligjøres/markedsføres og hvor mye praktisk hjelp kunstneren kan få i forbindelse med montering.»*

*«At begge parter opptrer profesjonelt og kommer inn med realistiske forventninger, og at man forstår at man noen ganger må kunne være fleksibel for å få til gode løsninger. Jeg opplever forskjell på kunstnere på et internasjonalt nivå sammenlignet med norske, her er det en helt annen profesjonalisme. Erfaringen fra mitt virke er at internasjonale kunstnere har en bedre forståelse for drift og kuratorens rolle. Norske kunstnere kommer noen ganger inn i prosessen med urealistiske krav og forventninger. Internasjonale kunstnere har en bedre forståelse for at en utstilling er et samarbeid mellom kunstner, kurator og institusjon, som skal være til gode for alle parter.»*

*«Være nysgjerrige på hverandres arbeidsprosess.» [kunstnerkurator]*

### Spørsmål 23

I hvilken grad oppdaterer du deg kunstfaglig i nettverk?



70% av kuratorene oppdaterer seg i stor grad i nettverk med andre kuratorer.

44% av kuratorene oppdaterer seg i stor grad i organisasjoner for kuratorer.

Hele 87% av kuratorene oppdaterer seg i stor grad i nettverk med kunstnere.

51% av kuratorene oppdaterer seg gjennom organisasjoner for kunstnere.

71% av kuratorene oppdaterer gjennom kunstinstitusjonens/arbeidsplassens nettverk.

Hele 96% av kuratorene går regelmessig på kunstutstillinger for å oppdatere seg kunstfaglig.

Tusen takk for at du svarte på denne undersøkelsen.

Resultatene blir presentert i en masteroppgave som skal forsvares i starten av juni 2023.

Med vennlig hilsen

Anja Nilsen og Frida Forsgren

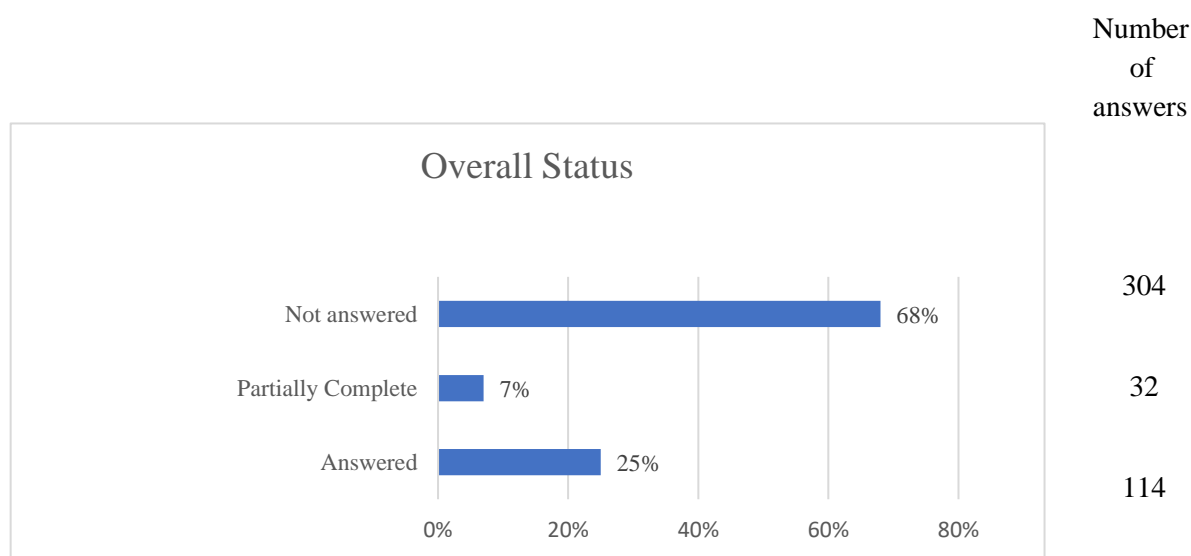
Universitetet i Agder

### Spørsmål 24

Ønsker du å få tilsendt resultat av dette forskningsprosjektet i juni/juli?

Anonymiteten i forskningsprosjektet opprettholdes ved at studenten ikke forholder seg til svarene i spørsmål 24 før etter at prosjektet er avsluttet i juni 2023.

# Vedlegg 2. Rapport fra digital undersøkelse - samtidskunstnere

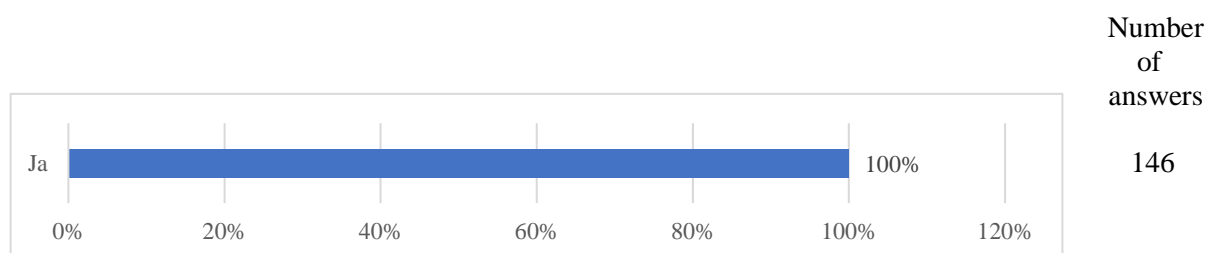


Populasjonens utvalg er 450 stk samtidskunstnere. 114 stk kunstnere gjennomførte den digitale undersøkelsen. Nedenfor følger kunstnernes vurdering av deres samarbeidsforhold og kommunikasjon med kuratorer i utstillingsprosesser.

Jeg skrev ordet *arrangørkunstner* eller *kunstnerkurator* i skarpe klammer etter sitater der jeg subjektivt tolker trekk, kjennetegn eller beskrivelser i overensstemmelse med min forklaring av roller i kap. 4 Teori.

## Samtykkeerklæring

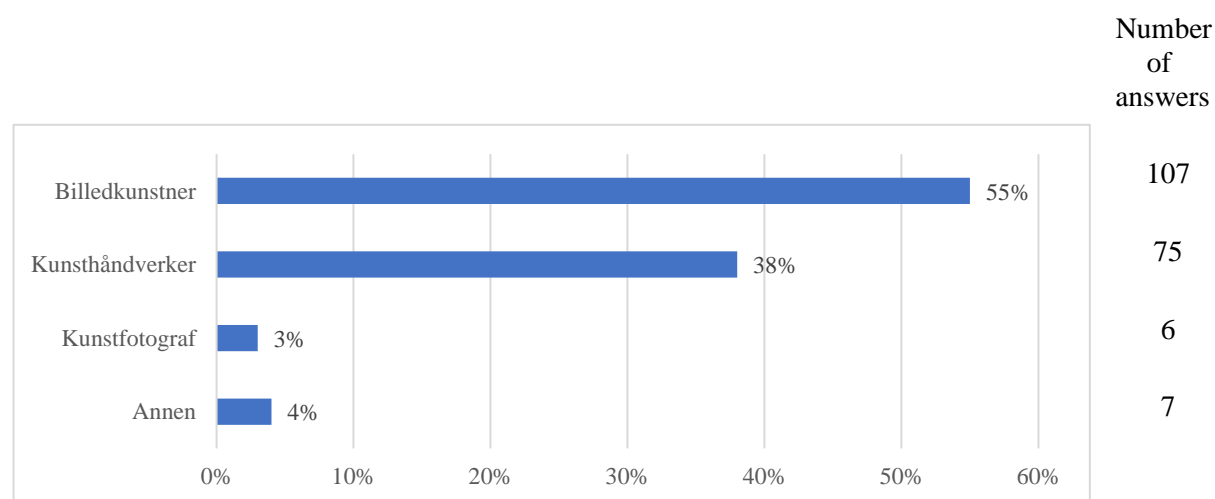
Jeg har mottatt og forstått informasjon om forskningsprosjektet *Møte mellom kunstner og kurator*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til å delta i elektronisk spørreundersøkelse. Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet avsluttes i juni 2023.



## Spørsmål 1

Hvilken type kunstner er du?

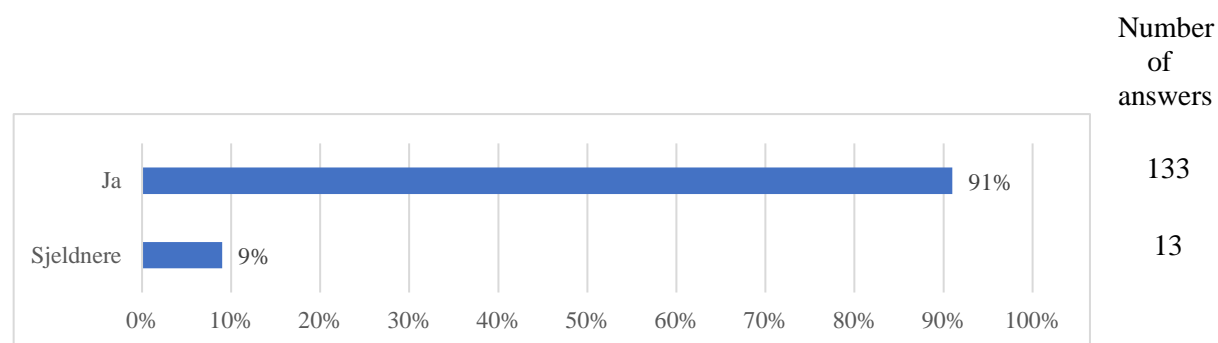
Du kan velge flere alternativer.



58% av kunstnerne som besvarte undersøkelsen er billedkunstnere. I kategorien *Annen* valgte 2 av kunstnere å definere seg som skulptør.

## Spørsmål 2

Stiller du ut kunsten din minst 1 gang hvert annet år på kunst- eller kulturinstitusjoner eller i private kunstgallerier?

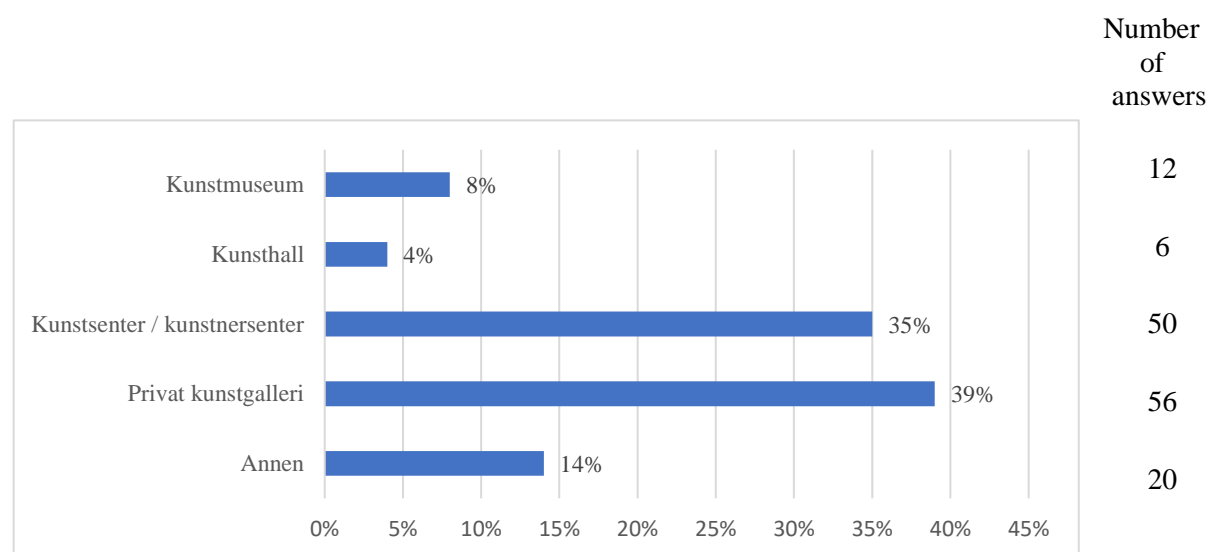


91% av respondentene stiller ut kunsten sin minst 1 gang hvert annet år på kunst- eller kulturinstitusjoner eller i private kunstgallerier.

### Spørsmål 3

Hvilken type kunstinstitusjon stiller du vanligvis ut på?

Velg kun 1 alternativ.



39% av respondentene stiller vanligvis ut kunsten sin på private kunstgallerier, etterfulgt av 35 % på kunstsentre. 8% stiller vanligvis ut kunsten sin på kunstmuseer. Kun 4% stiller vanligvis ut på kunsthaller.

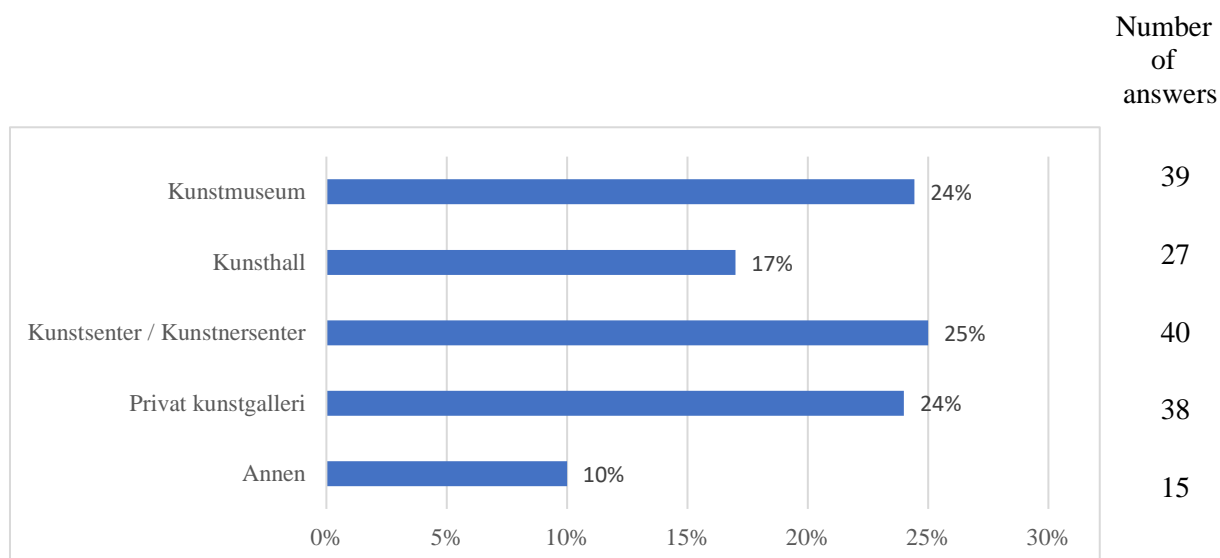
I kategorien *Annen* svarer flere kunstnere at de vanligvis stiller ut på en kombinasjon av kunstinstitusjoner. 7 stk av respondentene stiller vanligvis ut hos kunstforeninger. I tillegg stiller flere respondenter vanligvis ut kunsten sin på følgende steder:

- uterom (kunst i offentlig rom)
- kunstnerdrevet visningssted
- gallerier som mottar offentlig støtte fra kommune, fylkeskommune eller staten
- vandreutstillinger

#### Spørsmål 4

Med hensyn til samarbeid med kurator, hvilken type kunstinstitusjon foretrekker du å stille ut på?

Velg kun 1 alternativ og vennligst skriv kort hvorfor.



Kunstnere foretrekker å samarbeide med kuratorer fra både kunstmuseum, kunstsenter og kunstgallerier. Det er svært likt fordelte preferanser i de 3 gruppene. Kun 17 % foretrekker å samarbeide med kuratorer fra kunsthaller. Begrepet *profesjonell* er kommentert av 14 kunstnere som en viktig kvalitet ved kuratorene.

Kunstnere som foretrekker å samarbeide med kunstmuseum, sier blant annet følgende:

*«Kunstmuseene har gjerne bedre økonomi, og er på tilbudssiden når det gjelder montering og presentasjon. Lengre utstillingsperiode og langsiktig tekning.»*

*«Min eneste erfaring med kunstmuseum var at kuratoren virkelig utførte et arbeid og tok ansvar for all logistikk. Det var en stor forskjell sammenlignet med flere kunstsentre der det forventes at jeg som kunstner skulle utføre institusjonens planleggingsarbeid.»*

*«De har ofte et høyere profesjonelt nivå og samarbeidet går lettere fordi jeg føler meg respektert.»*

En kunstner som foretrekker å samarbeide med kunsthaller, sier blant annet følgende:

*«Min erfaring er at på museum er kuratoren ikke vant med å jobbe med «levende kunstnere», kommunikasjonen er ofte mangelfull. På kunsthaller og private gallerier er opplevelsen at kurator faktisk er interessert og har lest seg opp på kunsten min, og interessert i å lage et samarbeid (framfor å bare vise frem kunsten slik museene ofte gjør).»*



Kunstnere som foretrekker å samarbeide med kunstsentre, sier blant annet følgende:

*«Kunstsentre er profesjonelle i jobben sin og er tydelige på å få til gode utstillinger.»*

*«Mer åpen til installasjoner og varierte kunstformer.»*

*«Kunstnerstyrt, profesjonelt drevet, vederlag og honorar.»*

*«Kunstnerdrevet, vekt på kunsthåndverk.»*

*«Jeg har erfart at det er kunstsentrene som tilbyr den hjelpen/kurator-assistansen som jeg har hatt behov for.»*

Kunstnere som foretrekker å samarbeide med private kunstgallerier, sier blant annet følgende:

*«Større muligheter for salg og kommunikasjon med galleri.»*

*«Personlig kontakt med gallerileder med tilbakemeldinger.»*

*«Opplever ofte at det er lettere å kommunisere med gallerier, har som regel en ukomplisert dialog med private gallerier.»*

*«Jeg har direkte kontakt med galleriene.»*

*«Hos et privat kunstgalleri blir du tatt mer alvorlig, de har kontakt med samlere og de jobber hardt for at du skal selge.»*

*«Det er mere interessant for meg å jobbe sammen med galleri/kurator om utvelgelse av verk og oppsett av utstillingsdesign enn å la en person stå for alt sammen.»*  
[arrangørkunstner]

*«I kunstmuseum har ofte kuratoren egne ideer som vedkommende vil ha med i prosjektet, noe som blir liggende som føring for kunstverkene som blir produsert til utstillingen.»* [kunstnerkurator]

I kategorien *Annen* sier kunstnerne blant annet:

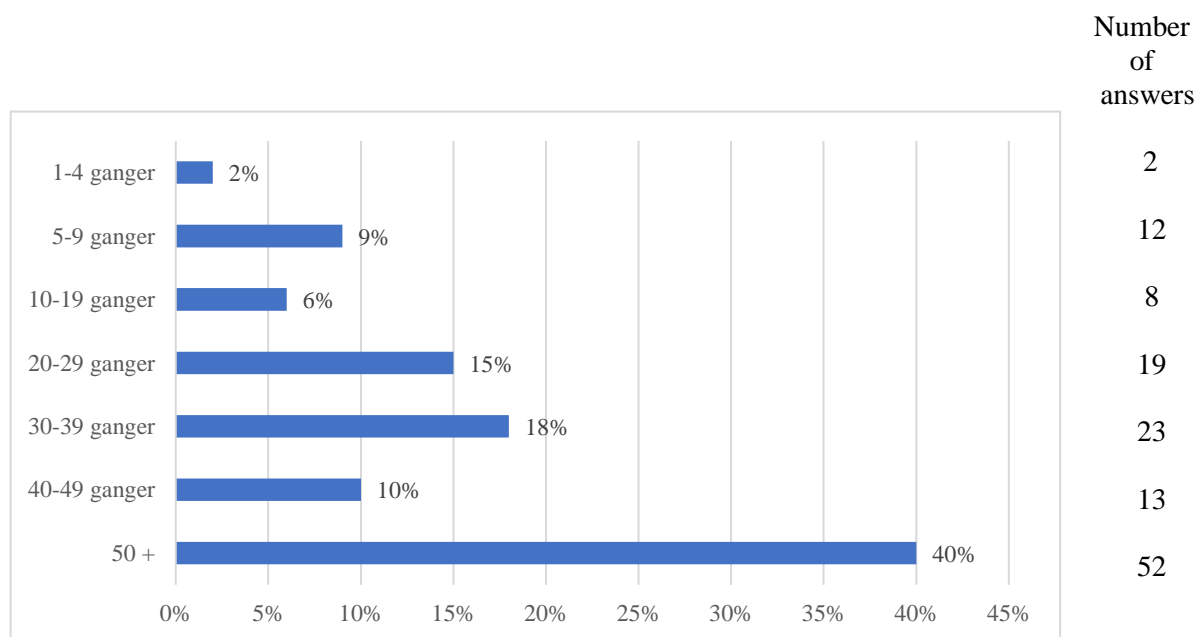
*«Kunst i offentlig rom trenger ikke institusjoner. Vi kuraterer og presenterer sammen.»*

*«Gallerier med offentlig og privat finansering.»*

*«Kunstnerdrevet galleri.»*

### Spørsmål 5

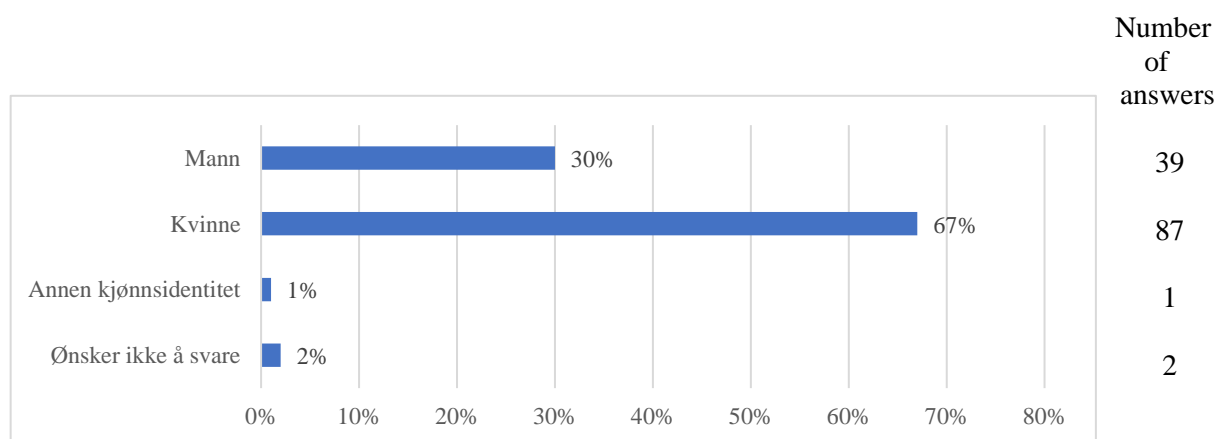
Hvor mange ganger har du stilt ut kunsten din i separat- og gruppeutstillinger i din karriere?



50% av kunstnerne har stilt ut kunsten sin 40 ganger eller mere. Det betyr at utvalget består av svært erfarne kunstnere som har stor kompetanse på utstillingsprosesser og kunstutstillinger.

### Spørsmål 6

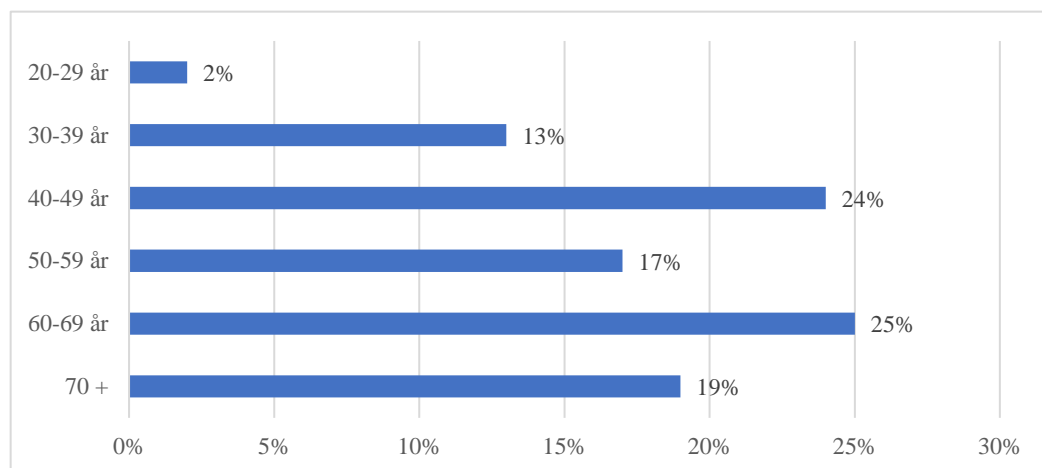
Kjønn?



Det er et stort flertall av kvinner (67 %) som har svart på undersøkelsen.

## Spørsmål 7

Alder?



Number  
of  
answers

2

17

31

22

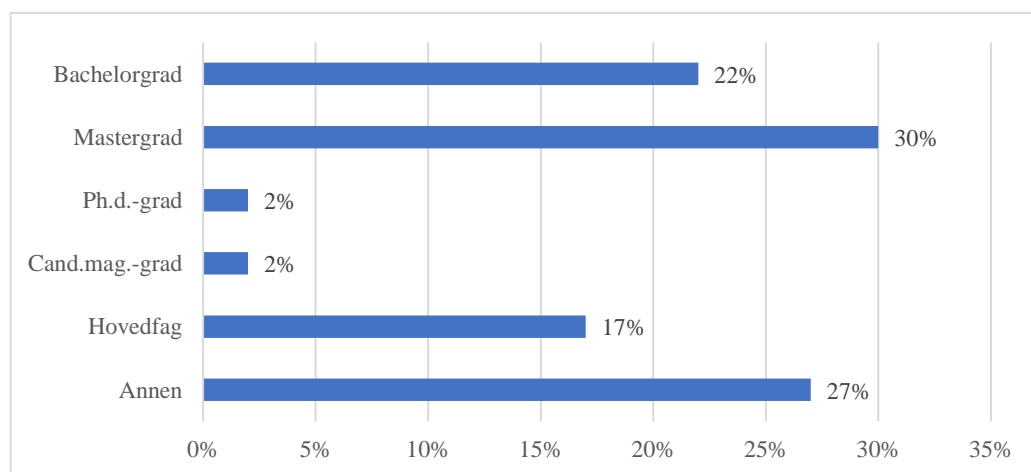
32

25

61% av respondentene er 50 år eller eldre. Det betyr at respondentene har lang livserfaring og bred arbeidskompetanse.

## Spørsmål 8

Hva er din høyeste kunstfaglige utdanning?



Number  
of  
answers

28

39

2

3

22

35

49 % av kunstnerne har 4-5 års kunstutdanning (hovedfag eller mastergrad). Kun 2 % av respondentene har doktorutdanning/ph.d.-grad.

27% av kuratorene valgte kategorien *Annen* der følgende andre kunstfaglige utdannelser er beskrevet:

- diplomstudier fra Statens håndverks- og kunstindustriskole SHKS (4 årig kunstakademi slik det var før Bologna) eller Statens kunstakademi (Kunsthøgskolen) (totalt 18 stk)
- diploma/kunstakademi (studier i utlandet) (3 stk)
- kunsthøgskole (2 stk)
- selvlært (2 stk)
- gått i lære hos kunstner (2 stk)

Under kategorien *Annen* så kommenterte to av respondentene blant annet:

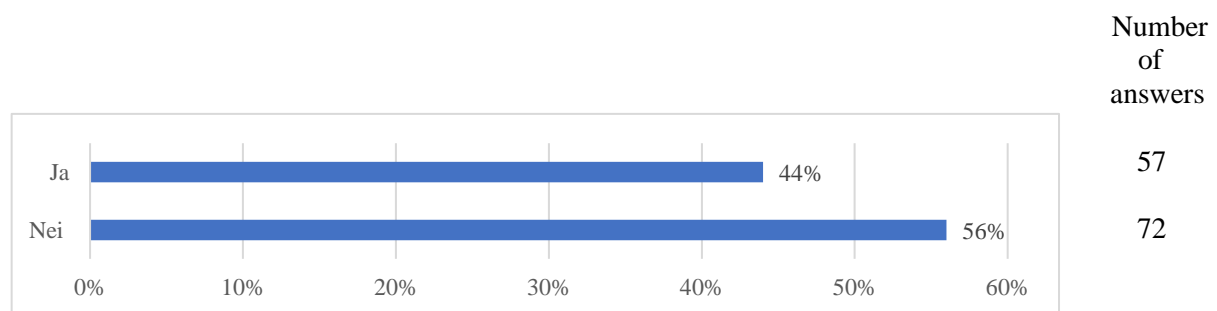
«Har dessuten mellomfag i kunsthistorie.» [arrangørkunstner]

«2 x bachelor (kunsthistorie og Kunstakademiet.)» [arrangørkunstner]

### Spørsmål 9A

Har du annen utdanning enn kunstfaglig utdanning?

(enn visuell kunst, teater eller musikkfag)

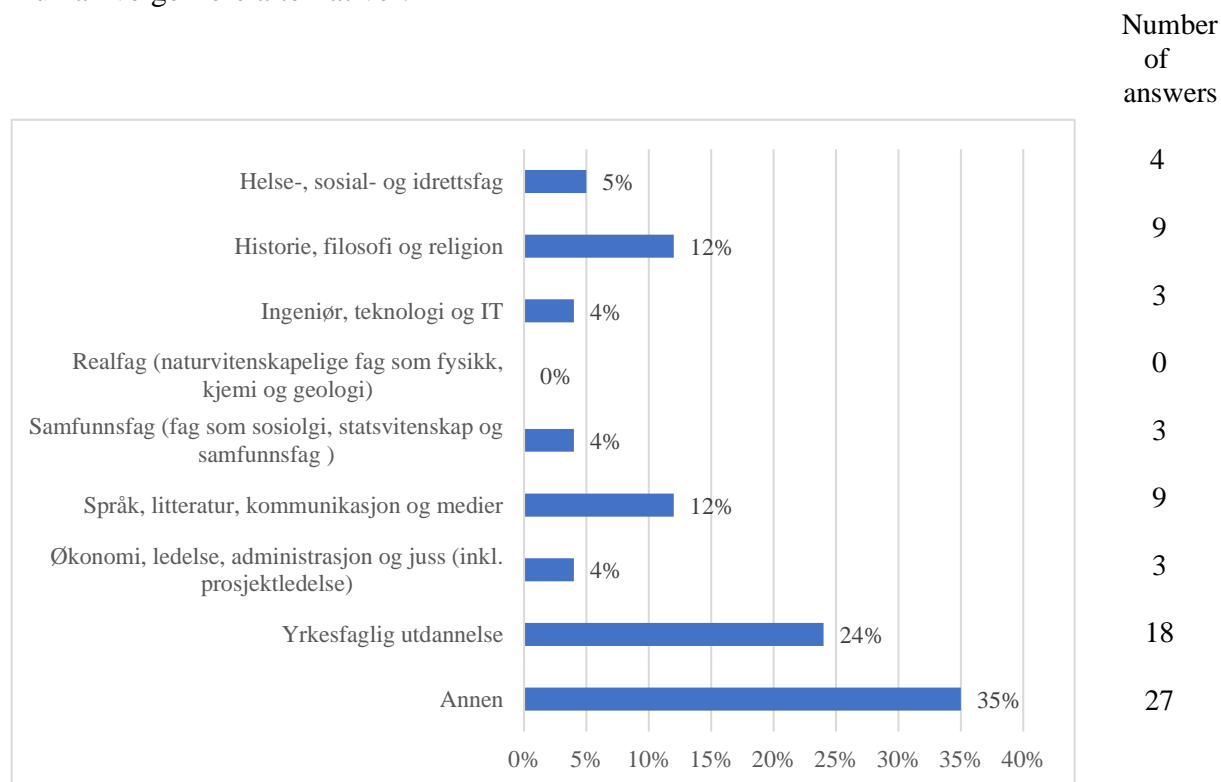


56% av respondentene har annen utdanning enn kunstfaglig utdanning. Det betyr at halvparten av kunstnerne har bred studiekompetanse, og at mange av disse kan påta seg oppgaver som en arrangørkunstner.

## Spørsmål 9B

Hvilke andre typer utdanning har du?

Du kan velge flere alternativer.

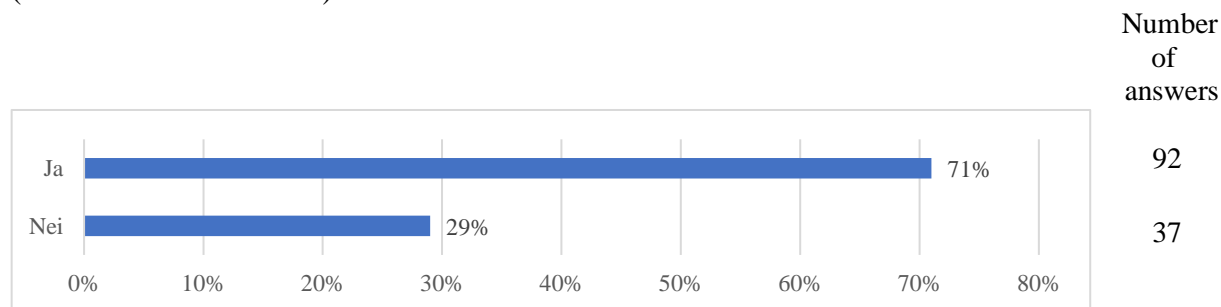


24% har *yrkesfaglig utdanning* i tillegg til kunstfaglig utdanning. 35% av kunstnerne mener at de har en annen type utdanning enn foreslåtte kategorier. I kategorien *Annen* er det flest respondenter som har følgende tilleggsutdanning:

- 12 stk pedagogisk utdanning
- 3 stk utdanning i industridesign og grafisk design
- 2 stk kuratorarbeid / Art direction [arrangørkunstnere]

## Spørsmål 10A

Har du arbeidskompetanse fra andre yrkesområder enn kunstfaglig arbeid?  
(ikke-kunstnerisk arbeid)

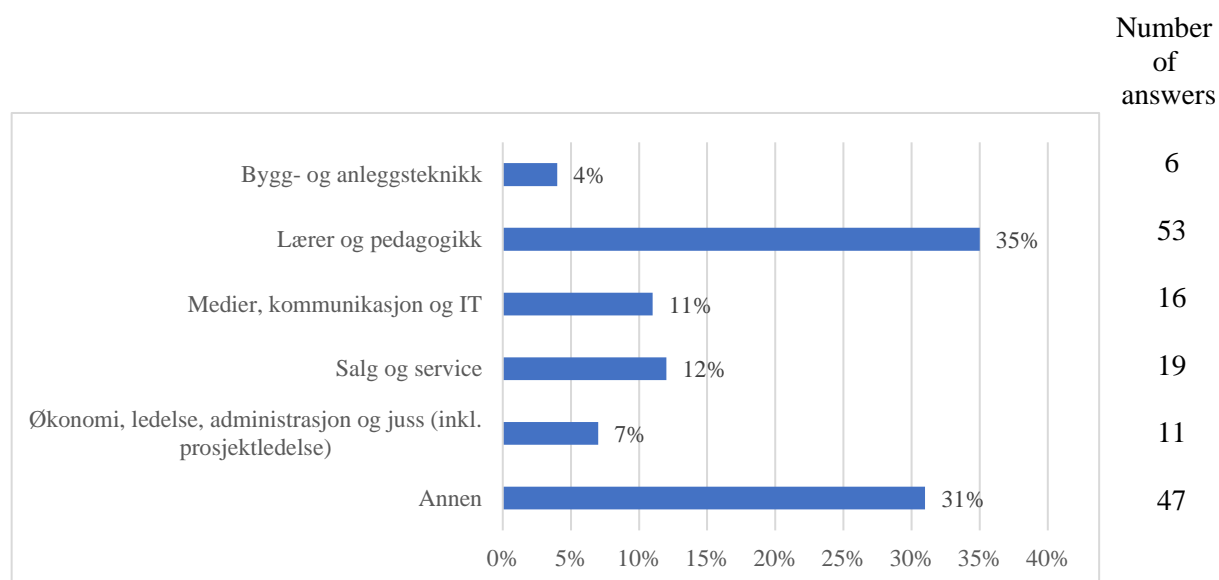


71% av respondentene har arbeidskompetanse fra andre yrkesområder enn kunstfaglig arbeid. Dette betyr at svært mange av kunstnere i undersøkelsen har bred arbeidskompetanse og kvalifikasjoner slik at de kan påta seg ulike arbeidsoppgaver i rollen som en arrangørkunstner.

### Spørsmål 10B

Innen hvilke yrkesområder har du arbeidskompetanse?

Du kan velge flere alternativer.



35% av respondentene har arbeidskompetanse fra pedagogikk og læreryrket, tillegg til kunstnerisk arbeid. Dette gjenspeiler respondentenes tilleggstudannelse i pedagogikk i spørsmål 9B.

I kategorien *Annen* svarer 31% av kunstnere at de har annen yrkeskompetanse enn foreslåtte kategorier. Kunstnerne har mest kompetanse innen følgende andre yrkesområder:

- helse og omsorgsarbeid (11 stk)
- kokk (3 stk)
- bibliotek (3 stk)
- oljeindustri (2 stk)

Under kategorien *Annen* så kommenterte 4 av respondentene blant annet:

«Kunst- og kulturpolitisk arbeid.» [arrangørkunstner]

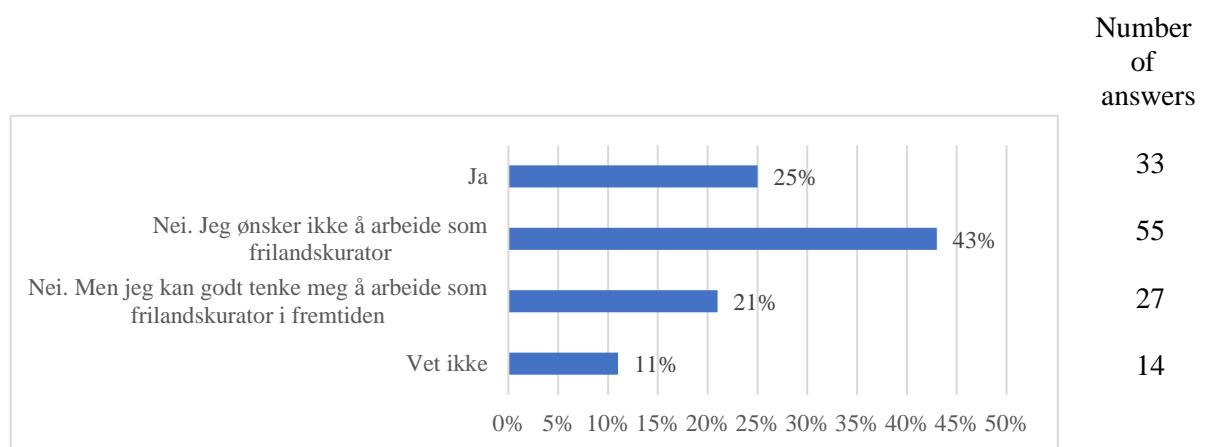
«*Museum.*» [arrangørkunstner]

«*Museumstekniker, formidling ved museum.*» [arrangørkunstner]

«*Digitalisering av billedarkiv.*» [arrangørkunstner]

## Spørsmål 11

Påtar du deg også arbeidsoppdrag som frilanskurator?



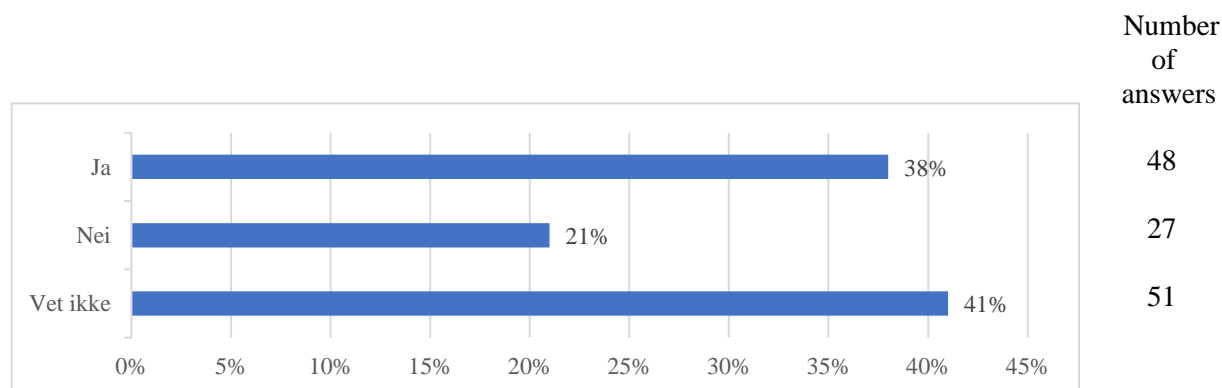
25% av kunstnerne påtar seg i dag oppdrag som utstillingskurator. 21% av kunstnere har ikke arbeidet som kurator, men de kan godt tenke seg å påta seg oppdrag som kurator i fremtiden. Nær halvparten (46%) av respondentene positive til å påta seg kuratoroppdrag. Disse kan defineres som arrangørkunstnere. 21% er sikre på at de ikke ønsker å arbeide som kurator.

## Spørsmål 12

Opplever du at det er vesentlige forskjeller i å samarbeide med kuratorer fra ulike typer kunstinstitusjoner?

(kunstmuseer, kunsthaller, kunstsentre/kunstnersentre og private kunstgallerier)

Vennligst skriv kort hvordan.



Nær halvparten (41%) av kunstnerne vet ikke om det er vesentlige forskjeller i å samarbeide med kuratorer fra ulike typer kunstinstitusjoner. 38% av kunstnerne opplever at det er vesentlige forskjeller.

Mange av de 42 stk respondentene som kommenterte spørsmål 12 skrev om følgende faktorer:

- institusjoners ulike økonomiske forsetninger
- kuratorers ulike kompetanse
- kuratorers ulike grad av oppfølging av kunstnere
- kuratorers effektivitet i arbeidsprosesser

Respondentene sier blant annet:

*«Kunstsentrene er profesjonelle, private gallerier er av svært varierende status og innsats.»*

*«Kunstmuseer og private gallerier har høyere kompetanse.»*

*«I større kunstinstitusjoner føles det mer som at både kunster og arbeide er likestilt som produkt, da den personlige kontakten med kurator er mere distansert enn hos private gallerier.»*

*«Større institusjoner jobber veldig sakte.»*

*«Museer er grundigere.»*



*«Det det er god økonomi og god fagstab så er det mye større interesse fra kurator til å bli kjent med kunstner.»*

*«Private kunstgallerier kan ha mer fokus på salg, dette påvirker produksjonen til kunstneren.»*

*«Private kunstgallerier er mer opptatt av salg.»*

*«Enklere å samarbeide med en privat gallerist eller kunsthaller med mindre byråkrati.»*

*«Kunstsentre og mindre gallerier har ofte en daglig leder som også titulere seg som kurator. Min erfaring er at disse tar veldig lite ansvar for utstillingens innhold, presentasjon, praktiske/logistiske spørsmål eller for økonomien.»*

*«Kjappere og mer effektiv holdning i private kunstgallerier, kunstnerisk fokus i andre institusjoner.»*

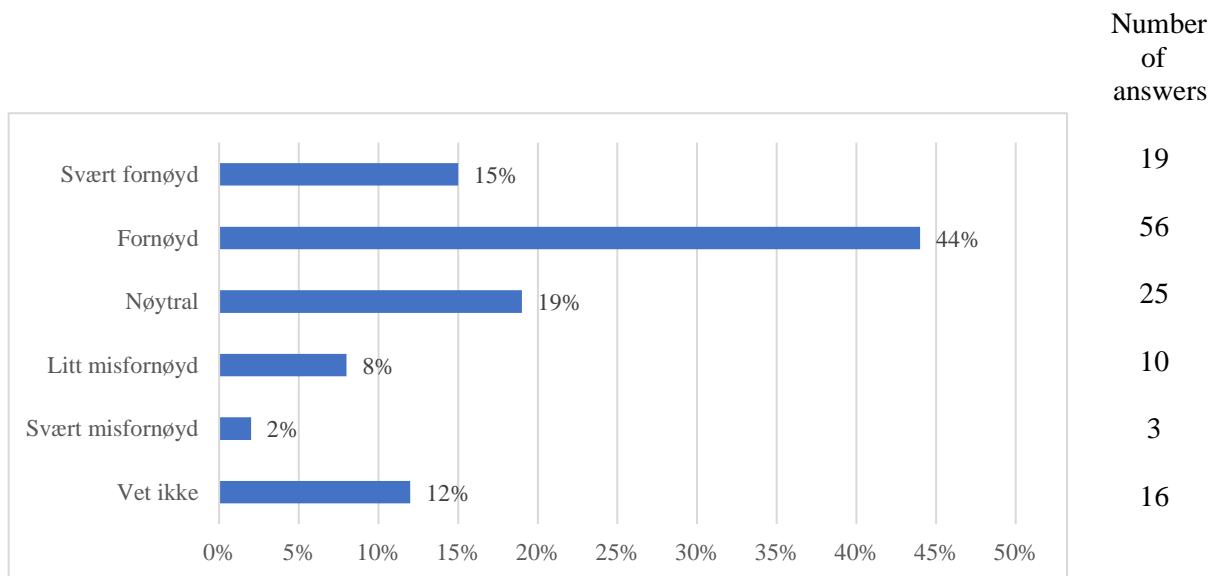
*«Det er forskjell på de som er trygt ansatte og de som må selge.»*

*«Ja. Graden av frihet er svært varierende. Noen vil bruke kunstnerne for å få realisert sine ideer [...] kuratoren blir den tenkende og kunstneren blir redusert til produsent.»*  
[kunstnerkurator]

*«Det er forskjeller i hvordan de møter kunstneren og hvor sterke deres egne ambisjoner er. Det er forskjeller i om motivet er kommersielt (å selge kunst), eller å vise/opplyse/fortelle. Som kunstner har man ofte mindre innflytelse når kuratoren har en sterk posisjon.»* [kunstnerkurator]

### Spørsmål 13

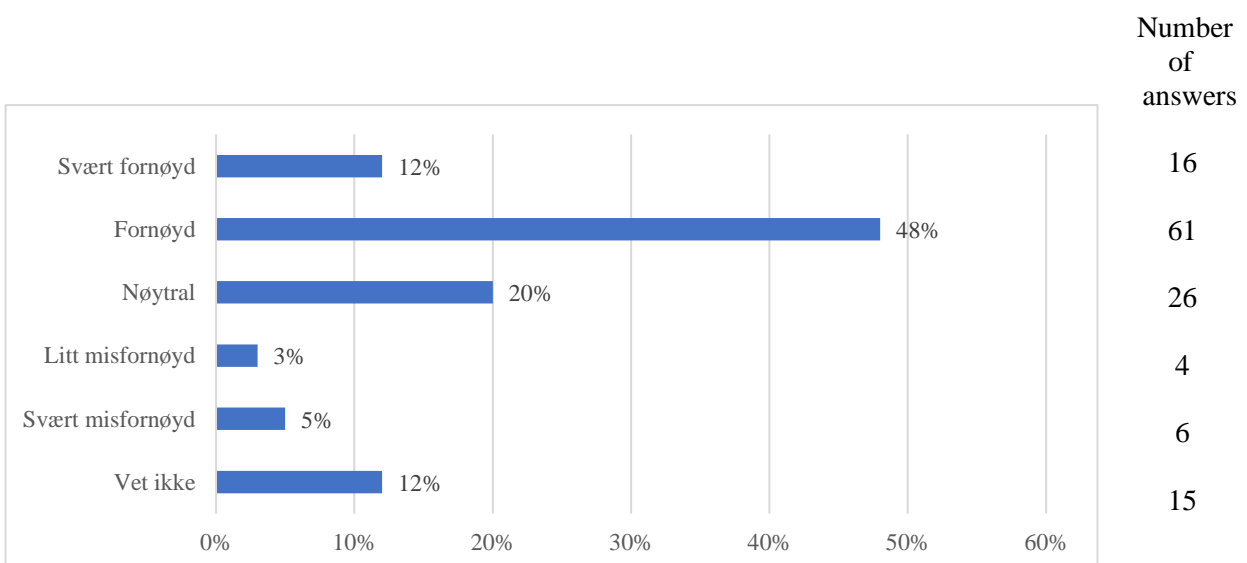
I hvilken grad er du generelt fornøyd med tidligere samarbeid med kuratorer i utstillingsprosesser?



59% av kunstnerne er generelt fornøyd eller svært fornøyd med tidligere samarbeid med kuratorer i utstillingsprosesser. Kun 10 % litt misfornøyd eller svært misfornøyd med tidligere samarbeid.

### Spørsmål 14

I hvilken grad er du generelt fornøyd med resultat av dine tidligere utstillingsprosjekter der du måtte samarbeide med kurator?



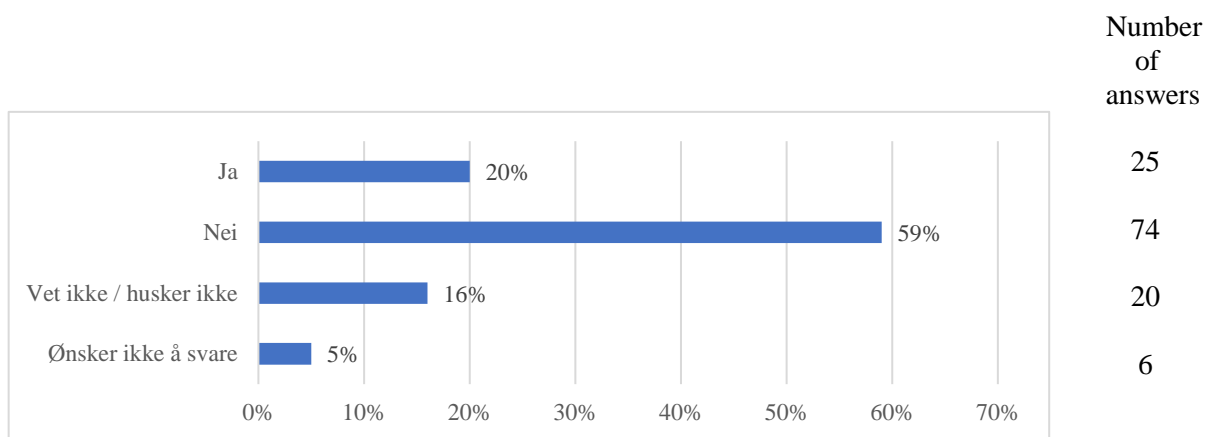
60% av kunstnere er generelt fornøyd eller svært fornøyd med resultater av tidligere

utstillingsprosjekter der man måtte samarbeide med kurator. Kun 8 % er litt misfornøyd eller svært misfornøyd med resultater av tidligere utstillingssamarbeid.

### Spørsmål 15

Har du opplevd at kuratorens ideer gikk på bekostning av din kunstfaglige integritet?

Vennligst skriv kort hvordan.



59 % av respondentene har ikke opplevd at kuratorens ideer gikk på bekostning av sin kunstfaglige integritet. 1 av 5 kunstnere (20%) har opplevd at kuratorens ideer gikk på bekostning av sin kunstfaglige integritet. De 22 respondentene som kommenterte spørsmål 15 sier blant annet:

*«Verk jeg ønsket å ha med ble fjernet.»*

*«Ikke noe dramatisk, men mest for at kuratoren var for utydelig med å kommunisere hva hen hadde for ide om prosjektet.»*

*«I et tilfelle ble utvalget litt mye preget av kuratoren (salgbarhet).»*

*«Graden av markedsretning.»*

*«Kurators prosjekt/ideer og ego går på bekostning av kunstnerens ideer og kompetanse. Objektene kommer i andre rekke og blir overskygget av kurators prosjekt og markeringsbehov.»* [kunstnerkurator]

*«Kurator satte seg selv inn i utstilling med fokus på sitt verk. Mens resten fikk dårlige og billige løsninger.»* [kunstnerkurator]

*«De har ofte egeninteresser, styrer prosessen til en viss grad.»* [kunstnerkurator]

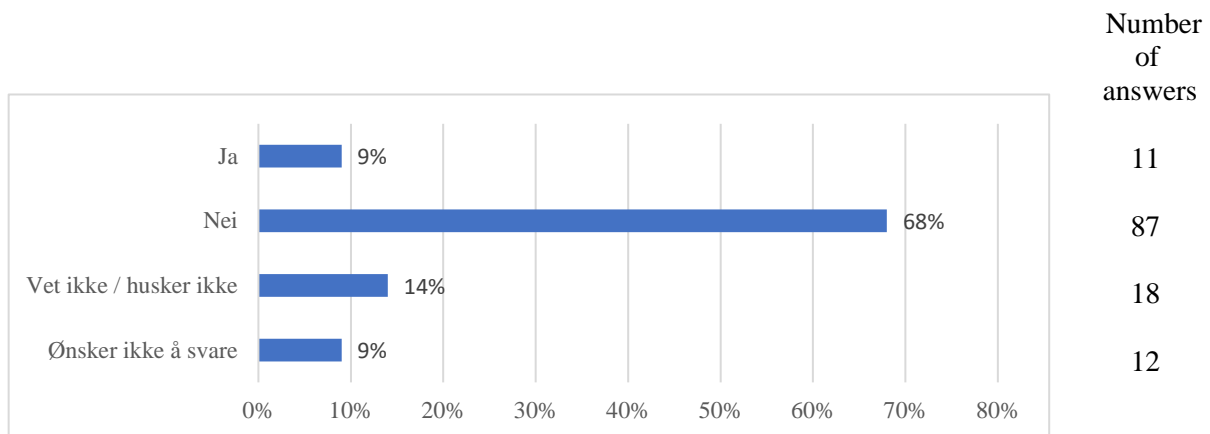
«De ønsket å endre størrelser på verk, titler og hvordan de ble tolket.»  
[kunstnerkurator]

«De prøver seg på egne greier.» [kunstnerkurator]

## Spørsmål 16

Har du angret på et utstillingsprosjekt i samarbeid med kurator hvor utstillingen ble annerledes enn forespeilet?

Vennligst skriv kort hvordan.



68% av respondentene har ikke angret på utstillingsprosjekt i samarbeid med kurator hvor utstillingen ble annerledes enn forespeilet. Kun 9% av respondentene angret på tidligere utstillingsprosjekt hvor utstillingen ble annerledes enn forespeilet. Det var 8 respondenter som kommenterte spørsmål 16, som sier blant annet:

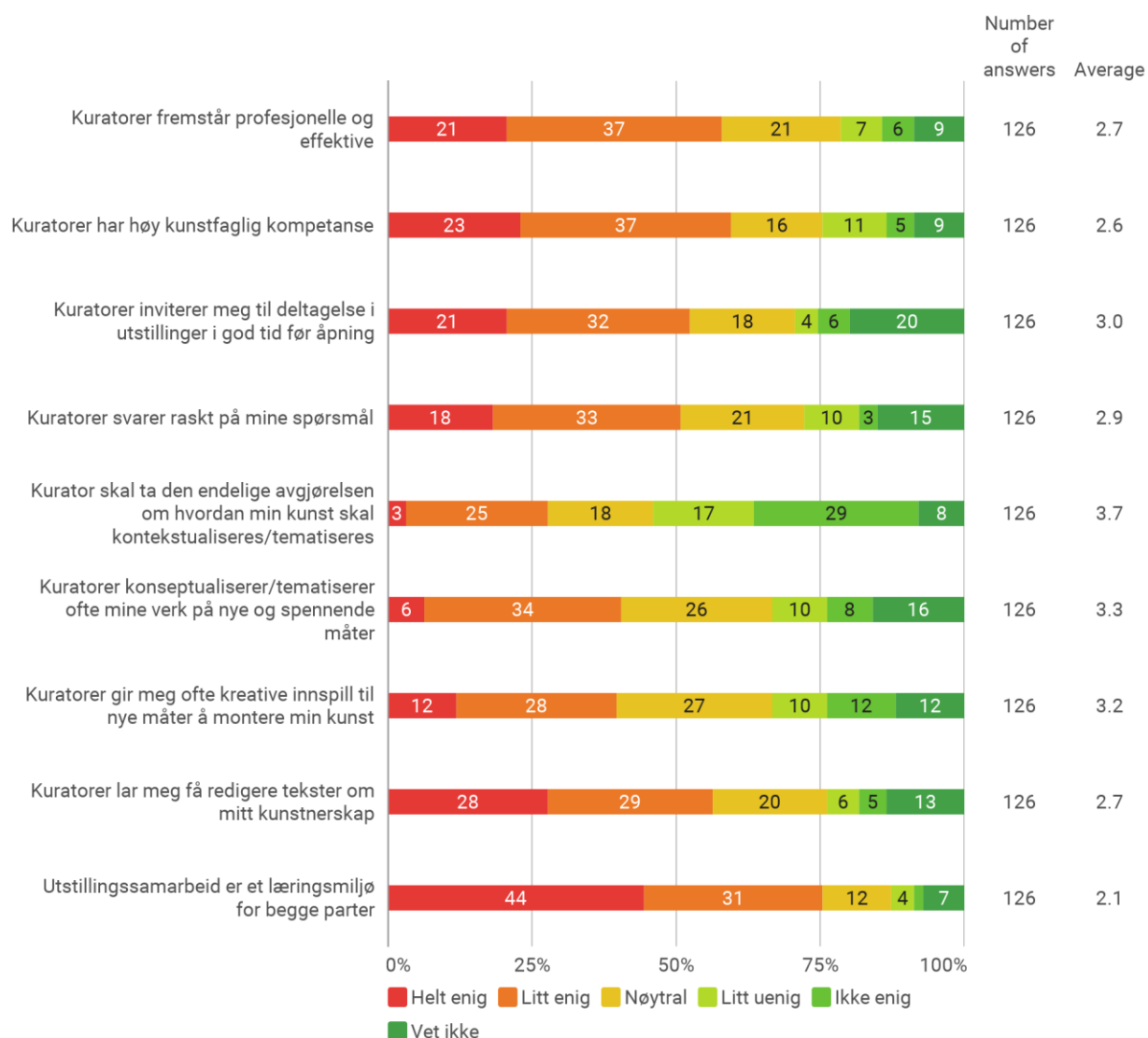
«Jeg ble fratatt alle rettigheter, alt ble overtatt av kurator og det ble full krig med advokater. Kurator ville ikke lytte til meg og jeg hadde allerede kommet så langt i prosessen at det ble umulig å avlyse utstillingen.» [kunstnerkurator]

«Gruppeutstilling. Kuratoren hadde en idé om hvordan utstillingen skulle bli, men kommuniserte ikke det. Det ble til at man under utstillingen (som var dårlig organisert) fikk rede på hvordan utstillingen skulle bli. Det var ingen bra utstilling og det kjennes som at mitt verk kun var en rekvisitt for kuratoren.» [kunstnerkurator]

## Spørsmål 17

Her ønsker vi at du tenker på dine tidligere opplevelser med kuratorer.

I hvilken grad er du enig i følgende påstand?



126 stk kunstnere har delt sine tidligere opplevelser med kuratorer.

58% av respondentene er helt enig eller delvis enig i at kuratorer fremstår profesjonelle og effektive. 13% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratorer fremstår profesjonelle og effektive.

60% av respondenter er helt eller litt enig i at kuratorer har høy kunstfaglig kompetanse. 16% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratorer har høy kunstfaglig kompetanse.

53% av respondentene mener at kuratorer gir dem god tid til forberedelser før utstillingsåpning. 10% av respondentene er ikke enig eller litt uenig at kuratorene gir dem nok tid.

51% av respondentene mener at kuratorene svarer raskt på spørsmål. 13% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratorer svarer raskt på spørsmål.

46% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratoren skal ta den endelige avgjørelsen om hvordan kunstverk skal kontekstualiseres. Kun 3% av respondentene er enig i påstanden. 25% av respondentene er litt enig i at kuratoren skal ta den endelige avgjørelsen for hvordan kunstverk skal kontekstualiseres.

40% av respondentene opplever at kuratorer kontekstualiserer deres kunstverk på nye og spennende måter. 26% er nøytrale. 18% av respondentene er ikke enig eller litt uenig i at kuratorer kontekstualiserer deres kunstverk på nye og spennende måter.

40% av respondentene opplever at kuratorer gir dem kreative innspill til nye måter å montere sine kunstverk. 27% er nøytrale. 22% av respondentene er ikke enige eller litt uenig i at kuratorer gir dem kreative innspill til nye måter å montere sine kunstverk.

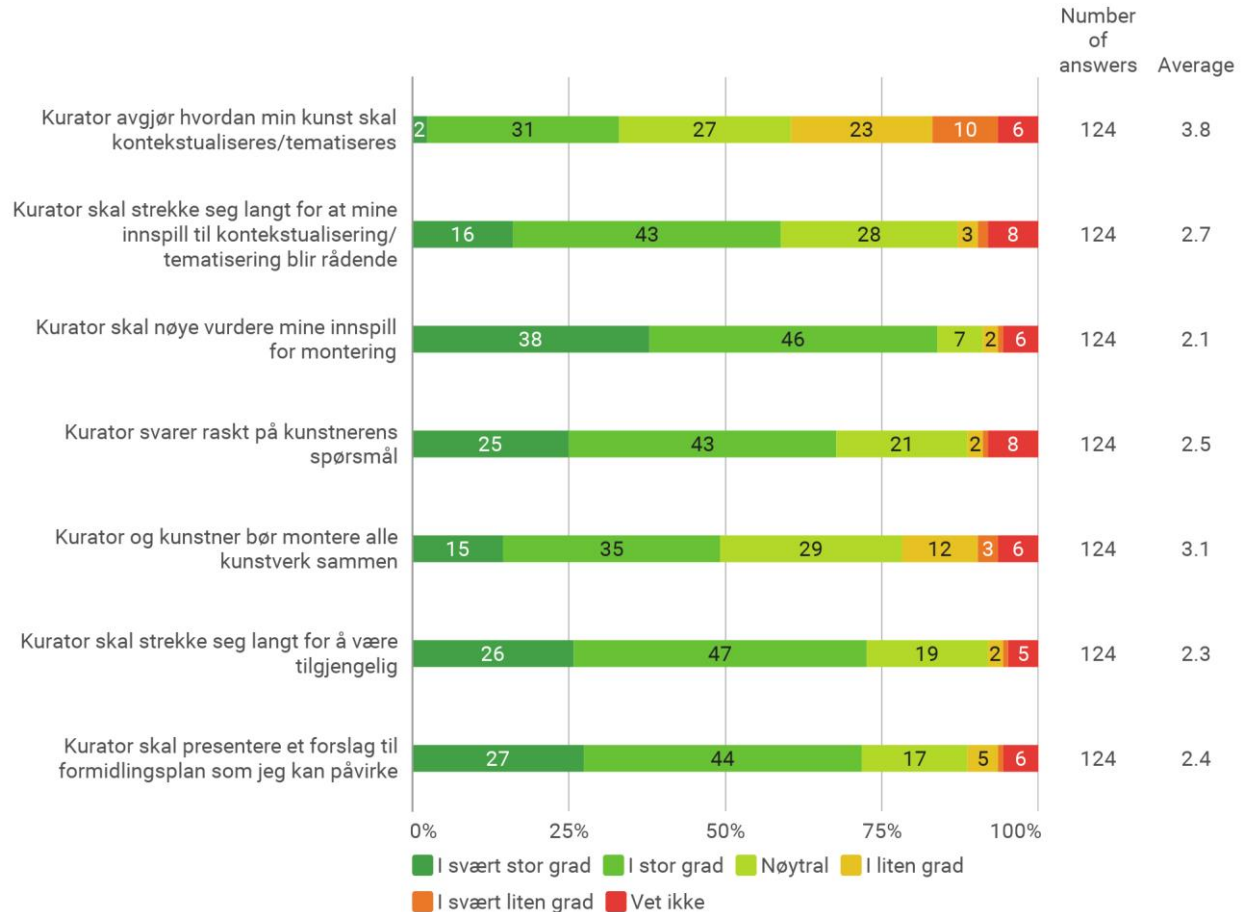
57% av respondentene opplever at kurator lar dem redigere tekster om deres kunstnerskap. 11% av respondentene er uenig eller litt uenig i at kurator lar dem redigere tekster om deres kunstnerskap.

75% av respondentene opplever at utstillingssamarbeid med kurator er et læringsmiljø for begge parter. 31% er nøytrale. 16% er ikke enige eller litt uenig i at utstillingssamarbeid med kurator er et læringsmiljø.

## Spørsmål 18

Her ønsker vi at du tenker på dine forventninger til kommunikasjon med kurator når utstillingsprosessen starter.

I hvilken grad forventer du følgende påstand?



124 stk kunstnere har delt sine forventninger til kommunikasjon med kuratorer når utstillingsprosessen starter.

33% av respondentene forventer at i svært stor grad eller i stor grad at kurator avgjør hvordan kunstverk skal kontekstualiseres. 33% av respondentene forventer i liten grad eller i svært liten grad at kurator skal avgjøre hvordan kunstverk skal kontekstualiseres. 27% er nøytrale.

59% av respondentene forventer i svært stor grad eller i stor grad at kurator skal strekke seg langt for at kunstnerens innspill til kontekstualisering blir rådende i utstillinger. 28% er nøytrale. Kun 3% forventer i liten grad at kurator skal strekke seg langt for at kunstnerens innspill til kontekstualisering blir rådende i utstillinger.

Hele 84 % av respondentene forventer i svært stor grad eller i stor grad at kurator skal nøye vurdere kunstnerens innspill for montering. Kun 2% av respondentene forventer i liten grad at kurator skal nøye vurdere kunstnernes innspill for montering.

68% av respondentene forventer at kurator svarer raskt på kunstnerens spørsmål. 21% er nøytrale.

50% av respondentene forventer i svært stor grad eller i stor grad at kurator og kunstnere bør montere alle kunstverk sammen. 29 % er nøytrale. Kun 15% forventer i liten grad eller svært liten grad at kurator og kunstnere bør montere alle kunstverk sammen.

Hele 73% av respondentene forventer i svært stor grad eller i stor grad at kurator skal trekke seg langt for å være tilgjengelig for kunstnerne. 19% er nøytrale. Kun 2% av respondentene forventer i liten grad at kurator skal strekke langt for å være tilgjengelig for kunstneren.

Hele 71% av respondentene forventer i svært stor grad eller i stor grad at kurator skal presentere et forslag til en formidlingsplan som kunstneren kan påvirke. Kun 5% av respondentene forventer i liten grad at kurator skal presentere et forslag til en formidlingsplan som kunstneren kan påvirke.

### **Spørsmål 19**

Har du andre forventninger til kommunikasjon med kurator før utstillingsprosessen starter som ikke er nevnt tidligere?

Spørsmål 19 er et åpent spørsmål med kommentarfelt for at kunstnerne skal uttale seg fritt om ønsker, behov eller forslag til fremtidig kommunikasjon i utstillingsprosesser. Mange av respondentene brukte begrepene *respekt* og *gjensidighet* i sine kommentarer. Respondentene sier blant annet:

*«Forventer tydelig ide om hvorfor jeg er en del av utstillingen eller er ønsket som separatutstiller.»*

*«Viktig med klare avtaler og mål.»*



«Utstillingsplan og plassering burde være klart tidlig slik at det kan jobbes med plassering av verk. Tematikk må være tydelig forklart slik at det ikke er noen overraskelser.»

«Svært få kuratorer har kunsthåndverksbakgrunn og kompetanse og det vises ofte i forutinntatte holdninger og ideer om fagfeltet. Litt dypere og bredere kompetanse hadde vært ønskelig, sånn at kommunikasjonen blir om kunsten og utstillingen - ikke at man må begynne på bar bakke med faglig begrunnelser.»

«Markedsføring – hvordan mine arbeider vil bli brukt i trykksaker, på sosiale medier etc.»

«Kurator må være lydhør for innspill fra meg som kunstner, legge til rette for teknisk og økonomisk gjennomføring, god framdriftsplan - langsiktig og strukturert gjennomføring, informasjon også i forhold til formidling og tilrettelegging.»

«Kurator har ofte et budsjett for hele utstillingen hvor en liten del er avsatt til kunstner. I en soloutstilling forventer jeg å få innsyn i budsjettet og sette det sammen med kurator. Min erfaring er at pengene «flyr» men lite drypper på kunster. (Innleid teknisk hjelp, dyre middager osv. går ofte foran et anstendig honorar for arbeidet kunstneren gjør).»

«Kurator bør hele tiden ha en bevissthet om at hun/han arbeider med andres åndsverk - noe som bør gjenspeiles i holdninger, kommunikasjon, åpenhet og samarbeid.»

«Kommunikasjon må gå begge veier. Kunstnere må også være tilgjengelige og levere innen tidsfrist.»

«Jeg har i nesten alle utstillinger håpet på mer innspill og selvstendig tenkning fra kurators side. I så og si alle tilfeller har kurator bifalt mine ideer, brukt mine tekster og utstillingsdesign er etter mitt forslag.»

«Jeg forventer tydelighet og god informasjon - slik at misforståelser unngås.»

«Jeg forventer at det tydeliggjøres før inngåelse av utstillingsamarbeid hva som er de praktiske og økonomiske forutsetningene for utstillingen og hvem som har ansvar for dem. Som oftest er det jeg som må be om at dette spesifiseres da det utelates av kurator uansett om forutsetningene og vilkårene er gunstige eller ekstremt ugunstige. Jeg forventer at det blir kommunisert hvem som har ansvar for godtgjørelse, honorarer, transport, forsikring, montering, teknologi, assistanse, reise, overnatting, planlegging og organisering av prosjektet/utstillingen.»

«Avklaring om økonomi, innsyn i fremdriftsplan. Oversikt over andre involverte i utstillingen. Praktiske hensyn som tilgang på lokalet. Monteringstid og demontering.»

«Atlierbesøk er et pluss. Det er stor forskjell på institusjonene, kunstnerstyrte gallerier har ofte ikke store ressurser til kuratering. Det er jo også stor forskjell på separat, kunst offentlige rom og gruppeutstilling. I en gruppeutstilling aksepterer og forventer

*man å inngå i et kuratorisk grep som kan gå litt utover egne preferanser. Det samme for kunst i offentlige rom.»*

*«Ja, jeg ønsker meg en kort tekst, på to setninger hvorfor jeg er valgt. Denne ville jeg bruke i stipendsøknader. Jeg har ikke fått teksten jeg har bedt om flere ganger. Jeg får ikke stipend.»*

*«Nei. Jobber helst ikke med kuratorer. Jeg skaper min kunst og vil selv avgjøre hvordan den presenteres. Kuratorer er ofte mislykkede kunstnere som vil lage sine egne uttrykk via andres kunst.» [kunstnerkurator]*

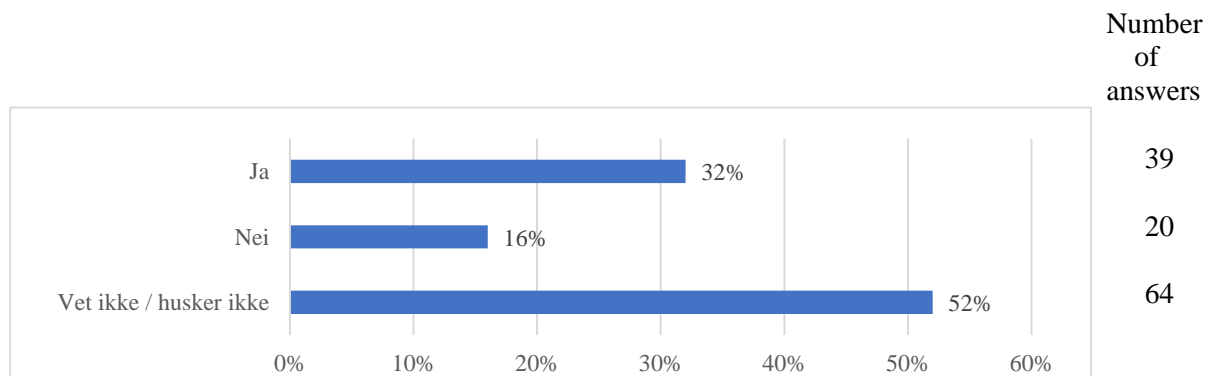
*«Jeg synes kuratorer har alt for stor innflytelse over kunstlivet, og tenker at vi hadde hatt det bedre med langt færre av dem. Min forventning er dermed at de legger seg minst mulig opp i det jeg gjør.» [kunstnerkurator]*

*«I kollektive og tematiske visninger har kuratoren en funksjon. På separatutstillinger er en kurator kun til bry og er helt unødvendig, ut over rollen som gallerist, kritiker eller kunsthistoriker. Setter i det hele tatt spørsmål ved hensikten med kuratorfunksjonen i mange sammenhenger. Tenker kuratorrollen har generelt fått alt for stor plass.» [kunstnerkurator]*

## Spørsmål 20

Har du opplevd at kuratorens forventninger til deg/kunstnerrollen har endret seg de siste 20 år?

Vennligst skriv kort hvordan.



1 av 3 kunstnere (32%) har opplevd at kuratorens forventninger til kuratorrollen har endret seg de siste 20 år. De 30 stk respondentene som kommenterte spørsmål 20 sier blant annet:

*«Kuratorenes kompetanse i kuratering har økt.»*

*«Vanskeligere å bli sett som kunstner.»*

«Større fokus på å kontekstualisere, gjøre aktuelt ift. rådende diskusjoner.»

«Stor endring når det gjelder den teoretiske vektleggingen. Globaliseringen som følge av det nettbaserte, gjør og at kuratoren håndterer jobben annerledes enn før.»

«Opplever at kuratorrollen som mer tydelig enn tidligere, mer fremtredende.»

«Kurator har større innflytelse nå.»

«Jeg opplever at den profesjonelle kunstscenen har endret seg til det bedre. Jeg blir stort sett godt i varetatt som kunstner og har givende dialoger med kuratorer. Enkelte ganger er det problematisk at det er lite kunnskap om material baserte uttrykk (kunsthåndverk) blant kuratorer. Savner flere kuratorer som også er kunsthåndverkere.»

«Før tok utstillingsansvarlig seg av forretning- og formidlingsdelen, nå vil de nye kuratorene kontekstualisere det visuelle.»

«Enkelte kuratorer forflater kunstners oppgave, og plukker overfladisk inn det som "passer inn" i deres "kuratoriske grep" mer i form av overfladisk surfing. Andre kuratorer er fantastisk dyktige. Særlig sving blir det når en dyktig kurator evner å bruke den kunstneriske kompetansen kunstner(ene) har, og inviterer til grundig (men absolutt avgrenset) samarbeid tidlig.» [kunstnerkurator]

«Det kan virke som om det er flere utstillingssteder der kurator blir en slags sjef heller enn samarbeidspartner.» [kunstnerkurator]

«Kuratorer vil være en del av det kunstneriske prosjekt, ikke bare tilrettelegge.» [kunstnerkurator]

«Kuratorrollen er blitt mer dominerende, styrende.» [kunstnerkurator]

«Kurator har blitt mer tydelig, fått en sterkere posisjon, og på det beste kan de bringe nytt liv og spennende formidling og se kunst i nye kontekst, men ofte har jeg opplevd egne meninger og ambisjoner fra kurator som sterke og dermed forventninger om at jeg som kunstner ikke skal ha en stemme, eller være del av prosessen, men bare stille med kunstverk.» [kunstnerkurator]

«Kunstnerne mister innflytelse over egne verk. Kuratorene jakter ofte på kunstige sammenhenger og kunstige tema som ikke har vært i kunstnerens tanker.» [kunstnerkurator]

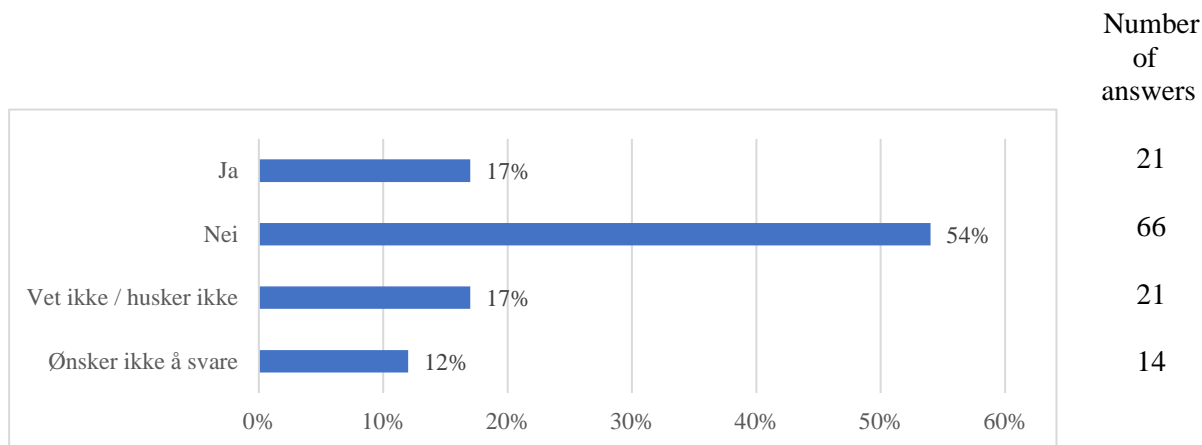
«Det hender at kurator «vet best» selv.» [kunstnerkurator]

«En tendens til å tillegge kuratorens arbeid større verdi enn kunstnerens.» [kunstnerkurator]

## Spørsmål 21

Har du opplevd at kurator fikk like mye eller mer fokus og medieomtale enn deg for kuratering av din kunst?

Vennligst skriv kort hvordan.



54% av kunstnere har ikke opplevd at kurator fikk like mye eller mer fokus/medieomtale for kuratering enn dem selv. 17% av kunstnere har opplevd at kuratoren fikk like mye eller mer fokus enn dem selv. De 12 stk respondentene som kommenterte spørsmål 21 sier blant annet:

*«Kurator bruker ordets makt i møte med presse og presentasjon, og overser ofte det visuelle.»*

*«Stor gruppeutstilling, så alle kunstnerne ble ikke nevnt.»*

*«Men bare ved en anledning, samme gruppeutstilling som tidligere nevnt. Kurator arrangerte et seminar i forbindelse med utstillingen hvor kunstnerne ikke deltok og hvor kurator i stedet inviterte gjester til å snakke om et tema som ble verkene helt overordnet og vårt kunstnerskap var fraværende. Seminaret var det viktige, verkene og kunstnerne var fullstendig utskiftbare og kun instrumentelle.»*

*«Stiller seg selv i fokus.»* [kunstnerkurator]

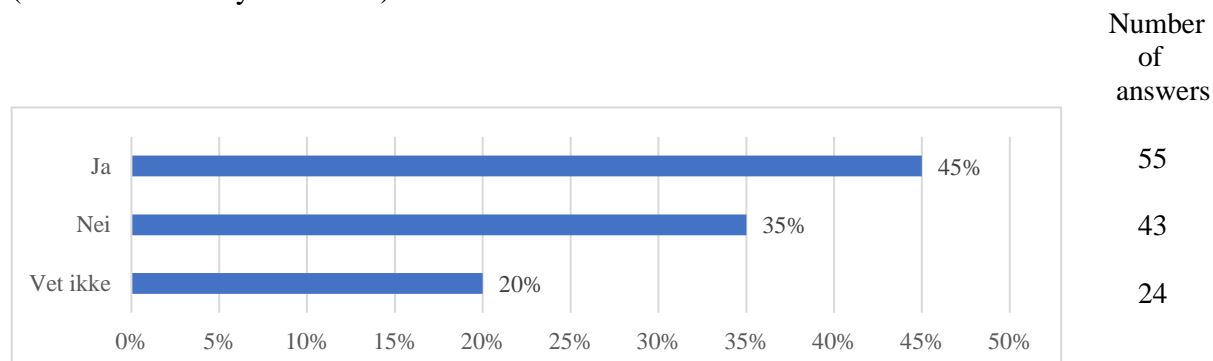
*«Men jeg har skygget unna de situasjonene. Finner det degraderende og uakseptabelt.»* [kunstnerkurator]

*«I katalogen over [...] årlige utstillingsplan var navnene til kuratorene veldig mye mer fremtredende/sentrale enn kunstners navn.»* [kunstnerkurator]

## Spørsmål 22

Ønsker du å kuratere utstillingene dine og skrive tekster om ditt kunstnerskap selv - som lønnet arbeid?

(kunstnerisk tilknyttet arbeid)



45% av respondentene ønsker å kuratere utstillingene sine og skrive tekster om sitt kunstnerskap selv – som lønnet arbeid. Alle disse kan defineres som arrangørkunstnere. 35% av kunstnerne ønsker å beholde sin kunstneriske autonomi ved å overlate kuratering og skriving av tekster til kuratorene.

## Spørsmål 22B

Hvorfor ønsker du å kuratere utstillingene dine og skrive tekster om ditt kunstnerskap selv?

Spørsmål 22B er et åpent spørsmål med kommentarfelt. De 49 respondentene (arrangørkunstnerne) som kommenterte spørsmål 22B sier blant annet:

*«Jeg ønsker og ha kontroll og innflytelse på hvordan disse tekstene blir. Gjerne også i samarbeid med kuratoren.»*

*«For å få mest mulig kontroll på mitt kunstnerskap.»*

*«Fordi veldig mye av denne jobben blir allerede gjort av de fleste kunstnere uten å få betalt for det.»*

*«Jeg gjør dette allerede ved alle soloutstillinger jeg har holdt.»*

*«Fordi det faktisk er det de aller fleste utstillingssteder forventer.»*

*«Fordi det allerede er det jeg gjør. Jeg har aldri opplevd å skulle stille ut et sted hvor jeg ikke har måttet levere egen tekst, selv om dette er noe som egentlig tilhører kurators arbeidsoppgaver.»*

«Særlig tekstskrivning faller ofte på kunstnerne selv uansett, fint om det ikke ble tatt for gitt og heller ble lønnet.»

«Personlig når jeg som kunstner produserer og planlegger et konsept/ en utstilling ligger det mye tankevirksomhet i bunnen for alt arbeidet og alle verk som lages. Det blir rart hvis en kurator skulle ta over dette arbeidet i den siste og kanskje viktigste fasen; når arbeider og tekster og titler flettes sammen i en helhetlig utstilling. Men en kurator kan være en god sparringspartner i denne fasen, hvis oppgave blir å drøfte muligheter, legge til rette og tydeliggjøre hvis og om det er nødvendig.»

«Jeg kjenner selv min kunst best [...] og vil unngå «kuratorspråket» med sin terminologi.»

«Da kan jeg bestemme hva der er viktig å ta med, og får rette på uheldig språk og formuleringer.»

«Jeg har laget min kunst og vil selv ha hånd om måten den presenteres på. Skal ikke forhåndstolkes av en annen og promoteres på måter som ikke er forenlig med mine tanker og ideer.»

«Fordi teksten og kuratering da kan integreres i verket. Ikke dermed sagt at jeg ikke vil at andre skal kuratere og skrive, men begge deler er fruktbart.»

«Fordi det er jeg som har tenkt og følt tingene og vet hvordan jeg ønsker det presentert. Men selvfølgelig vil jeg gjøre det i samarbeid med kuratoren/e og i gjerne i en dialog situasjon. Det å se ting utenfra er også godt.»

«Bare ved de anledninger da kuratorens rolle var veldig uklar og jeg fortsatt måtte gjennomføre utstillingen helt uavhengig. I så fall vil jeg heller bli betalt og anerkjent for dette arbeidet enn å måtte gjøre det ulønnet i kuratorens sted. Jeg vil selvsagt aller helst jobbe med en god kurator, men i anledninger når daglige ledere blir pseudo-kuratorer, vil jeg heller stå uten kurator og få betalt for alle deler av arbeidet mitt med utstillingen. Jeg respekterer kuratorer, men jeg har liten respekt for de som bare utgir seg for å være kuratorer.»

«Jeg vil at det jeg formidler skal være tydelig og ikke utvannet.»

«Dette gjør jeg oftest selv. Det er sjelden det er en kurator involvert i kunstsentre og kunstforeninger. På papiret kanskje, men ikke i praksis.»

«Dette er noe jeg har gjort på de fleste utstillinger jeg har hatt. Det er et arbeid jeg er komfortabel med, og ser det som en stor fordel at dette blir sett på som lønnet arbeid, også når det er kunstneren som gjør denne jobben selv.»

«Det var en god idé. Jeg vet selvsagt best hva jeg stiller med, blir ofte bedt om å skrive tekster til utstillingene, men får aldri betalt for det.»

«Det hadde vært absurd om noen andre skulle sitte med definisjonsmakt over min kunst og mitt kunstnerskap. Det må enn selvsagt skrive selv.»

«Fordi da får jeg fram det jeg ønsker å formidle i mine verk.» [arrangørkunstner]

«Alt henger sammen med alt. Jeg har totalentreprise i mitt arbeid, fysisk, materielt og idemessig intellektuelt.» [arrangørkunstner]

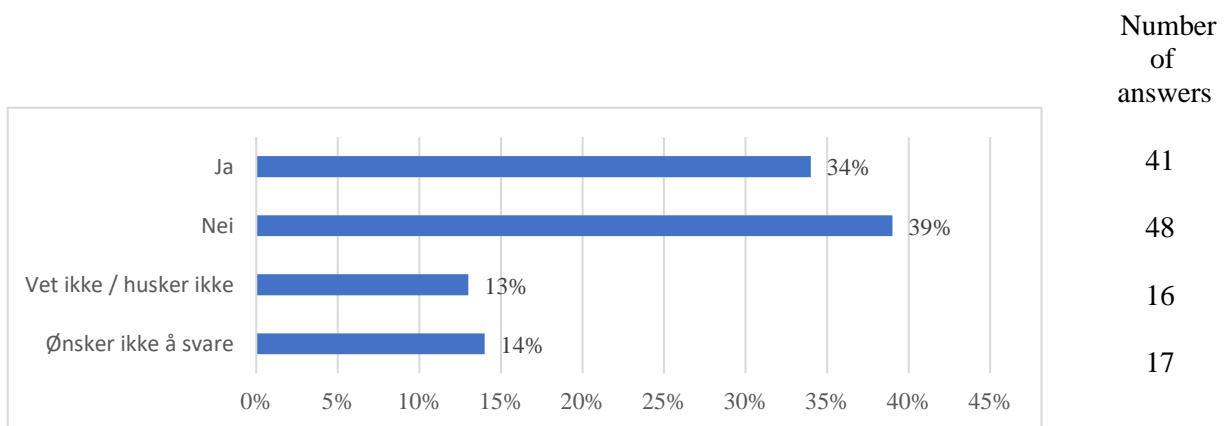
«Fordi jeg ser i liten grad at det å jobbe med kurator gir meg noe - men penger får de. Jeg kunne fått bedre betalt og fått ting som jeg selv ville.» [arrangørkunstner]

«Har både faglig og teoretisk kompetanse, erfaring.» [arrangørkunstner]

«Fordi jeg jobber helhetlig i prosjektene mine og ønsker at betrakteren skal gå inn i en verden som jeg skaper gjennom montering av kunstverkene mine og tekstene jeg skriver for å åpne den verdenen for betrakteren. Jeg ser det som to parallelle, men forskjellige ting å kuratere egne utstillinger og at andre gjør det. Begge deler er spennende og bør kunne sameksistere.» [arrangørkunstner]

### Spørsmål 23

Opplever du avmakt i møte med byråkratiske kunstinstitusjoner?



39 % av respondentene forteller at de ikke opplever avmakt i møte med byråkratiske kunstinstitusjoner. 34% av respondentene forteller at de opplever avmakt.

## Spørsmål 24

Har du noen ønsker eller ideer som kan forbedre kommunikasjon mellom kunstner og kurator?

Spørsmål 24 er et åpent spørsmål med kommentarfelt for at kunstnerne skulle uttale seg fritt om ønsker, behov eller forslag til fremtidig kommunikasjon i utstillingsprosesser. Mange av respondentene bruker begrepet *dialog* i kommentarene sine. De 55 stk respondentene som kommenterte spørsmål 24, sier blant annet:

*«Å stå på lik linje, hvor makt ikke blir en faktor. Vi skal alle være i det. Kunsten blir ikke til av kuratoren og derfor er samarbeidet viktig. Kuratoren er en type DJ, men man må aldri glemme at uten "musikk" er det ingenting å spille.»*

*«Å møtes med mer ydmykhet, åpenhet og leken kreativitet. Legge bort egne ambisjoner og å tenke som om man jobber alene, men heller utforske samarbeid og nye måter å se og jobbe med kreative prosjekter hvor begge bringer med seg sitt. Ha respekt for hverandre og hvor man kommer fra og hvordan man jobber.»*

*«Viktig å være tidlig ute og sortere forventningene hos begge parter, presentere hva som er mulighetene, hva som tilbys og hva som ikke tilbys.»*

*«Større respekt for det visuelle.»*

*«Problem i kunstproduksjon og presentasjon er oftest av økonomisk karakter, noe som påvirker kommunikasjon og samarbeid. Betalt timebruk også for kunstner ved montering av utstillinger i tillegg til utstillingshonorar.»*

*«Rollene til kunstnere og kuratorer må tydeliggjøres ved at bransjen som helhet får bedre arbeidsforhold og avskaffes sitt ulønnede arbeid. Det er i det prekære arbeidsklimaet at usikkerheten i rollene oppstår. Problemområdene du beskriver kommer ikke av mangel på kommunikasjon, men mangel på kommunikasjon er et symptom på en bransje hvor forutsetningene for et prosjekt er totalt ukjente, og kunstneren kan aldri vite på forhånd om han forventes å jobbe for lav eller ingen lønn. Kommunikasjonen ville dermed blitt enormt bedre hvis hvert prosjekt ikke måtte innledes med forhandlinger rundt grunnleggende arbeidsrettigheter og spørsmål om økonomisk ansvar.»*

*«Det er veldig greit om feltet forholder seg til standard kontrakter ala de som kommer fra NBK. Ryddighet og helst skriftlig kommunikasjon er viktig, siden det er mange detaljer å holde styr på. Ellers at man har tillit og respekt for hverandre som fagpersoner.»*

*«Hvis galleristen er kurator: Jeg hadde gjerne sett en oppfølging og interesse for det kunstneriske arbeidet fra galleristers side, fra kontrakt er inngått til utstillingen nærmer seg montering. Slik som en forfatter har jevnlig kontakt med sin redaktør om selve innholdet i boken.»*



*«Fysiske møter om mulig tidligst mulig.»*

*«Flere kuratorer må våge å ta egne valg og ikke bare velge det som er trendy eller hot. I et demokrati er det viktig at man har mange stemmer og uttrykk fra profesjonelle kunstnere.»*

*«Det er alltid bra med dialog, både kunstnere og kuratorer bør ha det som et viktig verktøy. Studiebesøk skaper ofte et bedre grunnlag for samtaler, kunstnerisk innsikt og videre kommunikasjon.»*

*«At kurator tar kunstnerskap på alvor, setter seg inn i prosesser, gjør atelierbesøk og gjør seg opp egne tanker før montering/formidlingstekster etc. Ofte har institusjoner for liten tid og kapasitet til å engasjere seg, så for mye arbeid blir overlatt til kunstneren alene.»*

*«Avskaff det nåværende kuratorveldet. Det er en tvangstrøye for den frie kunsten.»*  
[arrangørkunstner]

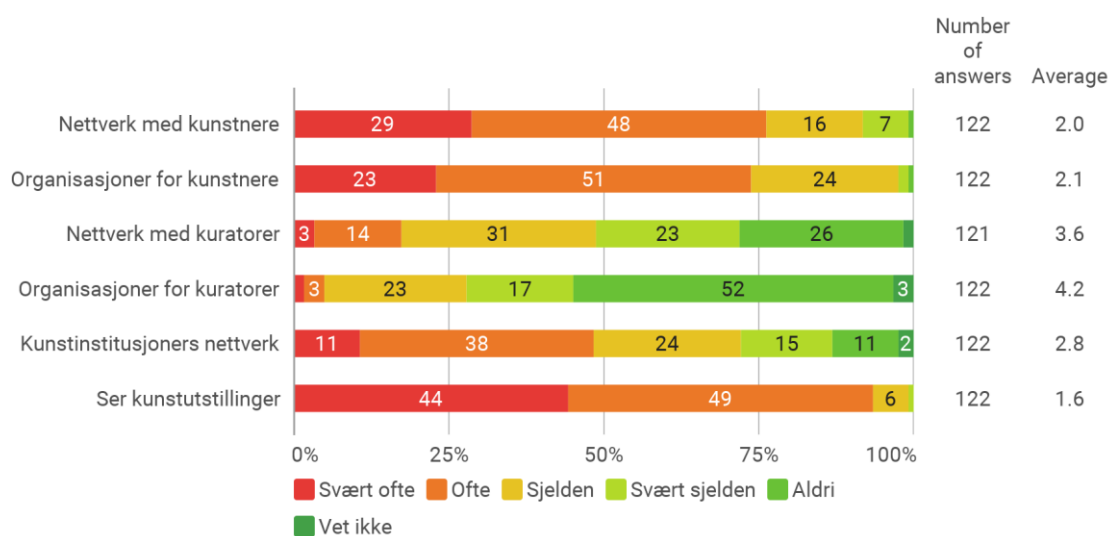
*«Jeg ønsker at utstillingsprosesser skal forenkles slik at det tar mindre tid fra kontrakt til utstillingsåpning. Mindre tekster om kunsten. Tilbake til da det ble skrevet en liste over kunstverk i utstillingen. Tenker at kurator tar for stor plass. Kurator bør ikke lage seg en egen agenda t.d. prøve å få æra av å ha fremme et kunstnerskap.»*  
[kunstnerkurator]

*«Bedre kommunikasjon, innsikt i hverandres arbeidsprosesser og bedre dialog. Og at kuratorer ikke alltid skal ta mer plass enn kunstnere på utstilling. Å tilpasse kunsten til en kurators ideer og konsepter gjør kunsten fattigere og mindre fri og interessant.»*  
[kunstnerkurator]

*«Avklare hverandres roller. Er det kunstnerens eller kuratorens utstilling?»*  
[kunstnerkurator]

## Spørsmål 25

I hvilken grad oppdaterer du deg kunstfaglig i nettverk?



77% av kunstnerne oppdaterer seg ofte eller svært ofte kunstfaglig i nettverk med andre kunstnere. 74% av kunstnerne oppdaterer seg ofte eller svært ofte kunstfaglig i organisasjoner for kunstnere. Kun 17% oppdaterer seg ofte eller svært ofte i nettverk med kuratorer, mens 26% oppdaterer seg ofte eller svært ofte i organisasjoner for kuratorer.

49% av kunstnerne oppdaterer seg ofte eller svært ofte i nettverk for kunstinstitusjoner, mens hele 93% av kunstnerne oppdaterer seg ofte eller svært ofte med å se kunstutstillinger.

Tusen takk for at du svarte på denne undersøkelsen.

Resultatene blir presentert i en masteroppgave som skal forsvares i starten av juni 2023.

Med vennlig hilsen

Anja Nilsen og Frida Forsgren

Universitetet i Agder

## Spørsmål 26

Ønsker du å få tilsendt resultat av dette forskningsprosjektet på e-post i juni/juli?

Anonymiteten i forskningsprosjektet opprettholdes ved at studenten ikke forholder seg til svarene på spørsmål 26 før etter at prosjektet er avsluttet i juni 2023.

## Vedlegg 3. Informasjon til spørreundersøkelsens utvalg



### Kjære samtidskunstner og utstillingskurator

Dette er en invitasjon til å delta i forskningsprosjektet *Møte mellom kunstner og kurator – En utforskning av kommunikasjon mellom arrangørkunstner og kunstnerkurator i utstillingsprosesser*. I denne e-posten gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

#### **Formål**

Forskningsprosjektet gjennomføres for å undersøke hvilke forventninger kurator og kunstner har når utstillingssamarbeid starter, hvilke utfordringer som kan oppstå i kommunikasjon mellom dem og gi nyttig informasjon til kunstbransjen. Resultatene gir kunstnere og kuratorer muligheter til å forbedre kommunikasjon og samarbeid. Forskningsprosjektet er en masteroppgave.

#### **Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?**

Universitetet i Agder, Institutt for visuelle og sceniske fag.

#### **Hvorfor får du spørsmål om å delta?**

Undersøkelsen sendes til samtidskunstnere og til utstillingskuratorer på utvalgte kunstinstitusjoner i hele Norge. Det er benyttet et tilfeldig utvalg der masterstudenten har valgt et representativt utvalg menn/kvinner fra alle landets fylker basert på arbeidsplassens lokalisasjon/bostedskommune.

Masterstudenten hentet navn og e-postadresser fra kunstnerregistre hos følgende organisasjoner: Norske Kunsthåndverkere NK, Norske Billedkunstnere NBK, Forbudet Frie Fotografer FFF, Landsforeningen Norske Malere LNM.

Masterstudenten valgte kuratorer som er tilknyttet fire ulike typer kunstinstitusjoner: kunstmuseum, kunsthall, kunstsenter/kunstnersenter eller privat kunstgalleri. Valg av samtidskunstnere ble tatt med fokus på en lik fordeling mellom kunsthåndverkere og billedkunstnere.

#### **Hva innebærer det for deg å delta?**

Å delta i undersøkelsen innebærer å fylle ut et spørreskjema. Dette tar 8-12 minutter. Spørreskjema sendes til 400 kunstnere og 100 kuratorer. Masterstudenten har hentet direkte personidentifiserbare opplysninger (e-postadresse) og indirekte personidentifiserbare opplysninger (kjønn, fylkestilhørighet, type arbeidsplass for kurator og type kunstfelt for kunstner)

#### **Det er frivillig å delta**

Det er frivillig å delta i undersøkelsen. Du kan når som helst og uten grunn kreve at vi fjerner opplysninger om deg.

Trykk på lenken under for å svare på undersøkelsen:

<https://www.survey-xact.no/answer?key=8WQ5ZACAH52G>

***Lenken er personlig og må ikke videresendes!***

### **Ditt personvern - Hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger**

All informasjon som samles inn behandles konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det vil ikke bli offentliggjort data som kan identifisere den enkelte. Rambøll AS bistår masterstudenten via dataprogrammet SurveyXact i gjennomføring og utsending av undersøkelsen og har tilgang til e-postadresser frem til undersøkelsen stenges. Rambøll AS samarbeider med høyskoler og universiteter. Det er kun masterstudent og veileder som får tilgang til opplysningene.

Noen kvalitative svar fra undersøkelsen vil bli gjengitt anonymt i masteroppgaven som blir på 80-110 sider. Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

### **Dine rettigheter**

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg
- å få rettet personopplysninger om deg
- å få slettet personopplysninger om deg
- å få utlevert en kopi av dine personopplysninger
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger

### **Hvor kan jeg finne ut mer?**

Hvis du har spørsmål om undersøkelsen, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Masterstudent Anja Nilsen, anjanils@online.no, mobil 477 18 166
- Veileder/prosjektansvarlig og førsteamanuensis Frida Forsgren ved UiA, frida.forsgren@uia.no, tlf. 38 14 18 98, mobil 412 75 257
- UiAs personvernombud Trond Hauso: personvernombud@uia.no, tlf. 936 01 625

Vennlig hilsen

**Anja Nilsen**

Masterstudent i kunsthøgskolen

**Frida Forsgren**

Veileder/prosjektansvarlig

Universitetet i Agder  
Institutt for visuelle og sceniske fag  
Postboks 422  
4604 Kristiansand

## Vedlegg 4. Bekreftelse på lovlig grunnlag for forskningsprosjekt



Kunnskapssektorens tjenesteleverandør

### Vurdering av behandling av personopplysninger

19.10.2022

**Referansenummer**

373760

**Vurderingstype**

Standard

**Dato**

19.10.2022

**Prosjekttittel**

Møte mellom kurator og kunstner

**Behandlingsansvarlig institusjon**

Universitetet i Agder / Fakultet for kunstfag / Institutt for visuelle og sceniske fag

**Prosjektansvarlig**

Frida Forsgren

**Student**

Anja Nilsen

**Prosjektperiode**

22.08.2022 - 23.06.2023

**Kategorier personopplysninger**

- Almennelige

**Lovlig grunnlag**

- Samtykke (Personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a)

Behandlingen av personopplysningene er lovlig så fremt den gjennomføres som oppgitt i meldeskjemaet. Det lovlige grunnlaget gjelder til 23.06.2023.

## **Kommentar**

### **OM VURDERINGEN**

Personverntjenester har en avtale med institusjonen du forsker eller studerer ved. Denne avtalen innebærer at vi skal gi deg råd slik at behandlingen av personopplysninger i prosjektet ditt er lovlig etter personvernregelverket.

Personverntjenester har nå vurdert den planlagte behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at behandlingen er lovlig, hvis den gjennomføres slik den er beskrevet i meldeskjemaet med dialog og vedlegg.

### **VIKTIG INFORMASJON TIL DEG**

Du må lagre, sende og sikre dataene i tråd med retningslinjene til din institusjon. Dette betyr at du må bruke leverandører for spørreskjema, skylagring, videosamtale o.l. som institusjonen din har avtale med. Vi gir generelle råd rundt dette, men det er institusjonens egne retningslinjer for informasjonssikkerhet som gjelder.

### **DEL PROSJEKTET MED PROSJEKTANSVARLIG**

For studenter er det obligatorisk å dele prosjektet med prosjektansvarlig (veileder). Del ved å trykke på knappen «Del prosjekt» i menylinjen øverst i meldeskjemaet. Prosjektansvarlig bes akseptere invitasjonen innen en uke. Om invitasjonen utløper, må han/hun inviteres på nytt.

### **TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET**

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til den datoen som er oppgitt i meldeskjemaet.

### **LOVLIG GRUNNLAG**

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

### **PERSONVERNPRINSIPPER**

Personverntjenester vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

## DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), og dataportabilitet (art. 20). Personverntjenester vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13. Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

## FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

Personverntjenester legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

Ved bruk av databehandler (spørreskjemaleverandør, skylagring eller videosamtale) må behandlingen oppfylle kravene til bruk av databehandler, jf. art 28 og 29. Bruk leverandører som din institusjon har avtale med.

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

## MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til oss ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke typer endringer det er nødvendig å melde: <https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/melde-endringer-i-meldeskjema>

Du må vente på svar fra oss før endringen gjennomføres.

## OPPFØLGING AV PROSJEKTET

Personverntjenester vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

## Vedlegg 5. Samtykkeerklæring for intervju



### Samtykkeerklæring

#### Intervju av 3 samtidskunstnere og 3 utstillingskuratorer

Jeg har mottatt og forstått informasjon om forskningsprosjektet *Møte mellom kunstner og kurator – En utforskning av kommunikasjon mellom arrangørkunstner og kunstnerkurator i utstillingsprosesser*, og har fått anledning til å stille spørsmål.

Jeg samtykker i å delta i 60 minutters intervju der masterstudenten tar lydopptak med mobiltelefon. Jeg samtykker i at mine utsagn og ev. opplysninger behandles frem til prosjektet avsluttes i juni 2023.

Masterstudenten er den eneste personen som får tilgang til lydopptaket. Noen utsagn fra intervjuobjekt kan bli sitert anonymt i masteroppgaven. Ingen navn på kunstnere, kuratorer, ansettelsesforhold eller utstillinger skal kunne spores i masteroppgaven.

Intervjuobjektene er planlagt omtalt i masteroppgaven som: *Kunstmuseumskurator, Kunsthallkurator, Kunstgallerikurator, Billedkunstner, Kunsthåndverker og Kunstfotograf.*

Det er frivillig å delta i undersøkelsen. Du kan når som helst og uten grunn kreve at masterstudenten sletter lydopptak og ev. opplysninger om deg.

Når masteroppgaven er levert i juni 2023 lover herved masterstudenten at alle lydopptak slettes.

Tusen takk for deltagelsen.

---

Anja Nilsen  
Masterstudent i kunsthøgskole, 2. år  
Universitetet i Agder

---

Kunstner / kurator

---

Sted, dato

---

Sted, dato



## Vedlegg 6. Intervjuguide for samtidskunstnere

1. Er det annerledes å samarbeide med kuratorer fra ulike kunstinstitusjoner?  
Hvilke likheter eller ulikheter opplever du det er i kuratorers kommunikasjon i utstillingsprosesser?  
(kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier)
2. Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kurator i forkant av en utstillingsprosess?
3. Kan du nevne et par utstillingssituasjoner der samarbeidet mellom deg og kurator fungerte bra? Og et par der samarbeidet med kurator fungerte mindre bra?
4. Har du angret på et utstillingsprosjekt i samarbeid med kurator, eller en utstilling med dine verk, som ble ganske annerledes enn du ble forespeilet? I så fall hvordan?
5. Hvordan opplever du graden av medieomtale og oppmerksomhet som kuratorer får for kuratering av din kunst, sammenlignet med hva du som kunstner får?
6. Hvordan opplever du maktforholdet mellom deg som kunstner og utstillingskuratoren?  
Gjerne sett i lys av ulike typer kunstinstitusjoner.  
(kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier)
7. Har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser?
8. Inviterer du alltid kurator hjem til ditt atelier/studio i starten av utstillingsprosesser?  
Hvorfor/hvorfor ikke?

## Vedlegg 7. Intervjuguide for utstillingskuratorer

1. Hvordan opplever du generelt kommunikasjon med kunstnere i utstillingssamarbeid før utstillingsåpning? Er det annerledes å samarbeide med kunsthåndverkere enn med billedkunstnere?
2. Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kunstnere i forkant av en utstillingsprosess?
3. Kan du nevne et par utstillingssamarbeid der samarbeidet mellom deg og kunstner fungerte bra? Og et par der samarbeidet med kurator fungerte mindre bra?
4. Hvordan opplever du kunstnernes forventninger til utstillingsperiode, honorar, utstillingsbudsjett og rammen rundt utstillingen?
5. Har du vært fristet til å annullere en utstilling, eller har du annullert en utstilling, pga. urimelige forventinger fra en kunstner? I så fall hvorfor?
6. Kan du fortelle om et par kunstutstillinger som ble annerledes enn du inviterte til?
7. Har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kunstner og kurator i utstillingsprosesser?
8. Besøker du alltid kunstnerens atelier/studio i starten av alle utstillingsprosesser? Hvorfor/hvorfor ikke?

## Vedlegg 8. Referater fra intervju med utstillingskuratorer

Jeg har skrevet inn noen ord i skarpe klammer for å forklare kontekst i utsagn. Spørsmålene mine er kursivert. Det er benyttet inntrykk og bindestrek før utsagn for god leselighet og for en oversiktlig tekstform.

### MUSEUMSKURATOR

Januar 2023

Jeg og museumskurator avtalte å gjennomføre intervju på en kunstinstitusjon. Vi startet med kort omvisning i lokalet. Vi hadde en hyggelig intervjusamtale over en kopp kaffe i stille omgivelser, omgitt av samtidskunst. Jeg og museumskurator kjente hverandre fra før. Vi snakket også om felles bekjente i kunstfeltet og felles tidligere kunstopplevelser.

*- Hvordan opplever du generelt kommunikasjon med kunstnere i utstillingssamarbeid før utstillingsåpning?*

- Det varierer veldig etter hvilken kunstner og hva slags prosess. Det er alltid god stemning i starten, fordi alle er glade for å bli invitert til utstilling. De erfarne kunstnerne har spørsmål i starten. De er ofte drevet av en vilje av å få noe til. Det er jo en ganske lang prosess. Det meste av min jobb er jo i forkant av en utstilling.

*- De fleste planer er på plass før du inviterer?*

- Nei, nei. Det er derfor det varierer så mye. Noen ganger har jeg tatt kontakt med en kunstner og sier: «Jeg har lyst til å jobbe med deg og jeg har dette rommet. Skal vi begynne en prosess og så ser vi hva det blir?» Utstillingene er blitt til prosessuelt, der vi jobbet med et konkret rom. Vi skulle lage noe helt nytt til det rommet.

- Andre ganger spør vi [kuratorene] bare om å låne en gruppe verk som kunstnerne har laget fra før. Da har man gjerne en ide til en utstilling. Et tema eller en innfallsvinkel. Og så er du ute og leter etter konkrete verk som kan passe inn i den tematikken. Da gjør du ganske stort arbeid med å sette deg inn i et felt eller område. Da er det en mye enklere utstillingsprosess. Du inviterer en spesifikk kunstner: «Er verket ditt tilgjengelig? Vi kan tenke oss å vise det. Hva tenker du om det?» Jeg jobber i en skala fra å jobbe veldig nært med en kunstner til å bare låne noen verk av en kunstner, eller leie dem som man egentlig gjør.»

*- Når prosjektet er i gang, hvor mye kontakt har du med kunstnere midtveis i utstillingsprosessen? Hører du jevnlig fra kunstnerne?*

- Både og, egentlig. Det er jo gjerne jevne møter. Hvis vi skal lage noe nytt så må kunstnerne få tid til å få i gang prosessen. Kunstnere er veldig ulike. Noen er glad i å jobbe sammen med folk og trives best med å ha noen å «spille ball» med. Mens andre er mer private og trenger å gå inn i tunnelen sin. De trenger «space».

- *Blir du ofte usikker på hva kunstneren ønsker?*

- Der tror jeg at jeg er ganske god, tror jeg. Til å lese hva som trengs. Det er en forhandling vi gjør underveis, hvor jeg føler meg litt frem.

- *Er det annerledes å samarbeide med kunsthåndverkere enn med billedkunstnere?*

- Nei. Det er ikke noe skille, å samarbeide med de to.

- *Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kunstnere i forkant av en utstillingsprosess?*

- Jeg forventer at jeg har ansvaret for prosessen, og at prosessen går bra. Det er mitt ansvar. Så forventer jeg at kunstnerne jobber bra med sine ting, sin kunstneriske prosess. Og at de kommer med ting [forslag] som de er best på. Så er det jeg som skal sørge for at prosessen kommer i havn.

- Jeg forventer at kunstnerne forholder seg til frister og budsjetter. Altså de rammene som ble satt [avtalt] for utstillingen.

- Det handler om å lage et bra prosjekt sammen. Jeg er veldig opptatt av at de skal bli fornøyd også, med det de lager og med utstillingen.

- I separatutstillinger så vil kunstnerne ha regi på utstillingen. Det handler om hva det utstillingsrommet er. Hva er det en kunstner skal gi publikum. Det handler ikke bare om å komme med verk. Det handler også om å iscenesette møtet mellom publikum og kunst. Hvordan det skal bli presentert o.l., og der er det jo mange kunstnere som har helt spesifikke ønsker.

- *I forhold til spesifikke ønsker for iscenesettelse av sine kunstverk – er det forskjell på unge og gamle/erfarne kunstnere? Er erfarne kunstnere mer bestemte?*

- Det kan være begge deler. Jeg opplever ofte at jo mer usikker en kunstner er, jo verre kan prosessen være. Da tør de likesom ikke helt å gi slipp på ting, og overlate ting til andre. Erfarne kunstnere er mer avslappet. Helt unge og uerfarne kunstnere kan være vanskelig å samarbeide med fordi de er usikre og ikke helt vet «hvor landet ligger».

- Du møter også kunstnere som har superstore [berømte] navn og som har et helt apparat. Som har et studio med masse assistenter. Så kommer kunstneren to dager før åpningen og sier: «Dette ser bra ut!» eller «Dette må vi gjøre annerledes!» og så gjør man det. I de

tilfellene er det nesten ikke kontakt med kunstneren. Da går kontakten f.eks. gjennom galleriet.

*- Kan du nevne et par utstillingssamarbeid der samarbeidet mellom deg og kunstner fungerte bra? Og et par der samarbeidet med kurator fungerte mindre bra?*

- Jeg har hatt utstillinger som har vært veldig krevende. Men vi landet på et godt resultat. Der har vi vært veldig fornøyd med prosessen.

- Det er en utfordring for de andre som jobber på museet, når vi jobber i prosess, fordi det blir veldig mitt prosjekt. Da er det vanskelig å komme inn som tekniker i den prosessen.

- Det er i gruppeutstillinger jeg har møtt vanskeligheter. Hvor kunstnerne er mer løsrevet fra selve utstillingsbyggingen og monteringen. Og så blir noen ikke fornøyd med hvordan verket har blitt plassert eller hvilken sammenheng verket kommer i, fordi de ikke har vært til stede der beslutninger tas. Det gjelder å sikre at kunstneren skjønner hva det blir, fordi kunstneren bare kommer på åpningen. De sender verkene. Så kommer de på åpningen og så har de likevel veldig sterke meninger om plasseringen: «Det verket kan ikke henge ved siden av det verket!»

*- Hvordan opplever du kunstneres forventninger til utstillingsperiode, honorar, utstillingsbudsjett og rammen rundt utstillingen?*

- Det er avhengig av type prosjekt vi snakker om. Hvis det er en soloutstilling så forventer kunstnerne et skikkelig opplegg. Kunstnerne er veldig opptatt av rom og hvordan ting blir presentert. De er også opptatt av markedsføring og at sitt verk blir ordentlig markedsført, også i en gruppeutstilling.

*- Vil kunstnerne lese tekstene som skal brukes til markedsføring?*

- Noen vil det. Ikke alle. Noen er veldig opptatt av hvordan kunsten sin blir beskrevet.

- Og så er generelt kunstnere litt dårlig til å ta seg godt betalt, synes jeg. Vi presenterer ofte et honorar for en utstilling. Vi følger satsene til vederlagsordningen. Dette er delvis lovfestet, og så finnes det mange unntak som brukes i forbindelse med gruppeutstillinger. Jeg synes generelt at kunstnere legger lista litt lavt når det kommer til økonomi. De får lite penger for å vise et verk som kan ha tatt kjempelang tid. Blir nesten ubetalte. De bruker ofte lønna de får til materialer.

*- Det har blitt flere tusen nye kunstnere de siste 30 årene. Det er blitt enda flere som konkurrerer om de få pengene/midlene som er i det norske kunstfeltet. De ytterst få kunstnere som oppnår suksess og får millioninntekter er store forbilder for vanvittige mange kunstnere*

*som aldri oppnår økonomisk suksess. Kunstneren får kanskje bare utbetalt f.eks. 10.000 kroner etter flere måneders arbeid?*

- Som kurator er det alltid et punkt som jeg har problemer med. De får ofte dårlig betalt. Når jeg velger kunstnere så er det også for å spre litt penger ut til dem. Det er en slags hemmelig agenda som jeg har. De pengene som museet mottar, må også fordeles ut ved å iverksette prosjekter.

- Det er noen få kunstnere som klarer seg bra. Enten selger de veldig mye eller de har bygd seg opp et navn over tid slik at de kan prissette kunsten sin høyt – som også genererer mer honorar [for utstillinger].

*- Kunstnere burde egentlig bli flinkere til å be om litt mer penger?*

- Ja. Jeg tror kunstnere i større grad kan bli flinkere til å timesette arbeidet sitt og ta lønn for det. Det er de litt dårlig på. Det er f.eks. folk som arbeider med teater og musikere mye, mye flinkere til å ta seg betalt. Det er mye dyrere å arrangere konsert o.l., men de er flinkere til å ta seg betalt for den tiden de bruker. Det kan kunstnere lære litt av, synes jeg.

*- Har du vært fristet til å annullere en utstilling, eller har du annullert en utstilling, pga. urimelige forventninger fra en kunstner?*

- Nei, det har jeg aldri. Fristet kanskje, men jeg har aldri gjort det.

- Jeg har opplevd at kunstnere har vært vanskelig å jobbe med. Aldri annullert, men har pustet lettet ut når det var over.

*- Kan du fortelle om et par kunstutstillinger som ble annerledes enn du inviterte til?*

- Jeg har nok noen ganger hatt en ide eller et utgangspunkt, for hvorfor jeg inviterte kunstneren til å delta. Men så har jeg kanskje landet på noen helt andre verk.

- Det kan noen ganger kanskje tatt en annen retning, men det ble ikke radikalt annerledes. Når man inviterer kunstnere så må man noen ganger ta høyde for at de er mest interessert i det de jobber med her og nå. Og så er kanskje grunnen til at du tok kontakt, at du har sett noen eldre verk. Det er litt forskjellig hvordan det [en utstilling] kan lande.

*- Det tyder på at du ikke er en kunstnerkurator. Du er ikke den som må uttrykke deg selv gjennom kunstneres verk. Du virker beskjeden. Du ønsker å fremme kunstnerne?*

- Jeg er opptatt av hva de driver med, og å få det [kunsten] best frem.

*- Har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kunstner og kurator i utstillingsprosesser?*

- Svare på e-poster når de mottar dem.
- Det som kan være den store frustrasjonen når det gjelder kommunikasjon er at det kan gå sakte, og litt tregt. At man ikke alltid får svar, når du trenger svar. At man blir litt masende.
  - *Ringer du dem og spør: «Har du lest e-posten?»*
  - Ja, det hender. Det er mest typisk for kunstnere som er veldig aktive, og har veldig mange ting gående samtidig. De som ikke har et stort apparat i ryggen. Særlig dem, vi kan kalle, unge hot shots kunstnere som er veldig i vinden. Som veldig mange er interessert i samtidig.
    - *Hva med eldre kunstnere som ikke har en digital hverdag?*
    - Ja, de ja. Jeg liker egentlig ikke så godt å prate i telefon. Jeg er en «e-post-kurator». Da får man det skriftlig, ikke sant, det vi holder på med. Det er bra å dokumentere enn å forholde seg til hva som er blitt sagt. Jeg sender mest e-post. Til utstillingen med [...] så sendte jeg ofte e-post, og så ringte [...] [kunstneren] meg tilbake, tre dager etterpå.
      - At kunstnere forholder seg til rammer i kontrakten. Kunstneren må kommunisere hvis det skjer noen radikale endringer. F.eks. at noe blir mye dyrere enn forventet. «Jeg har lyst på dette materialet.» Da må de stille spørsmål om det [til meg]. Vi må snakke om det.

## **KUNSTSENTERKURATOR**

Januar 2023

Intervjuet foregikk i et stille rom på en kunstinstitusjon over en kopp kaffe. Samtalen var veldig hyggelig og svært lærerikt for meg. Jeg lærte mye om driften av senteret, om aktiviteter som kan knyttes til driften og om forskjeller på kunstnersenter, kunstsenter og senter for samtidskunst.

Hele intervjuet er ikke vedlagt siden jeg ikke fikk tillatelse til det. Nedenfor følger noen utvalgte sitater fra kunstsenterkuratoren. Jeg kaller kuratoren for kunstsenterkurator fordi det var den korteste tittelen. Dermed lar jeg det stå ubesvart om kuratoren er ansatt på et senter for samtidskunst, kunstsenter eller kunstnersenter.

*- Hvordan opplever du generelt kommunikasjon med kunstnere i utstillingssamarbeid i hele prosessen frem til åpningen?*

- Vi må mase på en god del kunstnere. En god del av jobben er å mase etter informasjon. Med det kan den yrkesgruppen godt bli bedre. Det er en enorm forskjell til dem som er organiserte, men de er i mindretall.

*- Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kunstnere i forkant av en utstillingsprosess?*

- Det de søker med er ofte ikke det de stiller ut. Det var bare en søknad for å få en plass, og så har ting forandret seg. Vi trenger gode beskrivelser.

*- Dere trenger at kunstnerens verk samsvarer med søknaden?*

- Nei. Søknaden er bare et utgangspunkt. Vi er helt åpne for at ting forandrer seg i produksjonsprosessen frem til endelig utstilling.

- Vi har en utstillingsforfatter som skriver tekstene for oss. Og da må kunstnerne ta telefonen og svare på mailer fra utstillingsforfatteren slik at vi får produsert en utstillingstekst.

*- Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kunstnere i forkant av en utstillingsprosess?*

- Først og fremst at de klarer å levere skriftlig informasjon i tide.

- Vi har lært oss å strekke oss så langt vi bare kan [i påvente av informasjon]. Men så går det en grense også, for hvor langt man kan strekke seg. Vi skal ha gjensidig respekt, og den bryter de.

- Når [...] [kunstinstitusjon] leide inn [...] [kunstner] til å markedsføre sin egen utstilling, så gjorde de en briljant jobb. Ingen kjenner sin kunst bedre enn den som har laget den. Hen hadde en markedsføringsplan på Facebook og Instagram, som ble en gigantisk suksess. Jeg ønsker at det er helt naturlig for [utstillingsaktuelle-] kunstnere at de markedsfører seg parallelt med vår markedsføring. Det er en holdning blant mange kunstnere om at du ikke skal markedsføre deg selv.

*- Noen kunstnere er jo veldig aktive på sosiale medier.*

- Ja, men de er ofte aktive i arbeidsprosessen. De er ikke aktive i utstillingsperioden. For da [tenker de] at det er institusjonens oppgave å markedsføre dem. Vi må få et forståelsesgrunnlag i at begge parter må markedsføre - alltid, fordi vi lever i en digital æra hvor subjektet er ekstremt viktig.

*- Kan du nevne et par utstillingssamarbeid der samarbeidet mellom deg og kunstner fungerte bra?*



- At vi går gjennom verk, har dialog, snakker sammen. Det er derfor jeg ikke ser motsetninger mellom det at kunstnerne har et bestemt ønske, som kommer inn i en kunstinstitusjon med fagpersoner. Det er til deres [kunstneres] fordel at de har en å drøfte med. Derfor ser jeg ikke på kuratorrollen som noe overstyrende og altbestemmende. Jeg ser på kuratorrollen som en sparringspartner. Du kan dra nytte av andres perspektiver for å skape best mulig resultat i utstillingsrommet. Kuratoren er en dialogpartner, en medhjelper, en ressurs som kunstneren kan ta i bruk.

*- Hvordan opplever du kunstneres forventninger til utstillingsperiode, honorar, utstillingsbudsjett og rammen rundt utstillingen?*

- Det var veldig vanskelig å stå i den situasjonen før vi fikk mulighet til å gi honorar. Nå får de litt i honorar. Utstyr og byggematerialer kan vi kjøpe eller leie. Vi har prøvd å strekke oss i budsjettene så langt som mulig.

*- Har du et mål om å alltid besøke kunstneren i hans atelier/studio i starten av alle utstillingsprosesser?*

- I en drømmesituasjon så hadde vi besøkt dem alle sammen. Slik situasjonen er, så er vi underbemannet. Vi drifter så mange oppgaver. Kunstnere bor forskjellige steder i landet. Det er ikke mulighet til å besøke dem. Det går på tid, rett og slett.

- Noen få kunstnere får vi besøkt.

- Vi bruker veldig mye tid på kunstneren når han kommer til oss. Da sitter vi og har lange samtaler. Driker kaffe og spiser sammen. Vi har dialog med dem, og forteller om alle de andre fordelene ved kunstsenteret som de kan dra nytte av. Kunstnerne blir jo så takknemlige, for vi knytter dem til andre ting som vi drifter.

## **GALLERIST**

Januar 2023

Galleristen er både kurator og daglig leder i eget kunstgalleri. Vi møttes i hans kunstgalleri for intervju om galleristens erfaringer med utstillingsprosesser. Galleristen har arbeidet med internasjonale, nasjonale og lokale kunstnere. Jeg og galleristen kjente hverandre fra før, men vi har få felles bekjente.

*- Hvordan opplever du generelt kommunikasjon med kunstnere i utstillingssamarbeid før utstillingsåpning?*

- Generelt så har man jo en idé og en visjon for galleriet man driver eller eier. Man har en strategi for hvilke kunstnere eller hvilken type kunst man ønsker [å vise]. F.eks. da jeg drev galleri i [...] så skulle jeg vise nordiske kunstnere, først og fremst malere, som bidro med originale arbeider og litografier. Så diskuterer vi litt størrelser og prisnivå. I de fleste tilfelle tok jeg kontakt med kunstnerne. Noen ganger tok kunstnere kontakt med meg. Hvis jeg synes porteføljen deres passet med strategien til galleriet, og hadde det lille ekstra, så diskuterte vi en avtale basert på provisjon. Har du en ganske kjent kunstner som har «track record» [merittliste], og er ganske stor, så bestemmer hen som oftest hvilken provisjon hen er villig til å gi til galleristen.

- Noen kunstnere er opptatt av særegen teknikk, farge og komposisjon. Mens andre er opptatt av ideen og hvordan formidle budskapet gjennom den visuelle fremføringen på lerretet.

*- Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kunstnere i forkant av en utstillingsprosess?*

- Man vet en hel del om kunstneren fordi man har gjort litt research før møtet med kunstneren. Vi avtaler gjerne et møte i vedkommendes studio. Vi prater litt, og så spør jeg hvordan kunstneren arbeider, om størrelser på verk og forventninger de har til pris. Ofte er det slik at: «Kunstneren får sette prisen. Jeg kan anbefale i forhold til hva jeg ser og i forhold til størrelser.»

- Det som er litt merkelig i kunstbransjen er at det ikke er noe logikk med hensyn til pris og størrelse. Et lite bilde som er helt fantastisk koster lite, mens et stort bilde, som kanskje ikke er så spennende, koster mye. Det har bare med størrelser å gjøre. Kunstnere vil gjerne lage store bilder for da får de best betalt, med det er ikke alltid at de bildene er så bra, som de kunne ha vært hvis de var litt mindre.

- Den som dro opp interessen for [...] [kunstinstitusjon] var [...] [kunstner]. Hen ble veldig stor der. Og da ville selvfølgelig de andre, kall dem «nest beste», inn på samme [...] [kunstinstitusjon] for å få oppmerksomhet. Og slik får de store galleriene i London, Paris og andre steder i verden, de beste, og dyreste alt etter som man ser det. Det er nesten som i fotball. Alle er ute etter de beste spillerne. Og i noen tilfeller så må man kjøpe de beste spillerne.

*- Kan du nevne et par utstillingssamarbeid der samarbeidet mellom deg og kunstner fungerte bra?*

- Stor sett så fungerer det veldig bra i alle tilfeller. Det man diskuterer stort sett, det er ikke pris. Det er ikke kostnader. Det er enkle ting som f.eks. hvilken vegg skal bildet henge på. Det anbefaler jeg i forhold til lys og hvor folk går inn i galleriet. Det andre spørsmålet vi diskuterer er om bildet skal monteres i forhold til topplinje eller bunnlinje. Avstanden mellom verk er viktig. Det er ikke noe problem for meg, men da blir det kanskje 12 verk i utstillingen istedenfor 14.

- Kunstneren kommer ofte med en tekst til utstillingen som uttrykker hva vedkommende ønsker å formidle og hva som er bakgrunnen for bildene/serien og utstillingen. Eller så ønsker de en tilleggstekst som jeg skriver basert på min erfaring etter hva jeg ser. Jeg skriver om farge, komposisjon, uttrykk, stilart og teknikk som vi sammen legger ved i invitasjoner og brosjyrer, evt. pressemelding. I få tilfeller blir det litt korrigerings ettersom vi samarbeider om tekst og avfotografering av verkene.

- Når det nærmer seg utstillingsåpning så sier jeg gjerne: «Jeg skal henge dem opp i morgen. Da vil jeg helst ikke at du er her. Så når du kommer til galleriet så gjør vi justeringene.»

Når kunstneren er til stede når jeg monterer: «Nei, jeg vil ha dem over der. Nei, vet litt.» Da er det bedre at jeg henger dem opp slik jeg tror det skal være og så kommer de dagen etter. Da ser de helheten. Så kan det komme: «Jeg vil gjerne ha det bildet over til der.» Da sier jeg: «Er du sikker på det? Grunnen til at det henger der ser du vis du ser på lyset.» «Aaahh, OK! Jeg skjønner hva du sier.» Så blir det noen små justeringer og vi endrer noen av plasseringene.

- De fleste gallerier har en portefølje med kunstnere som de ofte snakker med. Så kan de diskutere 1-3 år frem i tid om en ny utstilling. Så arbeider kunstnerne med ny kunst frem til den datoen. Kunstnere som er kommet inn på et galleri og opplever bra salg av sine verk, de vet jo da at der vil de være. Det motsatte: «De selger ikke noen av mine verk. Der vil jeg ikke være. Jeg vil gå til et annet galleri.»

*- Hvordan opplever du kunstnerens forventninger til utstillingsperiode, provisjon og rammen rundt presentasjon av deres verk?*

- De fleste har jo forhåpning om å selge alt de kommer med. Det er veldig få som får det til. Med kjente kunstnere, så er det ofte kø utenfor døra ved åpninger. De fleste er ganske

ydmnye. De er opptatt av at folk får sett hva de har laget. De kjenner bransjen så kommisjonen blir vi fort enige om.

- Vi blir enige om utstillingens lengde, i de fleste tilfeller fra 3 til 8 uker. Jeg ser på det som blir hengende igjen. Jeg fyller opp med annen kunst av andre kunstnere etter avslutningen av utstillingen. Så tar jeg vare på de verkene som jeg mener er de beste. Ikke nødvendigvis på pris, men det som jeg mente var de resterende beste. Her var potensialet for salg størst.

- *Står det noe om visningsperiode i kontrakten?*

- Nei og ja. Det kan jeg avgjøre etter hvert. Fordi vi har sesongmessige variasjoner. Det er ikke så mange som vil ha utstilling i januar. Det er kun i separatutstillinger at vi blir enige om utstillingsperioden.

- *Har du vært fristet til å annullere en utstilling pga. urimelige forventninger fra en kunstner?*

- Ja, jeg har det. Det var en kunstner som ikke greide å levere det vi var blitt enige om. Vi var muntlig enige om at hen skulle levere 15 verk. Så kom hen med 4 verk. Jeg kunne ikke ha en utstilling med 4 verk. Det var 4 store verk, men likevel. Kunstneren sa at hen kunne rekke å lage et par til. Jeg kan ikke ha verk hengende som ikke er tørre. Da ble vi enige om å utsette.

- *Kan du fortelle om et par kunstutstillinger som ble annerledes enn du inviterte til?*

- Som regel drar jeg alltid til kunstneren og ser hva de har. Hvis utstillingen er frem i tid så blir vi enige om at kunstneren skal lage 3-4 nye verk til, i tillegg det hen har i studioet. Da er vi egentlig enige. Kunstnere er ofte såpass ydmnye at hvis de har 20 bilder, og jeg har plass til 14 bilder i galleriet så kan de si: «Hvilke vil du ha?» Så kan jeg med min erfaring fortelle hvilke jeg synes passer bra sammen. Det har ofte med farge og komposisjon å gjøre.

- *Har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kunstner og kurator i utstillingsprosesser?*

- Det er en trend i Europa at man har avsluttet det tradisjonelle forhold med provisjon. I stedet for stiller galleriet med «vegger». Kunstneren kan leie 1, 2 eller 3 vegger. Det er ingen kommisjon til galleristen.

- *Kunstneren betaler bare leie?*

- Ja, f.eks. denne veggen her [peker] kan du få for kr 10 000,- i måneden. Mange kunstnere mener at galleristen er for grådigg. Men de ser ikke risikoen for, hva at hvis ikke

verkene blir solgt. Noen kunstnere sier: «Dette kommer jeg til å selge med en gang, så jeg leier den veggen av deg.» «Fint!» Og så selger kunstneren ingen ting etter 4 uker, plukker ned alt fra veggen og går, og har tapt 10 000 kroner. Eller kunstneren kan ha solgt alt og spart masse penger. Galleristen er da nøye på en ting, og det er at de skal ha «utstillers-kvalitet» som betyr at ikke hvem som helst kan leie en vegg. Man kan også gjøre en separat avtale som markedsfører kunstneren i sosiale medier etc. I Frankrike og Tyskland gjør noen av galleriene dette.

- *Besøker du alltid kunstnerens atelier/studio i starten av alle utstillingsprosesser?*

- Ja. Absolutt! Da blir du kjent med kunstneren. Så forstår du mer hva kunstneren vil formidle. Kunstneren er der, sammen med verkene sine, i et trygt miljø. Du ser også litt i atelieret hvordan de jobber, teknikker og farger. Da er det lettere å stille spørsmål.

- Det kan være litt problematisk at de fleste kunstnere har en link til et galleri.

Forhåpentligvis oppdager man denne kunstneren på et tidlig stadium [i kunstnerskapet].

- *Ja, de som er i «stallen» til et annet galleri kan ikke du vise her.*

- Nettopp.

Samtalen fortsatte videre til refleksjoner rundt yrket utstillingskurator.

- En kurator er en historisk person. Kuratoren har lært alt som har foregått. Med det som skal skje, det er noe helt annet. Man vet ikke hvor veien går. Du kan se på farger og teknikk, men du har ingen peiling om denne kunstneren kommer til å slå til eller ei.

## Vedlegg 9. Referater fra intervju med samtidskunstnere

Jeg har skrevet inn noen ord i skarpe klammer for å forklare kontekst i utsagn. Spørsmålene mine er kursivert. Det er benyttet inntrykk og bindestrek før utsagn for god leselighet og for en oversiktig tekstform.

### **BILLEDKUNSTNER**

Januar 2023

Jeg møtte billedkunstneren i hans atelier. Vi hadde et hyggelig intervju/samtale over en kopp kaffe i et stort og stille rom, omgitt av kunstverk. Kunstneren passet en hund den dagen, og hunden gav meg en fin mottakelse. Hunden lå under bordet under intervjuet. Jeg viste kunstneren min bacheloroppgave i grafikk for å vise min kunstfaglige interesse for hans arbeidsfelt.

*- Er det annerledes å samarbeide med kuratorer fra ulike kunstinstitusjoner? Hvilke likheter eller ulikheter opplever du det er i kuratorers kommunikasjon i utstillingsprosesser? (kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier)*

- Jeg har opplevd at det er ganske ulike forventninger fra begge parter.

*- Hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kurator i forkant av en utstillingsprosess?*

- Jeg forventer tydelig kommunikasjon med kurator. Det er godt å vite hva kurator forventer. Tydelig beskjer om hvordan de ønsker det, også kan jeg heller kontre med ideer eller det jeg ønsker å ha med.

*- Er det alltid et informasjonsmøte ganske tidlig i prosessen?*

- Jeg har opplevd at det ofte fungerer på telefon og mail.

*- Ikke fysiske møter?*

- Nei. Ikke i starten. Da er det bare snakk om å avtale tidspunkter.

*- Kan du nevne et par utstillingssituasjoner der samarbeidet mellom deg og kurator fungerte bra?*

- Ja. Det var en utstilling hvor jeg ble tatt veldig godt imot. Budsjettet var ikke så stort. Det var imøtekommenhet og en gjensidig respekt. Jeg følte meg veldig velkommen: «Her skal

du få lov til å boltre deg. Her samarbeider vi.» Det blir en positiv opplevelse. Det var en god start, synes jeg.

- *Har du opplevd en situasjon med kommunikasjon som var veldig vanskelig?*

- Ja. Det var en utstilling der jeg fikk inntrykk av noe helt annet. Kommunikasjon var nok litt vag. Jeg hadde forestilt meg en litt annen oppfølging og, at kurator hadde lyst til dette. Dette var bare en jobb for kurator, dette skal bare gjennomføres. Og så neste [kunstner]. Man føler seg litt sånn, et litt sterkt ord da, men brukt.

I forhold til hvordan de presenterte mine ting på internett, markedsføringen, så ble det sendt ut tekst som jeg ikke var fortrolig med.

- *Du fikk ikke anledning til å godkjenne teksten?*

- Kunne sikkert det, men plutselig så var det bare ute.

- Det var en plakat som jeg ikke var innforstått med. Det gikk litt fort i svingene med den utstillingen, rett og slett. Vi få ta oss tid til å lytte til hverandre, begge veier.

- *Tydelig prosjektbeskrivelse?*

- Ja, rett og slett.

- *Har du angret på et utstillingsprosjekt i samarbeid med kurator, eller en utstilling med dine verk, som ble ganske annerledes enn du ble forespeilet? I så fall hvordan?*

- Ja, jeg angret på den utstillingen jeg fortalte om. Jeg hadde mange utstillinger på rad i den perioden. Jeg tok et steg for langt [med den utstillingen]. Jeg skulle bare holdt igjen der, og sagt nei. Det er jo mitt ansvar. Den har jeg angret på for den ble for rotete og utstillingen ble ikke i min ånd. Det var ikke det jeg ønsket å presentere.

- *Hvordan opplever du graden av medieomtale og oppmerksomhet som kuratorer får for kuratering av din kunst, sammenlignet med hva du som kunstner får?*

- Jeg har ingen negative opplevelser. Hvis en kurator får god anmeldelse så er vi et lag, så da er jeg bare happy.

- *Hvordan opplever du maktforholdet mellom deg som kunstner og utstillingskuratoren? Sett i lys av ulike typer kunstinstitusjoner som kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier.*

- I store gruppeutstillinger så må man levere det man skal, og overlate det til kuratorene. Da stoler man på dem. Da skal man ikke gå inn å overstyre.

- *Har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser?*

- Ja, jeg har jobbet med et galleri som er eksperimentelt. Der opplevde jeg en veldig fin dynamikk, fordi de åpnet gallerirommet sitt og de skaper et kreativt rom der også. Slik at prosessen ikke stopper. Som kunstner så jobber man med kunst hele tiden, så kommer man inn i samme flyten i prosessen med stille ut også. Der fikk jeg 2 uker til å være der, til å skape mitt rom. Det var veldig bra, virkelig. Det kan jeg ønske meg at andre [institusjoner] også åpner opp for. Det skjer noe fint der i prosessen. Du har press på deg. Du skal levere noe, det kan være tungt. Jeg merket det. Jeg sov lite. Men det er en «reise». For meg var dette en vanvittig og god erfaring. Da fikk man energien inn i bygget. Du kunne nesten kjenne lukten av svette.

- *Du kjørte hver dag i 10 dager?*

- Jeg sov der. Jeg hadde hengekøye. Jeg prøvde å gå inn i det så mye jeg kunne. Jeg har snakket med andre [kunstnere]: «Ja, det er kult!» Da kommer man virkelig inn i den boblen som man skal være.

- *Når du blir invitert til å delta på utstilling, kommer alltid kuratoren hit og besøker deg her i atelieret? Inviterer du kuratoren hit for å se, lære teknikker og fortelle om ditt kunstnerskap?*

- Nei, det har ikke skjedd til nå.

- *Hæ? Det bør jo alle kuratorer prøve å gjøre. I den digitale undersøkelsen min så var det flere kunstnere som etterlyste besøk av kuratorer. Du kan jo invitere kuratoren hit neste gang.*

- Det var en god ide.

- Nå kom jeg på, jeg har jo et tilfelle der kuratoren gjorde det [besøkte atelieret], og det ble egentlig en veldig god start. For da fikk vi den dialogen helt til å begynne med. Vi fikk litt innsikt hos hverandre. Det er en fin greie.

Intervjuet var over, og jeg slo av opptaksfunksjonen på mobiltelefonen. Samtalen fortsatte med refleksjoner om kommunikasjon og dialog. Jeg fortalte og viste tydelig til intervjuobjektet at hun startet opptaksfunksjonen igjen på mobiltelefonen, et stykke ut i samtalen.

- Jeg har jo litt tanker om private og offentlige institusjoner. Det er jo helt forskjellige verdener har jeg inntrykk av.

- *De private galleriene skal jo selge for å overleve.*



- Som kunstner må man da stå på sitt og være tydelig om hva man ønsker. Det er fort gjort å havne i en situasjon som man ikke ønsker.

- *Som at galleristen forventer at du produserer en spesiell type kunstverk, fordi den vet han selger. Men det har kanskje ikke du lyst til å lage? Blir det en interessekonflikt, når du skal både ha inntekt og produsere kunstverk som du vil lage?*

- Den er tydelig for mange. Vi må være tydelig på det, for å få ektheten, i favør for begge. For å melke det ekte så må man være ærlige. Ikke gå ut ifra hva man tror vil funke.

Samtalen gikk inn på forventninger til produksjon av type verk til utstillinger og prosjektbeskrivelser for utstillingsprosjekter.

- *Man kan jo ikke skrive i detaljnivå i en prosjektbeskrivelse. Det skal skrives noen setninger om hva kuratoren forventer levert. Men så kan teksten skrives så diffust at kunstneren kan levere neste hva som helst. Samtidig så må kunstneren og kuratoren stole på hverandre.*

- Særlig når selve prosjektbeskrivelsen blir «kunst». Da blir det litt vanskelig å forstå.

- Da redder vi kanskje prosjektet hvis vi har et møte tidlig.

## **KUNSTHÅNDVERKER**

Januar 2023

Kunsthåndverkeren inviterte meg først til å gjennomføre intervjuet i sitt atelier. Møtested ble endret og i stedet gjennomførte vi et hyggelig intervju, med en kopp kaffe i et stille rom i en kunstinstitusjon, omgitt av samtidskunst på veggene.

- *Er det annerledes å samarbeide med kuratorer fra ulike kunstinstitusjoner?*

*Hva er likheter og ulikheter i utstillingsprosesser? (kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier)*

- Jeg tror kanskje den største forskjellen er hvordan man definerer en kurator. På et kunstmuseum er det veldig tydelig hvem som er kurator, men når man kommer til et kunstsenter er kurator kanskje tekniker, kanskje utstillingsansvarlig, kanskje daglig leder. Der blir rollene litt uklare. Det kan være usikkert hvem som bestemmer hva. De [kunstsentre] er ofte underbemannet, og det er ikke de ansattes feil. På et kunstmuseum er det tydelig hvem som f.eks. driver med marked. Det er tydelig definerte roller på de ansatte. Det er ganske behagelig altså.

Det er ganske stort sprang fra en ansatt kurator på et kunstmuseum, til en pensjonist som jobber frivillig i en kunstforening som sier at: «Vi henger alltid bildene 1,50 m. fra gulvet.» Hvordan man blir tatt imot er ganske viktig.

- *Har du samarbeidet med private kunstgallerier?*

- Ja. Jeg synes private gallerier stort sett er noe helt annet. For de er nødt til å selge noe. Ikke nødvendigvis mine ting. Det blir man litt passivisert av. For eksempel så har jeg [...] [kjennetegn] på mine verk. Da kan galleristen si at det går jo ikke. Da har man ikke noe motargument enn det kunstneriske. Den harde verden med at man må selge, trumfer jo alt.

Det å stille ut på kunstforeninger synes jeg er kjempevanskelig. Vanskeligere enn alt annet. Fordi de jobber frivillig og er veldig tydelig på at de gjør det.

- *Har kunstforeninger mer tradisjoner?*

- Ja. Siden de jobber frivillig så har de nok et større eierskap. Det er litt rart. En kurator på et kunstmuseum kan si at: «Går det til helvete, så gjorde det det.». Hen [kuratoren] får lønna si uansett og vet at det kommer nye utstillinger. Hen vet at det er greit å ta en risiko. Mens i en kunstforening kan de bli veldig opptatt av hvem som skal stryke duken, fordi det skal være slik det var sist.

- *Når du har mottatt en invitasjon til å stille ut på en utstilling, hvilke forventninger har du til kommunikasjon med kurator? Ønsker du ukentlig oppfølging eller vil du jobbe i fred?*

- Det er veldig forskjell fra sted til sted. På et kunstmuseum er det fint at de tar kontakt og så avtaler vi et møte. Så får vi avklart hva som er min oppgave og hvorfor. Den tilliten er veldig fin å få på plass.

- Andre steder har jeg ofte levert en søknad sammen med en prosjektbeskrivelse. Da er det jo veldig kult at noen har lest den. Det er jo litt forskjell på hvor mye styring kunstnere vil ha. På kunstsentre skriver vi en standard kontrakt slik at man får søkt penger [økonomisk støtte] et sted, og så er det ikke noe voldsom oppfølging.

- *Kan du nevne et par utstillingssituasjoner der samarbeidet mellom deg og kurator fungerte bra?*

- Den utstillingen på [...] kunstmuseum fungerte kjempefint. De var veldig lydheøre. Når man stiller ut på et museum så kan man [...] [et kunstnerisk grep] uten motargumenter. Hvis jeg gjør det samme på et kunstsenter så hadde de kommet med forklaringer om hvorfor

[...] [til besøkende] ikke hadde råd eller ikke gadd. Men gjør jeg det samme på et kunstmuseum, så er det mer et tydelig valg.

- *Kanskje besøkende vil anta at verket ditt er laget av en fattig 21-åring rett fra Akademiet?*

- Det blir veldig ofte slik. Men når kunstmuseet løfter dem opp, så skjønner på en måte alle at verket faktisk skal være sånn. Når jeg snakket med kurator på kunstmuseet så var det ikke spørsmål om: «Hvorfor det?» Kuratorens svar var: «Da må vi fikse det.»

Jeg syntes det var kjempefint. De var veldig flinke til å kommunisere hva de hadde tenkt med utstillingen. Hva de ville vise, hvilke kunstnere de hadde tatt med og hvorfor.

- *Du sa noe i stad om en utstilling der kommunikasjon med kurator fungerte mindre bra?*

- Jeg stilte ut en større installasjon på [...] [visningssted]. Jeg fikk jobbe der i to dager før åpningen. Kuratoren kom innom og heiet, og gav meg kaffe. Det er også en fin måte å være kurator på. Så sendte jeg fotografier av installasjonen videre for å søke om utstillingsplass, sammen med søknad og tydelig prosjektbeskrivelse med hvor mange dager jeg trengte til å bygge installasjonen. Så hadde de bestemt at det skulle være en kollektivutstilling med to kuratorer, der de skulle velge ut hvem som skulle være med på utstillingen. Jeg visste ikke noe om det. Det stod ikke noe om det i utlysningen. Greit nok det. De finner på mye rart på utstillingssteder. Men de må si ifra. Så tok de kontakt og gratulerte meg. Ja, det var fint det, men da jeg begynte å mase om mulighet for overnatting og når jeg kunne jobbe der, så sa de: «Vi vil egentlig bare ha 8 ferdige bilder.» «Ja, men det var ikke det vi avtalte.» Jeg har jo jobbet for å komme vekk fra det kommersielle utstillingsgreiene. Da ble jeg ganske sur, egentlig. Jeg tok med både materialer som jeg hadde jobbet med til veggen og jeg tok med 8 bilder. Så satt vi der og snakket. «Dette var egentlig ikke vi klar over. Vi beklager det. Vi har nok ikke lest prosjektbeskrivelsen. Vi skal ikke stå i veien for ditt prosjekt. Hvis du vil så kan du få den veggen der.» Så ble det litt sånn [...]. Så gjorde jeg installasjon på veggen, men alt ble så urolig. Det handlet ikke om at vi ikke kunne prate. Jeg har pratet med dem i ettertid og de er kjempehyggelige. De [kuratorene] har ofte alt for mye å gjøre. Det er mye lettere å be meg ta med 8 bilder, og smekke dem opp på veggen. Det var jo en gruppeutstilling så man tenker jo at andre tror: «Nå kommer han som lager j... mye trøbbel.»

- *En fare er jo at du kan få et dårlig rykte på deg i kunstinstitusjoner, slik som kuratorer kan få et dårlig rykte blant kunstnere.*

- Jeg hadde besøk av en kurator i atelieret mitt som bare kom. Hen ringte først, kom, og så gjennom alt jeg hadde laget. Hen tok med seg det hen ville ha. Så sa hen: «Da rammer jeg dem inn, så ringer jeg hvis det er noe og så sees vi på åpningen.» [kunstneren lo hjertelig]

Det var en veldig personavhengig situasjon. Hadde det vært veldig mange andre [kuratorer], så hadde det ikke gått.

- *Har du angret på et utstillingsprosjekt i samarbeid med kurator, eller en utstilling med dine verk, som ble annerledes enn du ble forespeilet?*

- Jeg angret nok egentlig ikke til slutt. Men underveis så kan jeg det.

- *Hvordan opplever du graden av medieomtale og oppmerksomhet som kuratorer får for kuratering av din kunst, sammenlignet med hva du som kunstner får?*

- Det var i et galleri der kurator, daglig leder hadde uttalt et eller annet som jeg syntes var helt feil om verkene mine. Det var en lettfattelig setning som ruller videre.

Samtalen gled videre og handlet om kuratering av gruppeutstillinger.

- Det å ta vekk det der temafjaset, når man skal søke på de store gruppeutstillingene, er så bra. At et tema skal handle om f.eks. menneskekroppen eller natur bør ofte fjernes. De må stole på kunstnerne som jobber med det de interesserer seg for. Kunstneren gjør jo det av en grunn. Kuratoren trenger ikke sette agendaen for samtidskunstnerne. Jeg tror de klarer det veldig fint selv.

- Fond og stiftelser fungerer jo også delvis som en kurator.

- Jeg vet jo veldig godt at når jeg sender inn søknader så sitter kuratorer og vurderer: «Er det mye jobb? Går det fort å montere? Kan det bli bråk? Kan det bli bråk på den riktige måten?»

- Hvis man på en måte skal «please» [tilfredsstille] alle så blir det veldig lite kunst igjen.

- *Hvordan opplever du maktforholdet mellom deg som kunstner og utstillingskuratoren? Gjerne sett i lys av ulike typer kunstinstitusjoner som kunsthaller, kunstmuseer, kunstsentre og private gallerier.*

- Det bør være et samarbeid som ikke kjennes ut som makt, men at vi heller utfyller hverandre.

- Det kommer alltid til å være et problem mellom dem som lever og ånder for kunsten og dem [kuratorer] som har det som en jobb.

- *I fremtiden, har du noen ønsker eller ideer som kan endre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser?*

- I standardkontraktene fra NBK, hvis jeg ikke husker helt feil, er det veldig mye fokus på det praktiske. F.eks. betale frakt en vei, kan få tekniker 1 dag, max 3 dager til montering osv. Det står veldig sjelden noe i kontrakten om at vi kan snakke om innholdet i utstillingen.

- *Altså konseptet eller tema?*

- Ja, jeg savner ivaretagelsen av kunsten. Og praten om kunsten.

- *Når du blir invitert til å stille ut på utstillinger, kommer alltid kuratorer til ditt atelier/studio og besøker deg?*

- Nei, det er veldig sjelden.

- *Inviterer du alltid kuratoren til atelieret ditt?*

- Nei.

- Vår verden har endret seg til at vi sender kunsten vår ut i verden [til utstillinger]. Rent praktisk så fungerer det slik at kuratorene ser verkene dine på en utstilling. Og så inviterer de meg etterpå.

- Det som skjer når man ikke har et møte er ganske skummelt. Da har kuratoren bare sett akkurat det som jeg skal stille ut.

- *Kanskje har kuratoren kun googlet kunstnerskapet ditt, og da er det begrenset hva de kan finne av opplysninger om deg på internett?*

- Ja, veldig begrenset.

Samtalen gled videre og vi snakket om kuratering.

- I forhold til maktbalansen så har kuratoren så fokus på den aktuelle utstillingen. At den skal bli best mulig. Men jeg har fokus på å vise utviklingen min. Der oppstår det uenigheter.

- Det var en utstilling der jeg foreslo at vi kanskje kunne lage en utstilling uten [...] [signaturverk]. For jeg har lyst til å gjøre andre ting.

- *Da skulle kuratoren besøkt deg i atelieret ditt og sett alt det du lager.*

- Utstillingen ble OK. Men det er noe med mine interesser og kuratorens interesser, og pressdekningen ikke treffer veldig nært.

## **SKULPTØR**

Januar 2023

Jeg og skulptøren møtes på en travel kafé for intervjuet. Skulpturen satt i lokalet da jeg ankom. Det var mye folk og en summing av prat i rommet. Det ble en hyggelig og interessant samtale over en kopp kaffe.

Hele intervjuet er ikke vedlagt siden jeg ikke fikk innhentet tillatelse. Nedenfor følger noen utvalgte sitater fra skulptøren.

*- I starten av en utstillingsprosess, hvilke forventninger har du til kommunikasjon mellom kurator og deg?*

- En ting er åpen og lyttende. Det er en god start. Hvis de er veldig bestemte så er det jo bare å levere et arbeid og så er vi ferdig med det. Så har vi ikke særlig mer dialog. Da er det mest det praktiske om forsikring, transport, datoer og montering. Hvis det skal skapes noe nytt så forventer jeg en positiv dialog og gjerne så ærlig som mulig. Ikke noe tilgjort.

*- Vil du ha oppfølging hver uke?*

- Nei, nei, nei. Jeg vil jobbe i fred.

*- Så når praktiske forhold er avklart så vil du jobbe uforstyrret i flere måneder?*

- Ja. Det er fint hvis en kurator tar en telefon til meg. Slik som jeg har opplevd nylig med en kurator som er på hugget med oppfølging, og er åpen og diskuterer ideer. Ja, fabulerer rundt utstillingen og endrer på det. Det er en veldig bra prosess. Det er en av de beste erfaringene jeg har hatt.

*- Nå svarer du egentlig på spørsmål 3, om du kan fortelle om hva som fungerer veldig bra med kommunikasjon i utstillingsprosessen?*

- Det er viktig å være åpen og lyttende, uansett om man er trygg eller usikker som kurator. At man ikke skal kjøre seg fast i et sted. Hvis en kurator sier, sånn og sånn blir tema, så ber jo kuratoren underforstått om en helt bestemt type arbeid [verk]. Da kan de bomme litt. Da føler man seg bare som et verktøy.

*- Har du opplevd samarbeid med kurator der kommunikasjonen fungerte dårlig?*

Ja, ja. Det var en kurator som var negativ og absolutt ikke forstod konseptet med utstillingen. Det var en kurator som kom inn etter en annen kurator og som tok over jobben. Hen var ekstremt negativ. Da lurte jeg og en annen kunstner på om vi skulle trekke oss. Heldigvis kom en ny [...] [kunstfaglig ansatt]. Da var vi tilbake til entusiasmen og alt var greit.

Jeg fortalte om et tidligere utstillingsprosjekt.

*- I bunn og grunn handler alt om ressurser og økonomi?*

- Nei, det handler ikke bare om økonomi. Du kan få til mye med lite økonomi. Så lenge entusiasmen, viljen til å finne løsninger og å være positiv er der, så strekker man seg. Men ofte er det slik at kunstneren skal være takknemlig og nesten stå med lua i hånda. Mens

kuratorene, som har fast lønn, egentlig kan herje og gjøre som de vil. Det er ikke bra. Da begynner man å glemme hvorfor man er kurator og hvorfor man jobber med det.

*- Hvordan opplever du graden av medieomtale og oppmerksomhet som kuratorer får for kuratering av din kunst, sammenlignet med hva du som kunstner får?*

- Noen kuratorer fra de dårligere erfaringene vil gjerne ha mer plass, de vil bli sett. Det handler ikke om kunsten, det handler om dem som person. De trenger annerkjennelse og søker det. Da er det vilkårlig hvilke kunstnere de jobber med.

*- Har du noen ønsker eller ideer som kan bedre eller endre kommunikasjonen mellom kurator og kunstner i utstillingsprosesser? Noe du skulle ønske var annerledes?*

- Det de kan skjerpe seg på er skiftelig kommunikasjon.

*- Svare på e-poster?*

- Ja, svare skriftlig, ikke bare ta saken på telefon. Lag avtaler skriftlig. Det er for dårlig over alt.

*- Så kuratorene mottar e-post, men ringer tilbake til kunstneren?*

- Ja, eller det kan drøye med svar. Så jeg må purre på kuratoren for å få svar på noe.

*- Det kan gå ukesvis?*

- Ja, ja. Til slutt må du ringe og så får du svar på telefon. Vi blir enig, men det kommer aldri noe skriftlig tilbake. Så kan det være misforståelse senere, ikke sant. For meg er det viktig. Jeg synes det er kuratoren som skal stå for det skriftlige, gjøre papirarbeidet for avtaler. At de gjør prosessen ryddig underveis.

*- Inviterer du alltid kurator hjem til ditt atelier/studio i starten av utstillingsprosessen?*

- Ja.

*- Komme de?*

- Nei, ikke alle.

*- Hvis det er geografisk lang avstand til atelier ditt så handler det om resurser. Da skjønner jeg at de ikke kommer. Men når du stiller ut i fylket ditt?*

- Kremt, hmm, ja. Herregud, så mye utsettelse det er. Det er litt plagsomt. Det er flere som ikke kommer, selv om de sier de vil komme. Det er mye surr.

*- Hva synes du om at kuratoren alltid bør prøve å besøke kunstnerens atelier for å prate, se teknikker og for å bli kjent med kunstnerskapet?*

- Ja, ja. Helt klart. Da er vi tilbake til åpen og lyttende. Det kan du ikke være hvis du skal ta hele prosessen pr telefon. Du kan ikke kuratere en utstilling ut fra et bilde på internett. Det går ikke. Jobber du med tegninger så er de vanskelig å ta bilder [gode fotografier] av, jobber du med skulpturer og installasjoner så må du forholde deg til størrelser, teknikker og overflate, og lukt. Hvis ikke tar du det ikke på alvor.



## Vedlegg 10. Oversikt over fagnettverk i det visuelle kunstfeltet

Oversikten viser nettverk for kunstnere og kuratorer i Norge pr. 20. mars 2023. Studenten har selv samlet disse opplysningene.

### Nettverk for kunstnere

Norske Billedkunstnere, NBK	Norske Kunsthåndverkere, NK
Landsforeningen Norske Malere, LNM	Billedkunst opphavsrett i Norge, BONO
Forbundet for kunst og kultur, Creo	Bildende Kunstneres Hjelpesfond, BKH
Norske Tekstilkunstnere, NTK	Norske Grafikere
Kunstnerforeningen	International Association of Art, IAA
Unge kunstneres Samfund, UKS	
Samisk Kunstnerforbund – Sámi Dáiddačehpiid Searvi, SDS	

### Nettverk for kuratorer

Norsk Kuratorforening	Kunsthallene i Norge, KN
Samlingsnett.no	Norges Museumsforbund
International Council of Museums, ICOM	Independent Curators International, ICI
Kunstmangfold – Nettverk for likestilling og mangfold i kunstmuseene	
De nasjonale faglige museumsnettverkene initiert av Norsk Kulturråd <sup>1</sup>	

### Nettverk for både kunstnere og kuratorer

Kunstsentrene i Norge, KiN
Kunst i offentlige rom, KORO
Kompetanse- og nettverksorganisasjonen for det visuelle kunstfeltet, VISP
Nettverk for formgivning, kunst og håndverk <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Norsk Kulturråd har i perioden 2002 til 2017 inngått avtaler med over 20 museer som har ansvar for å koordinere og utvikle ulike faglige museumsnettverk. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/4cc02759-df78-46c6-b052-d2c11432ab78>

<sup>2</sup> Nettverk for formgivning, kunst og håndverk er et faglig nettverk for ansatte i universitet- og høyskolesektor i BLU, GLU, faglærerutdanning og PPU innen formgivning og kunst og håndverk. <https://kunstkultursenteret.no/forskning-og-utvikling/nettverk-for-formgivning-kunst-og-handverk/om-nettverket/>

## **Vedlegg 11. Referat fra deler av videointervju #215 i Kunzt.no**

KUNZT er en uavhengig og seerfinansiert strømmetjeneste om kunst- og kunstbransjen.

KUNZT publiseres av Silje M. Engja Sigurdsen.

Sigurdsen, S. M. E. (2020, 26. november) *Slik tjener de penger på kunst*. Videointervju #215.

Krever innlogging. <https://www.kunzt.no/post/disse-selger-mest-kunst-i-norge>

### **Slik tjener de penger på kunst**

Dette er utdrag fra to av intervjuene i videoen. Ca. halvparten av uttalelsene ble utelatt siden jeg mener det resterende ikke er interessant for min oppgave.

### **Silje M. Engja Sigurdsen starter videoen med å fortelle**

Det selges mye kunst i Norge og nordmenn er et kunst- og kulturinteressert folk. Men hvor og fra hvem kjøpes kunsten? Få topp ti-listen på de som selger mest kunst i Norge og bli med til tre av aktørene på listen.

### **Silje M. Engja Sigurdsen forteller litt statistikk**

Ifølge Bildende Kunstneres Hjelpesfond var omsetning av kunst i Norge i gallerier, auksjoner, ymse utstillinger eller direkte fra kunstnere på 763 millioner kroner i 2019. Det har vært en jevn økning på registrerte kunstkjøp de 10 siste årene. I tillegg kommer kunsten som ikke registreres. For eksempel kjøp og salg mellom privatpersoner som ikke krever en rapportering, i tillegg kommer det et svart marked for kunst. Kunst er nemlig det fjerde største svarte markedet i verden, ifølge (tidligere) Munch-direktør Stein Olav Henrichsen, etter narkotika, våpen og menneskehandel.

### **Utdrag fra Silje M. Engja Sigurdsen intervju av Marit Gillespie som er grunnlegger og eier av Galleri Brandstrup**

Marit Gillespie forteller:

- «Samlerne og våre kontakter har tillitt til oss. Når det gjelder å kjøpe kunst så handler alt om tillitt. At du (kunstneren) er stabil og har kunnskap om det du formidler.»

- «Vi har en egen kunstnerstall. «Kunstnere må være flinke og stabile i det de arbeider med. Kunstnere må være flinke til å arbeide i team. Vi er et team for alle skal samme retning. Alle vil det samme. Vi har et veldig godt forhold til de fleste av våre kunstnere. Vi har et godt

team som arbeider her. De er ikke alltid enige. Det er veldig kreativt, for da må man tenke seg om noen ganger. Det tror jeg er veldig lurt.»

- «Det er viktig at kunstuttrykket er godt, som vi kan jobbe med over tid og som vi har tro på. Vi besøker mange atelierer. Vi følger med i nyheter og presse om andre utstillinger.»

- «Det er en livstil å drive galleri. Vi er et «old school»-galleri, mente en kunstner, fordi vi er mye sammen med kunstnerne og vi har en livsstil, med lite skille mellom det private og det profesjonelle.»

### **Utdrag fra Silje M. Engja Sigurdsen intervju av Rolf Stavnem som er eier og daglig leder av Galleri Fineart**

Rolf Stavnem forteller:

- «Vi ønsker å tjene penger på det vi driver med, og vi ønsker at kunstnerne skal tjene penger.»

- «Du skal jo ikke i denne bransjen si at du ønsker å tjene penger. Men det er jo et faktum og et viktig prinsipp. Bransjen trenger det. Hvis du har seriøse gallerier som selger mye og som investerer mye både i galleriet, i kunstnerne og i utstillingene så blir dette en selvforsterkende effekt.»

### **Private kunstgallerier som omsatte mest i Norge i 2019**

Regnskapstall er hentet fra Proff.no.

1. Galleri Fineart (70 mill.)
2. Blomquist kunsthandel og auksjonshus (totalt 180 mill.)
3. Hedda Lund Gallery
4. Galleri D40
5. Galleri Brandstrup (20-30 mill.)
6. Galleri BI-Z
7. Kristiania City Auksjonsforretning
8. Kunstverket Galleri
9. Galleri Standard
10. Galleri Ramfjord