



Istvan Lizstes "Dialog", 1986. Foto: Morten Thorkildsen, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Snakk om posisjoner

En analyse av avisdebatten om Nasjonalmuseet 1999-2005

Eva Amine Wold Engeset
Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon
Universitet i Oslo
Høsten 2006

Sammendrag

Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet? Denne oppgaven analyserer avisdebatten om den nylig gjennomførte sammenslåingen av en rekke nasjonale museer. Gjenstand for analyse er aviskommentarer og debattinnlegg i papirutgavene av Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen i perioden 1999-2005. Gjennom en tredelt analyse undersøkes hvordan debatten formes av de posisjoner som konstrueres og produseres gjennom forløpet.

Opgavens analyser finner et periodedelt forløp som beveger seg fra vage perioder konsentrert om det abstrakte, politiske og saklige til mer innleggsrike perioder preget av det mer konkrete, kunstfaglige og personfokuserede. Debattens dominerende posisjon innehas av aktører som er opptatt av å opprettholde museets posisjon. Avisene som huser debatten tenderer i fellesskap til å forsterke debattens dominerende posisjon, samtidig som de har en initierende funksjon for debattperiodene. Bestemmende for hvordan debatten foregår er med andre ord dels enkelte aktørers evne til å prege debatten og dels avisenes initiering og forsterking av enkeltposisjoner.

Abstract

What characterizes the debate on the new National Museum? This thesis analyzes newspaper debate on the recent merger of a number of national museums. Objects of analysis are newspaper commentary and debate essays in the printed versions of Aftenposten, Dagbladet and Klassekampen between 1999 and 2005. In a tripartite analysis this paper examines how the debate is shaped by the positions which are being constructed and also what kind of positions are produced as the debate progresses.

The analyses trace periodic courses of time which move from vague intervals concentrating on abstract, political and matter-of-fact debate features to more debate dense spans of time marked by more concrete, artistic and personal perspectives. The dominant position of the debate is held by participants concerned with maintaining the current status of the museum. The newspapers wherein the debate is lodged tend to converge on a fortification of the dominant position, and at the same time they are catalysts initiating debate intervals. Determining factors for the nature of the debate are in other words partly single participants' ability to put their stamp on the debate, and, on the other hand, the newspapers' initiatory function and reinforcement of specific points of view.

Forord

Det er mange som har bidratt i arbeidet med denne oppgaven, og som fortjener en takk. Noen fortjener imidlertid å bli trukket frem. Aller mest vil jeg takke hovedveileder Tore Slaatta for skarpe sideblikk og tiltrenget innsikt. Takk også til biveileder Guri-Mette Vestby for presserende klarsyn i en ellers tåket tid. Katia Valerie Banoun ved Nasjonalmuseet skal også ha takk for å ha klatret bokhyller for min skyld.

Evig takk også til alle medstudenter ved IMK som i lagånden har lurt meg til å tro at dette arbeidet er noe vi har gjort sammen og ikke hver for oss. Av dem skal Øystein ha kongestolen. Det er neppe tilfeldig at det er fint å tilbringe 700 timer sammen i strekk. Sist, en grunnleggende takk til mamma for utallige lesetimer og overraskende mangel på sindighet, og til pappa for et uttømmelig lager av beroligende råd.

Eva Amine Wold Engeset

November 2006

Innhold

1 Nye museale takter	3
Problemstilling	4
2 Teoretiske perspektiver	9
Museumsdebatten som posisjonskamp	9
Museumsdebatten som diskursiv kamp	17
Tekst og kontekst i sammenstilling	21
3 Metodisk tilnærming	25
Metodisk fremgangsmåte.....	25
Tekstutvalget	27
Kvantitative og kvalitative utfordringer	30
4 Felt og posisjoner i debatten.....	35
Kulturpolitisk avisdebatt	35
Det journalistiske feltet og avisene	37
Kunstmuseumsfeltet og Nasjonalmuseet	42
Det kulturpolitiske feltet og Kulturdepartementet.....	46
5 Et sosialt og diskursivt møte	51
Debattens forløp.....	51
Tre talende deldebatter	58
Stykkevis og delt.....	63
6 Diskursive posisjoner i debatten	67
Nasjonalmuseet.....	67
Kunstviterne	69
Kunstnerne	70
Publikum	72
Kulturdepartementet.....	73
Anerkjennelse og sammenfall.....	74
7 Avisenes diskursive posisjoner	79
Det journalistiske feltet og avisene	79
Aftenposten	79
Dagbladet.....	85
Klassekampen	90
Synlige aviser, forsterkende tendenser	95
8 Avslutning	99
Forløpet	99
Aktørene	100
Avisene	101
Debatten	103
Vedlegg.....	107
Litteraturliste.....	141

1 Nye museale takter

Kulturdepartementet foreslo i 1999 å samle flere nasjonale museer i et stormuseum. Forslaget ble vedtatt av Stortinget i 2002, og *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* ble etablert i 2003. Siden 1999 har museumssammenslåingen vært gjenstand for til dels opphisset avisdebatt. Denne debatten skal studeres nærmere i dette arbeidet. Oppgaven presenterer en mediesosiologisk analyse av avisdebatten om Nasjonalmuseet slik den kommer til uttrykk i debattinnlegg og kommentarer i papirutgavene av Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen i perioden 1999-2005.

Det nye museets historie kan spores tilbake til 1836. Det året vedtok Stortinget å opprette det første nasjonale kunstmuseet som senere skulle bli hetende *Nasjonalgalleriet*. Den nasjonale kunstmuseumsinstitusjonen har siden den gang ikke gjennomgått store endringer. Det nye Nasjonalmuseet representerer dermed en radikal endring i museumsinstitusjonens historie. Nye museologiske ideer er gjort til de gjeldende, og ideer som i stor grad har vært rådende i over 100 år er utfordret og tilsidesatt. Endringene reiser flere spørsmål om hva den nasjonale kunstmuseumsinstitusjonen skal være og hvilken posisjon det nye museet skal ha.

Allerede i 1999 er det antydning til en mediert ordveksling om museet, men særlig etter at de nye basisutstillingene i museet åpnes i februar 2005, møter museet kraftig debatt. Debatt om kunstmuseumsinstitusjoner er ikke fremtredende i den medierte offentligheten. Allmennheten samles i liten grad rundt problemstillinger om kunstmuseer. Tidvis trer riktignok slike spørsmål inn i en større mediert offentlighet, men de er mer knyttet til elitedebatter i ikke-offentlige eller halv-offentlige fora¹. Det gjør museumsdebatten til et uvanlig tilfelle av kulturdebatt i avisene i dag. Debatten er også spesiell fordi den har sitt utgangspunkt i en politisk beslutning om store strukturendringer i kunstmuseumsfeltet. Enda sjeldnere enn journalistisk kulturdebatt er journalistisk kulturpolitisk debatt.

Debatten om Nasjonalmuseet har sitt utgangspunkt i de endringene museumssammenslåingen representerer. Er museet slik det bør være? Hvordan bør egentlig et nasjonalt kunstmuseum være? Hvem står i posisjon til å kunne bestemme og definere hva museet bør være? Gjennom debattens stridigheter etableres relasjoner mellom de aktørene som deltar. Hvordan relasjonene forsterkes eller endres har innvirkning på hvilke posisjoner som kommer til syne i debatten og hva som får dominere.

¹ For eksempel i debattmøter i Nasjonalmuseets venneforeninger eller Unge kunstneres samfunn.

Problemstilling

Denne oppgaven skal studere hvordan debatten om museet foregår - hvordan den forløper, hvilke aktører som deltar og hvilke posisjoner som konstrueres og produseres gjennom forløpet. To aspekter er viktige. For det første rettes fokus mot hvordan debatten kan sies å være et diskursivt møte mellom tre ulike felt: kunstmuseumsfeltet, det kulturpolitiske feltet og det journalistiske feltet. Sammenslåingen er et kulturpolitisk vedtak som har innvirkning i kunstmuseumsfeltet, og som debatteres i det journalistiske feltet. Trolig har de tre feltene ulik innvirkning på hvordan debatten foregår.

For det andre rettes fokus mot hvordan avisene spesielt er til stede i ordvekslingen. Avisene er viktige arenaer for den offentlige samtalen om museet. Trolig er de også aktører i debatten. Meningsbærende kommentarer og redaksjonelle valg kan virke inn på debatten og de andre debattaktørene.

I debatten stilles museet under lupen, i denne oppgaven er det debatten som står i søkelyset. Oppgavens problemstilling består av en hovedproblemstilling og tre operasjonaliserte delproblemstillinger som står overfor tre empiriske delanalyser:

Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?

- 1. Hvordan forløper debatten?*
- 2. Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?*
- 3. Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?*

Det teoretiske rammeverket vil hovedsakelig støtte seg til Pierre Bourdieus sosiologiske teorier, først og fremst teorien om at samfunnet kan forstås som bestående av ulike felt. Videre teorien om at samfunnets hierarkiske orden organiseres gjennom kamper mellom felt og aktører. I tillegg står begrepene om heteronymi og autonomi sentralt. Når et felts autonome pol råder ideer og praksiser som er lite preget av innflytelse fra andre felt. Når den heteronyme polen er det motsatt. Der råder ideer og praksiser som nettopp er influert av andre felt. De to begrepene differensierer mellom ulike posisjoner og tilhørende praksiser innenfor et felt. Det gjør begrepene til nyttige redskaper for å posisjonsbestemme debattens aktører i relasjon til hverandre, og for å identifisere den dominerende posisjonen i debatten. Fortrinnsvis vil Bourdieus teorier forstås ut fra *Den norske medieorden* (Slaatta 2003), men også ut fra *Kunst-Norge* (Solhjell 1995), *Kulturens fält* (Broady, red. 1998) og *Bourdieu and the journalistic field* (Benson & Neveu 2005), samt ut fra Pierre Bourdieus egne tekster.

Utvalget av Bourdieus begreper vil videre bli sammenstilt med diskursanalytisk teori. Diskursanalyse skal i sammenhengen forstås som analyse av hvordan noe snakkes om og forstås (Winther Jørgensen & Philips 1999:7). Diskursanalyse tar utgangspunkt i at språk er strukturert i mønstre. Det gjør det mulig å se sammenhenger mellom museumsdebatten som sosial praksis og språkpraksis. Debatten kan for eksempel antas å være strukturert av når det debatteres, hvor mye det debatteres, hvem som debatterer, og hva som debatteres når, hvor mye og av hvem.

Tydeligst til syne kommer den teoretiske inspirasjonen fra diskursanalytiker og lingvist Norman Fairclough. Hans teori om at diskursiv praksis er helt sentral sosial praksis legger en premiss om at det er nyttig å inkludere studier av tekst i undersøkelser av sosiale forhold (for eksempel Faircloughs *Discourse and social change* [1992]2002).

Avisene representerer ikke særinteresser i debatten om museet. Derfor kan det antas at avisenes kommentarer i mindre grad enn de eksterne aktørenes innlegg er eksplisitte uttrykk for sosiale posisjoner. Det gjør det nyttig å inkludere analyse av hvordan avisene snakker. Fairclough anser flere tekstelementer for å være interessante uttrykk for sosial praksis. Av disse synes *metaforer* i størst grad å besvare spørsmålet om sammenhengen mellom avisenes diskursive og sosiale posisjoner. Kommentarer er symbolmettede tekster, og metaforer er tydelige bærere av ulike forestillinger som kan knyttes til sosiale posisjoner.

Den teoretiske tilnærmingen til avisdebatten tar altså utgangspunkt i en teoretisk ramme bestående av en sammenstilling av et utvalg av Pierre Bourdieus analytiske begreper og diskursanalytisk teori særlig forstått i tråd med Norman Fairclough. Både Bourdieu og Fairclough er opptatt av hvordan sosial praksis opprettholdes og endres. Der Bourdieu fokuserer på det strukturelle som ikke synes, fokuserer Fairclough på det strukturelle som kommer til uttrykk i den ytterst gripbare teksten. Sammen utgjør disse perspektivene et teoretisk utgangspunkt for å undersøke hvordan aktører både i det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet gjennom museumsdebatten kjemper diskursivt om posisjonen som får definere museets legitimitet. Med sammenstillingen av perspektivene knyttes debattekstene til den sosiale konteksten de virker innenfor. Det åpner for å kunne si noe om flere diskursive sider av debatten: både om debattens sosiale kontekst, aktørene i den og det språklige innholdet.

Den metodiske fremgangsmåten er todelt i en hovedsakelig deskriptiv og en hovedsakelig fortolkende del. Den første delen rommer en Bourdieu-inspirert undersøkelse av de tre feltene som møtes i debatten. Utgangspunktet for undersøkelsen er allerede eksisterende

sekundærteoretiske og empiriske tilnærminger. Den andre delen rommer de tre empiriske analysene som med utgangspunkt i innleggene og kommentarene i tekstmaterialet undersøker hvordan posisjoner og dominans kommer til uttrykk i tekstmaterialet. De tre innholdsanalysene er som følgende:

1. *Hvordan forløper debatten?* Problemstillingen besvares med en diakron innholdsanalyse av tekstmaterialet. Debatten undersøkes både kvantitativt og kvalitativt som et forløp over tid, med vekt på hvordan forløpet drives fremover av ulike hendelser, aktører og diskurser. Utvalgte deldebatter analyseres nærmere med utgangspunkt i de første funnene, og som uttrykk for særtrekk ved forløpet som helhet.
2. *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?* Problemstillingen besvares med en diakron posisjonsanalyse på bakgrunn av funnene i den første analysen. De eksterne aktørenes deltakelse i debatten undersøkes og plasseres relasjonelt i diskursive posisjoner. På grunnlag av det identifiseres debattens dominerende posisjon.
3. *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Problemstillingen besvares med en diakron posisjonsanalyse på bakgrunn av funnene i både den første og den andre analysen. Avisenes deltakelse i debatten undersøkes og plasseres relasjonelt i diskursive posisjoner. På grunnlag av det identifiseres sammenfall mellom avisene og de eksterne aktørene, og avisenes deltakelse ses i forhold til deres posisjoner i det journalistiske feltet.

Oppgaven plasserer seg blant flere lignende studier. I lys av den valgte teoretiske tilnærmingen har en rekke analyser av konkrete forhold i det kulturelle feltet vært til inspirasjon. Disse arbeidene utgjør sammen et bakteppe for forståelsen av de spesifikke praksiser i de norske feltene som den mer teoretiske litteraturen ikke kan gi innsikt i:

Ellen Hovs hovedoppgave *Bør Nationaltheateret demokratiseres? Om makt og medbestemmelse i en offentlig kulturinstitusjon* (1989). Studien tar med utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier for seg maktrelasjoner mellom teaterets ansatte.

Sigrid Røysengs hovedoppgave *Nytt operahus? En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo* (1999). Studien presenterer en diskursanalyse som konstruerer typologiske posisjoner i et forsøk på forstå maktrelasjoner i debatten.

Rapporten *Risikosoner: om kunst, makt og endring* (2004), redigert av Svein Bjørkås og Siri Meyer. Rapporten omhandler forholdet mellom kunst og makt og maktforskyvninger i

kunstfeltet, med spesiell vekt på forholdet mellom kunsten og massemediene, kunstforvaltningen og kulturpolitikken.

Casper Hvenegaard Rasmussens og Henrik Jochumsens samstilling av Pierre Bourdieus teorier og diskursanalyse i en analyse av folkebibliotekets historiske utvikling i Dr.art.-avhandlingen *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs* fra 2005.

Tematisk er oppgaven et møte med flere av mine hovedinteresser. I stikkordsform kort formulert som makt, medier og kultur. I mer utdypet form som maktfordelingen i samfunnet generelt og medienes makt spesielt, forholdet mellom kulturjournalistikken og kulturfeltet og forhold innad i kulturfeltet av politisk, faglig og sosial karakter.

Oppgaven videre er organisert som følgende: kapittel 2 presenterer og drøfter det teoretiske rammeverket med fokus på Pierre Bourdieus og Norman Faircloughs teorier, mens kapittel 3 presenterer den metodiske fremgangsmåten for de tre delanalysene. Kapittel 4 presenterer en undersøkelse av avisen som medium for kulturdebatt institusjonelt og historisk, sammen med en Bourdieu-inspirert feltanalyse av de tre feltene som er representert i debatten. Kapittel 5, 6 og 7 besvarer de tre delproblemstillingene: kapittel 5 presenterer analysen av forløpets gang, kapittel 6 analysen av de eksterne debattaktørene deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner, mens kapittel 7 presenterer analysen av avisenes deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner i debatten. Kapittel 8 sammenstiller funnene og sammenfatter, konkluderer og avslutter oppgaven.

2 Teoretiske perspektiver

Denne oppgaven spør hvordan avisdebatten om Nasjonalmuseet foregår. Hvordan forløper den? Hvilke aktører deltar, i hvilke posisjoner? Hvilke posisjoner inntar avisene som aktører i debatten? Disse spørsmålene påkaller flere teoretiske perspektiver. De analytiske undersøkelsene har derfor sitt utgangspunkt i en teoretisk sammenstilling.

I det følgende presenteres først det feltteoretiske perspektivet med utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier om felt, posisjoner, kapital og symbolsk makt, samt autonomi-heteronymi. Deretter presenteres det diskursanalytiske perspektivet, inspirert av Norman Faircloughs teori om sammenhengen mellom språkpraksis og sosial praksis, og hvordan tekst kan studeres som uttrykk for sosial praksis. Deretter sammenstilles Bourdieus og Faircloughs perspektiver i et forsøk på å vise hvordan de to kan ses i sammenheng. Avslutningsvis settes det teoretiske rammeverket i en hjemlig kontekst av andre lignende arbeider.

Museumsdebatten som posisjonskamp

Mediene er viet liten plass hos den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Boken *Om fjernsynet* ([1996]1998) presenterer ikke, som forventet av mange, funnene fra en empirisk undersøkelse av mediens samfunnsrolle. Det eksisterer med andre ord ingen omfattende Bourdieusk feltanalyse av et mediefelt eller et journalistisk felt. Men boken eksisterer, og slik Tore Slaatta leser den, kan den forstås som grunnet på teoretikerens tidligere arbeider (Slaatta 2002:93f). Det gjør at teoriene kan leses mediesosiologisk².

For å kunne svare på oppgavens problemstillinger gjennom empirisk analyse er noen utvalgte teoretiske begreper tjenlige for å skape sammenheng mellom debattekstene og den konteksten de virker i. Grunnleggende er begrepene om *felt*, *posisjoner*, *kapital* og *symbolsk makt*. Sentralt står også begrepsparet *autonomi-heteronymi*.

Pierre Bourdieus teorier er utviklet i fransk kontekst. Det er ikke helt uproblematisk å overføre studiene av franske forhold til det norske samfunnet. Derfor er det viktig å ikke bare se studieobjektet i lys av teorien, men også i lys av den reelle samfunnskonteksten det virker i. Det gjør empiriske innsikter om norske forhold viktige. Det er mulig å studere også det norske samfunnet som bestående av felt. Det mener jeg i hovedsak Tore Slaattas *Den norske medieorden* (2003) om et norsk mediefelt er et eksempel på, men også Dag Solhjells *Kunst-*

² Bourdieus teorier ble for eksempel tidlig tatt opp i cultural studies-medieforskning på 80-tallet.

Norge (1995) om et norsk kunstfelt. Viktige innsikter er det også å hente fra den svenske parallellen i antologien *Kulturens fält* (1998) redigert av Donald Broady.

Først og fremst er det nødvendig å forstå debatten om museet i lys av Bourdieus feltbegrep. Det tar utgangspunkt i at et samfunn er delt i klasser og lag, og at det eksisterer motsetningsforhold mellom disse. Disse motsetningene fører til at samfunnet i utstrakt grad samles gjennom stridigheter. I tråd med Bourdieu er et *sosialt felt* en avgrenset del av samfunnet (Slaatta 2003:19). Feltet er et system av relasjoner mellom posisjoner. Posisjonene besittes av mennesker og institusjoner som kjemper om noe felles. Slik Donald Broady tolker det, er et felt atskilt fra andre felt som en selvstendig verden med egne normer særlig knyttet til bedømming og belønning (Broady i Bourdieu [1992]2000:10). Samfunnet er altså strukturert i felt, mens feltene er strukturert av aktører i relasjonelle posisjoner til hverandre.

Hvordan ser verden ut i museumsdebatten? Den språklige dysten om museet kan sies å utkjempes i og mellom felt. Konflikten i debatten har for eksempel sitt utgangspunkt i museet, men debattmøtet finner sted i de avisene debatten hovedsakelig figurerer i. I tråd med figur 1 i det følgende befinner avisene seg i *det journalistiske feltet*. Det journalistiske feltet er igjen del av *feltet for kulturproduksjon*, som er feltet der kultur produseres og konsumeres. Det kulturelle feltet er igjen et delfelt av samfunnets store *maktfelt*. Maktfeltet omfatter alle samfunnets større og mindre delfelt.

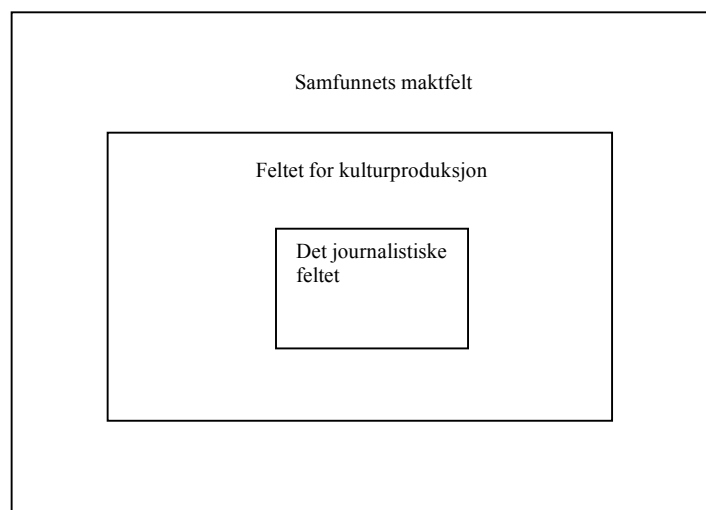


Fig 1 Egen skjematisk fremstilling av felt i samfunnet, uten høyde for feltenes plassering og størrelse.

Selv om debatten foregår i avisene, er det Nasjonalmuseet og dets legitimitet og posisjon som drøftes. Nasjonalmuseet har sin posisjon i kunstmuseumsfeltet. Det er et delfelt av et større kunstfelt.

I likhet med mediefeltet, er kunstfeltet del av kulturfeltet. Det nye museet er et resultat av en politisk beslutning initiert av Kulturdepartementet. Kulturdepartementet plasserer seg i det kulturpolitiske feltet som er del av et større politisk felt. Det kulturpolitiske feltet har særlig innflytelse i kulturfeltet, men også i andre felt som berøres av kulturpolitikk.

En grundigere undersøkelse av feltene som er til stede i debatten er en nødvendig premisse for å kunne bruke feltbegrepet i de empiriske analysene av debatten. I kapittel 4 vies derfor mer plass til en både empirisk og sekundær teoretisk undersøkelse av de tre feltene som møtes gjennom debatten.

Aktørene som deltar i debatten står i ulike *posisjoner*. En posisjon markerer en aktørs ståsted i et felt. I oppgavens sammenheng vil posisjonene omtales som *diskursive*, i den forstand at det er gjennom diskursiv handling at aktørene inntar posisjoner. Aktørenes posisjoner bestemmes av relasjonen til de andre aktørene. Det er grunnlaget for å si at felt er systemer av relasjonelle posisjoner. I det journalistiske feltet står de tre avisene i et bestemt relasjonelt forhold til hverandre og til andre journalistiske aktører. De står imidlertid også i relasjon til debattaktører utenfor det journalistiske feltet, for eksempel museet. Først og fremst berammes altså en posisjon i eget felt, dernest i relasjon til tilstøtende felt og til slutt i maktfeltet (Slaatta 2003:109). Det samme gjelder kunstmuseumsfeltets aktører. Nasjonalmuseet står i en bestemt posisjon i kunstmuseumsfeltet. Samtidig står det i en bestemt relasjon til andre institusjoner og aktører i tilstøtende felt, for eksempel kulturprodusenter i det populærkulturelle feltet.

Posisjoner er ikke synlige størrelser. De ligger i det relasjonelle mellom aktører. Allikevel kan relasjonene mellom posisjonene komme til syne. Det kan for eksempel skje gjennom språklig kommunikasjon - slik som i museumsdebatten. Posisjonene er heller ikke fastspikret. De både endres og opprettholdes av indre og ytre forhold i feltene. Sammenslåingen av museene markerer en endret posisjon for det nasjonale kunstmuseet, men fører også med seg posisjonsendringer i omgivelsene. For eksempel ble den lille institusjonen Arkitekturmuseet del av det nye dominerende stormuseet. Endrer en aktør posisjon, påvirkes med andre ord også andre posisjoner. Noen posisjoner er riktignok mer stabile enn andre. Kunstmuseumsfeltet generelt og det nasjonale kunstmuseet spesielt var før sammenslåingen preget av stabilitet. Annerledes er det for eksempel med populærkulturelle produsenter i det større kulturelle feltet. Der utfordres de dominerende posisjonene trolig hyppigere.

De dominerende posisjonene besittes av de aktørene som får definere forhold i feltene. Det foregår stadig en kamp om de dominerende posisjonene i feltene, der underordnede aktører utfordrer dominansen. I museumsdebatten kjemper aktørene om å stå i posisjon til å bedømme museet. Relasjonene mellom posisjonene bestemmer aktørenes strategier for å beskytte eller forbedre egen posisjon (Bourdieu 1993:30f). Slike strategier for beskyttelse eller forbedring av en posisjon kaller Bourdieu *posisjonering*. Deltakelse i debatten om Nasjonalmuseet kan for eksempel ses som uttrykk for strategisk posisjonering blant en definert kulturell elite. En aktørs mulighet til å posisjonere seg er ikke alene bestemt av aktørens motiver, men også av relasjonen til andre aktører og utvalget av strategiske redskaper som er tilgjengelige. For eksempel er det trolig at en kunstfaglig tittel gjør det lettere å komme til orde i avisene enn en mer generell status som publikummer.

Debattens posisjoneringskamp foregår både innenfor de enkelte feltene og mellom feltene. Avisene som kunstkritikere kjemper for eksempel mot andre aktører om å definere det nasjonale kunstmuseets legitimitet. Selv om de tilhører forskjellige felt, kan avisene og andre innta like posisjoner, såkalte *homologe* eller sammenfallende posisjoner (Slaatta 2003:29). Det er den hierarkiske ordenen i feltene som gjør at ulike felt kan ha strukturelle likhetstrekk og posisjoner være sammenfallende (Slaatta 2002:109). Slik er det mulig å se relasjoner på tvers av feltenes grenser. Det kan antas at ulike aktører gjennom debatten sammen danner en hierarkisk struktur av diskursive posisjoner der dominansen blant annet kommer til uttrykk gjennom sammenfall. Her er det interessant hvorvidt avisene bidrar til å forsterke enkelte posisjoner.

Gjennom debatten om museet kan det antas at aktører i de tre feltene inntar mer eller mindre tydelige posisjoner i kunstmuseumsfeltet – i relasjon til museet og til hverandre. For eksempel har avisene i utgangspunktet sine posisjoner i det journalistiske feltet, men gjennom sin kulturjournalistikk plasserer de seg også innenfor kunstmuseumsfeltet. Debatt deltakelsen påvirker både aktørenes egne posisjoner og de andre aktørenes posisjoner. Det skjer trolig særlig ved forsterkende sammenfall - at flere aktører plasserer seg i nærliggende posisjoner, eller ved svekking – at få aktører plasserer seg i nærliggende posisjoner. Det betyr at det i debatten både *konstrueres* og *produseres* posisjoner. Aktørenes deltakelse i debatten konstruerer posisjoner, mens aktørenes synlighet gjennom forløpet gjør at enkelte posisjoner produseres gjennom debatten.

Posisjoner er hierarkisk ordnet, både i eget felt, på tvers av felt og i samfunnet som helhet. Bestemmende for strukturen er aktørenes relasjonelle beholdning av *kapital*. Bourdieu anser økonomisk og kulturell kapital som de to mest virksomme differensieringsfaktorene i

moderne samfunn (Bourdieu [1979]1995:34). Førstnevnte er den tradisjonelle økonomiske kapitalen, sistnevnte betegner grad av utdanning og dannelse. Kapital skal i sammenheng ikke bare forstås som pengebeholdning, men snarere som en samlebetegnelse for materielle og symbolske ressurser (Broady 1998:13). Bourdieu gir i analysesammenheng samfunnet en økonomisk og en kulturell *pol*, og plasserer aktører i relasjon til polene og hverandre avhengig av økonomisk og kulturell kapital. Slik vil ulike kapitalsammensetninger gi ulike posisjoner i relasjon til de to polene.

I tillegg til økonomisk og kulturell kapital kommer blant annet en rekke *feltspesifikke* kapitaltyper. Den feltspesifikke kapitalen er den som i et felt er det gjeveste - den som aktørene kjemper om. Jan Fredrik Hovden (i Eide 2001:106) betegner for eksempel journalistisk kapital som det journalistiske feltets spesifikke kapital. Han peker på en rekke forhold som gir kapital, for eksempel utmerkelse og priser. I tråd med Dag Solhjell kan anerkjennelse sies å være kunstfeltets spesifikke kapital (Solhjell 1995:25).

Innen et felt kjempes det om å inneha den verdifulle feltspesifikke kapitalen. Det gir innflytelse og kanskje dominans. Ønskes innflytelse i et annet felt, er det nødvendig å erverve seg dette andre feltets spesifikke kapital. I debatten om museet er det derfor trolig både anerkjennelseskapital og journalistisk kapital som er virksomme. Både avisene, museet og de andre debattaktørene kan antas å være kapitalsterke i sine felt. Det kan føre til at de i museumsdebatten evner å oppvise styrke overfor hverandres felt. Avisene er rike på journalistisk kapital, men har også i kraft av sin kulturkritikk ballast av kunstmuseumsfeltets kapital. De andre aktørene besitter i tillegg til sin feltspesifikke kapital også journalistisk kapital. Det kommer til syne i hvordan de evner å få innpass i avisene.

Den *symbolske kapitalen* kommer i tillegg til de andre kapitalformene. Rettere sagt har den sitt grunnlag i den økonomiske, kulturelle eller sosiale kapital en aktør tillegges i en situasjon og dens kontekst. Slik kapital er usynlig i den forstand at den ikke kommer til uttrykk i tale eller handling (Slaatta 2003:19). Den symbolske kapitalen avisene kan skilte med i museumsdebatten har for eksempel ikke samme verdi i journalistisk diskurs om økonomisk kriminalitet.

Symbolsk kapital ligger til grunn for *symbolsk makt* - evnen til å nyttiggjøre seg medier, språk, kommunikasjon og symboler i forsøk på å gjøre egne oppfatninger gjeldende (Slaatta 2003:17). Symbolsk makt skiller seg fra økonomisk og fysisk makt. Den er en legitimerende og forutsettende makt for utøvelse av annen makt. Som den symbolske kapitalen er også den symbolske makten både situasjonell og kontekstuell. I kraft av å være en sentral arena for offentlig samtale, har for eksempel avisene symbolsk makt. I følge Slaatta

utøver mediene i hovedsak to former for symbolsk makt (Slaatta 2003:28). For det første står mediene i posisjon til å anerkjenne og legitimere aktører og felt gjennom hvordan de behandles. For det andre er mediene dramaturgiske formidlere som tilpasser virkeligheten i tråd med mer eller mindre faste rammer, for eksempel i form av nyhetskriterier.

I debatten om det nasjonale kunstmuseet legger avisene føringer for hvordan det snakkes gjennom de redaksjonelle valg som gjøres og ikke minst gjennom de meninger som kommer til uttrykk i ledere og kommentarer. Avisenes valg legitimeres av omgivelsene gjennom aksept, for eksempel i form av tiltro til at avisene forvalter sin rolle som analyserende informasjonsformidlere. Den symbolske makten ligger i tiltroen til avisene og resulterer i deres muligheter til å påvirke. Avisenes makt kan imidlertid svekkes av at andre kjenner deres logikker og selv gjør seg nytte av dem. De andre debattaktørene som makter å gjøre seg bemerket i avisene med sine overbevisninger, kan med det også sies å ha symbolsk makt i ordvekslingen.

Feltspesifikke logikker er en betegnelse for et felts styringsprinsipper. Logikkene sørger for inndelingen i posisjoner og fordelingen av symbolsk kapital mellom de ulike posisjonene (Slaatta 2002:109). Logikkene er forankret i strukturer, verdier, normer og regler. De kommer for eksempel til uttrykk i arbeidsmetoder og arbeidsfordeling, såkalte produksjonslogikker. Til grunn for dannelsen av et felt ligger en profesjonalisering og formalisering av slike interne logikker gjennom kamp om posisjoner (Slaatta 2003:37). Historisk har det skjedd en økt differensiering i samfunnet. Det er bakgrunnen for at det er mulig å snakke om et eget journalistisk felt innefor mediefeltet, et eget kunstmuseumsfelt innenfor kunstfeltet og et eget kulturpolitisk felt innenfor det politiske feltet. I tillegg til spesialisering av arbeidsoppgaver, kan det om journalistikken for eksempel sies at den økende profesjonaliseringen av journalistyrket har bidratt til en ytterligere selvstendigjøring av feltet. Om kunstmuseet kan sies at økt selvrefleksivitet, for eksempel gjennom universitetsfaget museologi, har bidratt til økt egenrådighet. Om kulturpolitikken kan det pekes på at et økt statlig kulturbudsjett skaper autonomi.

Autonomi - heteronymi

Hva menes med autonomi? Begrepene *autonomi* og *heteronymi* betegner strukturer i felt. På samme måte som beholdning av økonomisk og kulturell kapital plasserer aktørene nær den økonomiske eller den kulturelle polen i samfunnet, er de enkelte feltene strukturert av aktørenes posisjoner i relasjon til en autonom og heteronym pol. Autonomi kan forklares som egenrådighet eller uavhengighet av innflytelse fra andre felt - heteronymi som det motsatte

(Solhjell 1995:24). Beholdning av feltspesifikk kapital og annen kapital er bestemmende for en posisjons tilknytning til den autonome eller heteronyme polen i et felt. Den spesifikke kapitalen dominerer ved den autonome polen, mens andre felts kapital i større grad gjør seg gjeldende ved den heteronyme, for eksempel økonomisk kapital. De autonome og heteronyme ytterpunktene er motsetninger.

I sammenhengen er begrepene nyttige for å plassere debattens aktører i relasjon til hverandre. Kanskje er det i museumsdebatten nettopp utpregete autonome og heteronyme posisjoner som står mot hverandre gjennom de forestillinger og overbevisninger som er i klinsj. Bildet av posisjonene i debatten blir tydeligere hvis graderingen av autonomi og heteronymi ses i sammenheng med en posisjonsbestemmende akse som beveger seg fra det tradisjonelle og konserverende til det moderne og nytenkende. Aktørene kan tenkes å være uenige om innflytelse utenfra og nyorienteringer i feltet er av det gode. Aktørenes ulike posisjoner bidrar dermed til å strukturere debatten. Det gjenstår å se hvorvidt det kommer til uttrykk i samspillet av innspill.

Et felts autonomi er avhengig av den spesifikke kapitalens dominans. Autonomi er med andre ord avhengig av antallet aktører som tenderer i de to retningene. Det journalistiske feltet er stort og består av mange ulike aktører. Trolig er dette et mer heteronymt felt enn kunstmuseumsfeltet, som kanskje i større grad domineres av aktører som er opptatt av å opprettholde feltets tradisjonelle egenart. Autonomi kan trues - ofte av økonomiske logikker, men også av andre logikker. I museumsdebatten kan det pekes på at avisene truer kunstmuseumsfeltets autonomi når de legger føringer på ”deres” debatter. Aktører i kunstmuseumsfeltet på sin side kan sies å true det journalistiske feltets autonomi når de viser at de kjenner journalistikkens logikker og makter å prege debatten. Alternativt kan slike trusler bli varige og endre det autonomes innhold.

I tillegg til at en posisjon bestemmes av sammensetning av kapital og grad av tilknytning til de respektive polene, innvirker også tilhørighet i *kretsløp*. Bourdieus begrep om kretsløp er i utgangspunktet knyttet til det kulturelle feltet (Slaatta 2002:107). Det skiller mellom et lite og et stort kretsløp nær henholdsvis den autonome og heteronyme polen. Det lille autonome er preget av høy grad av feltspesifikk kapital, mens det store heteronyme i større grad preges av økonomiske logikker (Solhjell 1995:26, Slaatta 2002:111). Det lille kretsløpet er eksklusivt og forholder seg i hovedsak til et kunstfelt, mens det store er inklusivt og forholder seg i større grad til samfunnet for øvrig.

Samme aktører kan bevege seg i begge kretsløp, men tendere mot sterkere tilhørighet til det ene. Avisene er massemedier som når ut til mange, men ikke alt innhold er like

tilgjengelig. Avisene dekker for eksempel både mindre utstillinger ved Nasjonalmuseet, som utstillingen ”*Fragments. Lars Hertevigs sene arbeider på papir 1868-1902*”. Samtidig dekker de salgsmesseutstillingen ”*Norske Bilder*” i Oslo Rådhus. I debatten kan det antas at begge de to kretsløpene kommer til syne i form av hvilke aktører og diskurser som får dominere.

De to doksabegrepene *ortodoksa* og *heterodoksa* er nyttige i en sammenstilling med begrepene om autonomi og heteronymi. De sier noe om dominansforholdet mellom de to polene i et felt. Et felts *doksa* kan beskrives som et *comme il faut*, det alle er enige om at er riktig og attraktivt. Doksa er en form for kunnskap manifestert i strukturer, usynliggjort fordi det fremstår som selvfølgelig (Slaatta 2002:104). Doksa er med andre ord det som ikke diskuteres. I tillegg uttrykker doksa en forestillings dominans over en annen. Doksa kan være dominert av ortodoksa eller heterodoksa, der førstnevnte representerer et felts mest autonome forestillinger, mens sistnevnte representerer de mest heteronyme. I det nasjonale kunstmuseet har kanskje ortodoksa dominert inntil nylig, mens det nye museet er et uttrykk for at det nå er heterodoksa som har utfordret det autonome. Det kommer for eksempel til uttrykk gjennom mål om bredere appell og mer effektiv drift. I debatten kan det antas at det er museets heterodokse ideer som utfordres av de utkjempede og tilsidesatte ortodokse. Hvilken kraft det ligger i den tidligere doksaen vil analysene vise.

Det nye museet representerer endringer i kunstmuseumsfeltets struktur. Om strukturer i feltene mener Bourdieu at de i stor grad ligger fast, på tross av kamp om makt og dominans (Slaatta 2003:21). Strukturene er nemlig del av grunnlaget for et felts eksistens som aktørene er enige om å opprettholde. Museumsdebatten er en kamp om endringers legitimitet. Kampen bygger imidlertid i bunn på en rekke forhold som aktørene er enige om, og som er med på å opprettholde relasjonene mellom dem. For eksempel er de alle trolig enige om eksistensen av det kunstorienterte felleskap de sammen utgjør, og om eksistensen av et nasjonalt kunstmuseum.

Når det er sagt om opprettholdelse, har enkelte aktører i kunstmuseumsfeltet nylig pekt på særlig to endringer. Det ene er økt byråkratisk og administrativ makt i feltet – over det kunstfaglige (Hansen 2005). Den andre er økt kuratorisk makt over det kunstnerisk utøvende (Solhjell 2004³). De to ulike synspunktene vitner om en uenighet om sentrale endringer i feltets maktstruktur.

³ Også Solhjell (2006), *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*, i serien *To knurrende løver. Norsk kulturpolitikk 1814-2014* (Dahl & Helseth 2006).

I det foregående er grunnlaget for bruken av Pierre Bourdieus teorier i analysene presentert. Det er imidlertid nødvendig å påpeke kritiske ankepunkter mot Bourdieus teorier. Den fremste kritikken av Bourdieus teorier og analyser er som nevnt innledningsvis at de er utviklet med bakgrunn i franske forhold. Det franske samfunnet er mer segregert i klasser og lag enn det norske. Avstanden er større mellom eliten og folket, mellom de dominerende og de dominerte. Det norske samfunnet er ikke like synlig strukturert i felt og posisjoner, men det betyr ikke at strukturen ikke er der. Utover det kan det pekes på at selv om Bourdieus teorier har status som helhetlig teori, hindrer ikke det at en sammenstilling med andre teorier kan være nyttig. Bourdieus teorier beveger seg på et makrososiologisk nivå. Det gjør det fruktbart å også innlemme mikrososiologisk teori i en analyses teoretiske perspektiv. Derfor er diskursanalytisk teori tema i fortsettelsen.

Museumsdebatten som diskursiv kamp

Denne oppgaven betegner debatten som en diskursiv kamp. Hva menes egentlig med begrepet *diskurs* i denne sammenhengen? I hverdagspråket er diskurs ofte synonymt med diskusjon eller debatt. I vitenskapelig sammenheng har begrepet en mer kompleks betydning. Betydningen avhenger dessuten av teoretisk ståsted (Fairclough [1992]2002:3). Diskursbegrepet skal i sammenhengen forstås som en måte å konstruere kunnskap og sosial praksis på, med andre ord som en beskrivelse av hvordan noe snakkes om og forstås (Winther Jørgensen & Philips 1999:7). En slik forståelse impliserer at det er mønster i språk, og at noe strukturerer dette mønsteret. Det antyder en sammenheng mellom språk på den ene siden og sosiale strukturer på den andre. Diskurser kan med andre ord knyttes til felt og hvordan meningene som konstrueres og produseres både reflekterer og former omgivelsene. Slik kan diskurser sies å være så sentrale i samfunnets prosesser at de er verdt å studere i forsøk på å forstå større sammenhenger enn diskursene i seg.

Diskursanalyse studerer diskurser og diskursbruk i tekst, samt den dialektiske sammenhengen mellom diskursiv praksis og sosial praksis. Debatten om Nasjonalmuseet kan ses som del av en større kunstmuseumsdiskurs knyttet til kunstmuseumsfeltet og dets logikker. Debatten preges av hvordan det snakkes om kunstmuseer, hvem som snakker og hvem som får definere hvordan det snakkes. Samtidig foregår debatten i avisene og er derfor preget av deres spesifikke diskurser. Avisene skaper representasjoner av virkeligheten og er med det med på å forme den. Både kunstmuseumsfeltets diskurser og avisenes diskurser bidrar til den forståelsen av museets virkelighet som debatten presenterer, og som i neste omgang er del av grunnlaget for nye handlinger og nye samtaler.

En diskurs er en dynamisk prosess som ikke kan studeres isolert fra de omgivelsene den oppstår og virker i. En diskurs er ikke klart avgrenset og kan endre seg over tid. Debatten om museet er en konkret ordveksling, men den kan sies å være del av større institusjonaliserte diskurser og selv trekke på og bestå av flere mindre deldiskurser knyttet til delfelt. For ordens skyld kan det være nyttig å gjøre et skille mellom ulike diskurser på ulike plan. Museumsdebatten kan ses som del av kunstmuseumsfeltets og det journalistiske feltets diskurser. Samtidig består den selv av flere deldiskurser som kan knyttes til de delfeltene og enkeltaktørene som deltar. Med andre ord går det i debatten et skille mellom den konkrete diskursive tematikken i debatten og de mer overordnede, abstrakte og generelle diskursene debatten beveger seg innenfor. I tillegg til diskursiv tematikk struktureres debatten av hvordan det snakkes innenfor disse diskursene. Særlig strukturerende er hvilke stemmer som kommer til orde, og hvilke som får dominere.

Diskursanalytisk metode har etter hvert fått ulike differensierte utforminger. Et hovedskille går mellom ikke-kritisk og kritisk diskursanalyse. Førstnevnte er for eksempel opptatt av lingvistikkens konkrete studier av språkbruk i tekst. Sistnevnte mer abstrakte samfunnsfaglige retning forbindes særlig med Michel Foucault og hans søken etter å forstå sosiokulturell praksis (Fairclough [1992]2002:12).

Diskursanalytikeren og lingvisten Norman Faircloughs forsøker å forene tekstorientert og sosialt orientert diskursanalyse. Fairclough ser diskurs som bestående av tre nivåer: tekst, diskursiv praksis og sosial praksis ([1992]2002:4). Forholdet mellom de tre nivåene er som vist i figur 3 i det følgende. Kategoriseringen i tre betyr imidlertid ikke at de er klart atskilt – de er snarere dialektisk forbundet (Fairclough 2003:28). Nivåene er med andre ord selvstendige enheter med ulike kjennetegn, samtidig som de er sammenkoblet. Hvor skillet mellom de tre går, er ikke klart. Det er ikke innlysende hvor det diskursive stopper og hvor det sosiale begynner. Den sammenvevde karakteren gjør det dermed vanskelig å studere de tre nivåene isolert. Det er imidlertid nettopp det som er kjernen i Faircloughs teorier: diskurs er del av sosial praksis og kan ikke studeres isolert.

Når det er sagt, er det nettopp det u håndgripelige i forholdet mellom de tre nivåene som utgjør hovedankepunktet mot Faircloughs kritiske diskursanalyse (Winther Jørgensen & Philips 101f). Atskillelse i tre mellom tekst, diskursiv praksis og sosial praksis er ment analytisk, og kan i realiteten ikke konkret gjenfinnes. Det er vanskelig å avgjøre om noe er sosial eller diskursiv praksis i konkrete studier. Dessuten er det problematisk å avgjøre hvor grensen mellom de to går når de står i et dialektisk forhold. Videre er det vanskelig å vise

hvordan de to påvirker hverandre. I tillegg kan det pekes på at selv om Fairclough presenterer en helhet av teori og metode, anses den av enkelte mer som en metodisk tilnærming. Det skyldes trolig at det teoretiske rammeverket i stor grad støtter seg til andre perspektiver. Selv vektlegger han at det er nødvendig å inkludere både makro- og mikrososiologisk teori i kritisk diskursanalyse (Fairclough [1992]2002:72). Det gjør han blant annet ved å støtte seg til Pierre Bourdieus sosiologiske teorier. Utover det sier han lite om hvilke teoretiske perspektiver som er anvendelige og hvilke som ikke er det.

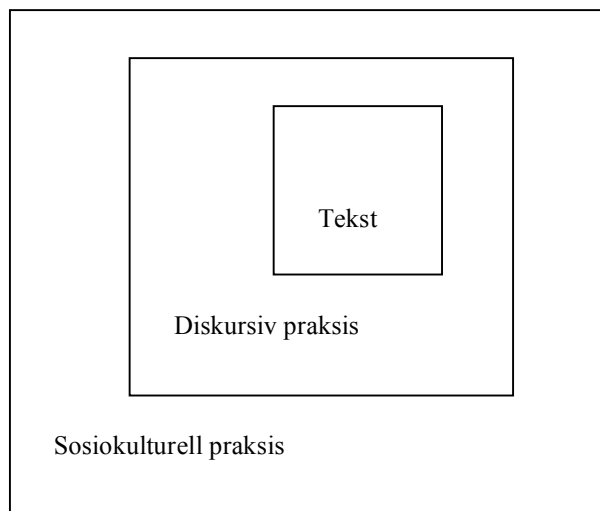


Fig 3 Egen gjengivelse av Faircloughs figur ([1992]2002:74).

I følge Fairclough ([1992]2002:64) skjer det særlig tre ting gjennom diskurs. Diskurs konstituerer og konstruerer fremstillinger av verden, av identiteter og av relasjoner. I disse fremstillingene er han mest opptatt av hvordan diskurs skaper, opprettholder og endrer maktforhold ([1992]2002:67). Spesielt er han opptatt av hvordan sosiale endringer er manifestert i språk og tekst. I denne sammenhengen er det sentrale hvordan møtet mellom aktørene i museumsdebatten bidrar til å befeste eller endre maktrelasjoner i museets omgivelser. Særlig interessant er hvor avisene befinner seg i mylderet av stemmer og diskurser, og om de bruker sin bærende stemme til å forsterke eller endre dominansforhold.

I medietekster er Fairclough spesielt opptatt av motsetninger og sammenblandinger i hvordan mediene forholder seg til de sosiale institusjonene de opererer innenfor. Han mener mediene både former systemene og formes av dem (Fairclough 1995:12). Særlig fokuserer han på spørsmålene om hvordan mediene påvirker maktrelasjoner og hvordan mediene slik kan virke forsterkende og ideologiserende (Fairclough 1995:13). I tillegg er Fairclough opptatt av det som skjer når diskurser entrer mediene - når de medieres. Han snakker om

kjederelasjoner når han beskriver forholdet mellom diskursers opptreden i medier og utenfor medier (Fairclough 1995:65). Diskursene har både et opphav i mediens praksis og i sosial praksis utenfor mediene. Endringer skjer over tid og når diskurser beveger seg langs kjedene.

I ordvekslingen om museet er det trolig at det skjer endringer i begge retninger av slike kjeder. Avisene plukker opp diskurser fra det kulturpolitiske feltet. Deretter behandles de i tråd med journalistisk smak og fremstilles for avisenes lesere med endrete eller forsterkede aspekter. I den andre enden innvirker avisenes fremstillingsmåter på de eksterne debattaktørenes opptreden i debatten. Tilsvarende innvirker de eksterne debattaktørenes fremstillingsmåter på avisenes fremstillinger. Hvordan dette møtet mellom avisenes og de impliserte feltenes praksis foregår og hvordan dette kommer diskursivt til uttrykk vil analysene i kapittel 5, 6 og 7 undersøke.

Til lingvistisk analyse foreslår Fairclough en rekke tekstelementer, blant annet grammatikk, tematikk, ords betydning, ordforråd, tekststruktur eller metaforer (Fairclough [1992]2002:234f). *Metaforer* er i den tredje delanalysen valg som tekstelement til analyse av sammenfall mellom avisenes språk og ulike posisjoner i debatten. Antakelsen er at aviskommentarene ikke er like tydelig meningssterke som de andre aktørenes innspill, men at de allikevel antyder posisjoner språklig. Metaforer synes å være tydelige, nærmest overtydelige i sin symbolikk. De uttrykker med sin rikdom av konnotasjoner og assosiasjoner ofte mer om avsenderens ståsted enn klarere bokstavelig språk. Til syne kommer både hvordan virkeligheten oppfattes og hvordan den struktureres av adressaten. Det forbinder språkpraksis med sosial praksis.

Utover å foreslå metaforen som gjenstand for analyse, ser det ut til at Fairclough sier lite spesifikt om metaforer eller hva metaforer kan sies å uttrykke om sosial praksis. Generelt peker han imidlertid på at mediene ikke bare speiler virkeligheten, men befester versjoner av virkeligheten som er preget av de sosiale posisjonene til produsentene bak (Fairclough 1995:103f). Derfor mener han at fokus bør ligge på hvilke valg som gjøres i tekst: hvordan hendelser, situasjoner, relasjoner og folk fremstilles. Hva er for eksempel inkludert, ekskludert, implisitt, eksplisitt, forgrunn, bakgrunn, tematisert eller ikke tematisert? Oppsummert kan det sies at Fairclough spør seg hvilke sosiale motiver som ligger til grunn for de spesifikke valgene som ligger bak en tekst, og hvilke forestillinger og relasjoner av dominans disse valgene kan knyttes til. I denne sammenhengen er det nettopp interessant å undersøke om avisenes metaforbruk er uttrykk for forsterkninger av bestemte posisjoner i museets omgivelser i kunstmusumsfeltet.

Som bakgrunn for metaforanalysen er det imidlertid nødvendig å vite mer om metaforen. Hva er egentlig en metafor? I følge Murray Knowles og Rosamund Moon i boken *Introducing Metaphor* (2006:3) er metaforen et ord, uttrykk eller et noe lenger tekstavsnitt som refererer til noe annet enn den opprinnelige bokstavelige betydningen. Den metaforiske referansen antyder en likhet eller en forbindelse og brukes gjerne for å klargjøre eller forsterke et poeng. Sammenligningen er ikke åpent synlig i teksten, men knytter seg til tradisjonelle assosiasjoner.

Metaforer kan karakteriseres både som konvensjonelle og kreative. Skillet mellom dem sikter til grad av tradisjon når det gjelder assosiasjoner. De konvensjonelle metaforene kan sies å være dødsrike i den forstand at det vanligvis ikke stilles spørsmål ved dem. De er såpass innarbeidet i språket at de ikke alltid fremstår som metaforer. Det gjør at de gjerne betegnes som døde metaforer. De kreative er på sin side tydeligere, men mindre allment kjente. Det kan antas at hvorvidt metaforer er konvensjonelle eller kreative avhenger av konteksten. For eksempel snakkes det ofte utpreget litterært og billedlig om kunst. Det kan innebære at metaforer som anses som kreative andre steder, nærmest er konvensjonelle i kunstdiskurser.

De konvensjonelle metaforene er typisk del av et felleskaps selvforståelse. De er uttrykk for ideer og forestillinger om den kulturen de er en del av, enten det gjelder et helt samfunn eller et delfelt. Det gjør det fruktbart å studere metaforer som uttrykk for ideologi (Knowles & Moon 2006:12). I denne sammenhengen vil derfor metaforbruk kunne knyttes til posisjoner gjennom de forestillingene som synes å ligge bak metaforene. For å kunne analysere metaforenes bakenforliggende forestillinger er det en forutsetning å kjenne debattens sosiale kontekst. Både de teoretiske og empiriske innsiktene fra de første analysene synes å være et godt utgangspunkt for forståelse.

Tekst og kontekst i sammenstilling

Denne oppgaven sammenstiller teorier. Winther Jørgensen og Philips argumenter for å kombinere diskursanalyse med andre teorier (Winther Jørgensen & Philips 1999:8) De mener slikt flerperspektivistisk arbeid er fruktbart, men påpeker at den valgte diskursanalysens filosofiske grunnpremiser må følges. Kanskje kan det tenkes at en fravikelse fra premisset om å kombinere tekstorientert og sosialt orientert diskursanalyse ville være en grunnleggende fravikelse fra Faircloughs kritiske diskursanalyse. Ellers er det trolig mulig å argumentere for

flere alternative teoretiske og metodiske kombinasjoner, både med utgangspunkt i Bourdieu og Fairclough⁴.

Hvilke grunner kan ut fra det foregående legges til grunn for en sammenstilling av Bourdieus og Faircloughs perspektiver? Tre aspekter vil i denne sammenhengen vektlegges. En ligger i at Faircloughs kritiske diskursanalyse er samvittighetsfull overfor det lingvistiske, mens det sosiologiske den forfekter ikke er like forankret. Det gjør det nyttig å innlemme makrososiologisk teori for å bedre kunne se sammenhenger mellom tekst og sosial praksis. En annen grunn ligger i de metodiske fremgangsmåtene. Bourdieus analyseideal er detaljert og omfattende. Idealet fordrer omfattende korrelasjonsanalyser med store mengder data. Derfor utgjør inklusjonen av en Fairclough-inspirert diskursanalyse et metodisk supplement til Bourdieus makrososiologiske perspektiv. Diskursanalysens vekt på nærlesing av konkrete tekster egner seg dessuten praktisk godt til studier av medietekster. En tredje grunn ligger i at Fairclough selv argumenterer for innlemmelse av Bourdieuske innsikter i analyse av politisk diskurs og innlemmelse av diskursteori i Bourdieus analyse av maktkamper i felt (Fairclough 1995:182f):

Ved å fravike enkeltaspekter i helhetlige analysemetoder risikeres de opprinnelige intensjonene. Allikevel kan en slik kombinasjon av kasustilpassede perspektiver både være nødvendig og fruktbart. Nødvendig fordi masteroppgaven ikke kan utfoldes som et større forskningsprosjekt, fruktbart fordi nye sammenstillinger kan gi nye innsikter. Diskursteorien styrker forståelsen av diskursenes språklige logikker, mens Bourdieus sosiologiske teorier gir et begrepsapparat til forståelse av den sosiale konteksten diskurser opptrer i. Dessuten tangerer teoriene hverandre på flere sentrale punkter: det relasjonelle maktbegrepet, fokuset på struktur og praksis, feltbegrepet, hvordan sosial praksis manifesteres i diskurs, hvordan diskurs konstruerer sosial praksis, vektleggingen av dominans og aktørers relasjoner. Det synes å være et godt grunnlag for en fruktbar analyse, selv om det sentrale posisjonsbegrepet bare er å finne hos Bourdieu.

Det parallelle i de to perspektivene kommer til syne når begges teorier settes i ramme av Faircloughs tre analysenivåer, slik de neste avsnittene vil vise. Sammenstillingen er gjort for å klargjøre bruken i oppgaven. Den er med andre ord ikke etablert av teoretikerne selv.

⁴ Også andre har sett det fruktbare i en sammenstilling av Bourdieu og Fairclough. Casper Hvenegaard Rasmussen og Henrik Jochumsen har for eksempel basert sin doktoravhandling om folkebibliotekets utvikling, *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs* (2005) på en slik sammenstilling. I tillegg har medieforskerne Elisabeth Eide og Tore Slaatta i muntlig sammenheng gitt uttrykk for interesse for en slik sammenstilling.

Faircloughs *diskurs* kan ses som et eksempel på en språklig Bourdieusk feltkamp. I begge tilfeller handler det om hvordan aktører behandler og definerer et felles anliggende, og hvordan enkelte fremstillinger dominerer. Begge er opptatt av hvordan dette foregår og hvem som dominerer, men der Bourdieu vektlegger relasjoner for å fange strukturelle trekk, analyserer Fairclough diskurs i tekst som uttrykk for det strukturelle. Bourdieu bidrar på dette nivået med en forståelse av diskurser som posisjoneringskamper og hvordan slike foregår ved at doksa utfordres. Fairclough bidrar med et analyseredskap for å forstå de språklige mekanismene.

Faircloughs *diskursive praksis* er knyttet til det institusjonelle rundt diskursen, fra produksjon til konsumpsjon. Den diskursive praksis kan plasseres i Bourdieus felt eller delfelt. Faircloughs diskursive praksis kan ses i sammenheng med Bourdieus hierarkiske feltorganisering, og forholdet mellom diskursive praksiser kan sammenlignes med forholdet mellom felt. Det er en sammenheng mellom hvilke diskurser som er i bruk og hvem som bruker dem. Her er Bourdieus tanker om forholdet mellom det økonomiske og kulturelle, det autonome og heteronyme, store og små kretsløp samt logikker viktige. Bourdieus begrep om doksa ligner Faircloughs ideologibegrep, som kan sies å tangere dominansaspektet ved doksa. Diskursen domineres av de ubestritte forestillingene, de som tas for gitt. Men det er også nødvendig å identifisere mer konkrete forhold, slik Fairclough gjør når han argumenterer for identifisering av forhold knyttet til tekstproduksjon og konsumpsjon, samt det intertekstuelle forholdet til andre diskurser. Det intertekstuelle kan sammenlignes med Bourdieus tanke om at en maktkamp både står i relasjon internt i eget felt og i maktfeltet for øvrig (Fairclough 1995:182). Fairclough på sin side snakker om interne relasjoner i en hierarkisk orden av diskurser og eksterne relasjoner mellom diskurser.

Faircloughs begrep om *sosial praksis* kan sammenstilles med Bourdieus praksis i felt, enten delfelt eller det større maktfeltet. De lignende begrepene om praksis og logikker er som på forrige nivå også sentrale her. Særtrekk ved den konkrete diskursen og den diskursive praksis ses i lys av trekk ved samfunnet for øvrig. Sammenfall studeres som uttrykk for at rådende sosial praksis manifesterer seg i diskursen og omvendt. Slik kan diskursen avdekke strukturelle maktrelasjoner som diskursen selv er med på å skape, endre og opprettholde. Fairclough er opptatt av hvordan mediene virker ideologiserende, Bourdieu av hvordan aktører i dominerende posisjoner definerer doksa. Begge er dessuten opptatt av endring og opprettholdelse, med vekt på sistnevnte.

I dette kapitlet har jeg presentert og diskutert det teoretiske rammeverket for oppgaven, og forsøkt å vise hvordan teorien kan være til nytte for å besvare problemstillingen. I analysene skjer det en gradvis inklusjon av oppmerksomhet mot debattens tekstlige trekk, slik at de første undersøkelsenes sosiale innsikter etter hvert suppleres og etterprøves i de empiriske tekstene. Dette leder videre til en gjennomgang av den metodiske tilnærmingen, som med bakgrunn i teorien peker ut fremgangsmåten for analysearbeidet.

3 Metodisk tilnærming

Den metodiske tilnærmingen til materialet har sitt utgangspunkt i de tre delproblemstillingene om henholdsvis debattens forløp, debattens aktører og posisjoner, og debattavisenes posisjoner. Det legger føringer for en både kvantitativ og kvalitativ tilnærming. I det følgende vil fremgangsmåten for oppgavens analyser bli presentert, etterfulgt av en redegjørelse for tekstutvalget og en drøfting av utfordringer forbundet med analysearbeidet.

Metodisk fremgangsmåte

Analysene tar utgangspunkt i en premiss om at museumsdebatten diskursivt kan uttrykke sosiale posisjoner og relasjoner. Avisdebatt kan betegnes som en form for sosial praksis, fordi mediert diskurs er sentral offentlig diskurs, og diskurs er sentral sosial praksis. Den metodiske fremgangsmåten forsøker både å ta opp i seg Pierre Bourdieus feltperspektiv med vekt på feltenes strukturering i autonome og heteronyme posisjoner, og Norman Faircloughs prinsipp om nødvendigheten av å forankre studier av sosial praksis i analyse av konkret tekst. Oppgavens analysedel omfatter en undersøkelse av feltene som er til stede i debatten og er derfor todelt i en primært deskriptiv og en primært fortolkende del.

Den deskriptive delen undersøker debattens institusjonelle og historiske kontekst. Undersøkelsen tar utgangspunkt i avisen som medium for kulturdebatt og undersøker det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet med utgangspunkt i Bourdieus feltteori, samt empiriske og sekundærteoretiske innsikter om de norske feltene⁵. Hva kjennetegner kulturdebatten aktørene møtes i? Hva kjennetegner de tre feltene? Hvor plasserer de sentrale aktørene avisene, Nasjonalmuseet og Kulturdepartementet seg i sine respektive felt? Hva ligger til grunn for deres potensielle posisjoner i debatten?

Den fortolkende delen inneholder de tre empiriske analysene. Disse skal i fellesskap lede frem til et svar på hovedproblemstillingen om hvordan debatten om Nasjonalmuseet foregår. I denne delen analyseres selve museumsdebatten empirisk med utgangspunkt i kommentarene og innleggene og med bakgrunn i innsiktene fra den innledende deskriptive delen. Innsiktene fra den deskriptive delen trekkes med andre ord inn i fortolkningene av sammenhengen mellom debatten og dens sosiale kontekst av felt. Særlig viktig analyseredskap er sammenstillingen av to strukturerende akser, en autonom – heteronym akse

⁵ Utgangspunktet for Pierre Bourdieus feltteori var nettopp en studie av feltet for kulturproduksjon, presentert i boken *"The field of Cultural Production"* (1993).

og en tradisjonell – moderne akse. Disse brukes i alle analysene for å karakterisere og posisjonsbestemme de diskursive trekkene i debatten.

De tre delanalysene har både metodiske fellestrekk som binder dem sammen og særtrekk som trekker analysen i nye retninger:

Analyse 1: Hvordan forløper debatten? Den første analysen er en kartleggende diakron analyse som ved hjelp av både kvantitativ og kvalitativ metode forsøker å karakterisere debattens forløp. Den kvantitative tilnærmingen finnes i sammenstillingen og kategoriseringen av kommentarer og innlegg. Den kvalitative tilnærmingen finnes i tolkningen av trekkene ved debatten samt tolkningen av utvalgte teksteksempler. Analysen identifiserer hvordan forløpet drives frem og endrer seg, hvilke aktører og diskurser som gjør seg gjeldende i periodene, og hvordan avisene preger forløpet. Først undersøkes forløpet i sin helhet. Deretter undersøkes noen utvalgte deldebatter med utgangspunkt i funnene fra undersøkelsen av forløpet samt et utvalg av enkelttekster. Avslutningsvis sammenfattes funnene i et svar til delproblemstillingen.

Analyse 2: Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Den andre analysen er en diakron posisjonsanalyse som undersøker de eksterne aktørenes debatt deltakelse. På samme måte som den forrige analysen, tar denne også utgangspunkt i den kvantitative tilnærmingen til forekomsten av kommentarer og innlegg, samt utvalgte teksteksempler. De eksterne aktørenes debatt deltakelse undersøkes, og de diskursive posisjonene som konstrueres og produseres av innleggene identifiseres. Aktørene plasseres i relasjon til hverandre i et system av posisjoner, slik at den dominerende posisjonen i debatten trer frem.

Analyse 3: Hvilke diskursive posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer? Den tredje analysen er en diakron posisjonsanalyse som den andre analysen, men i denne omgang er det avisenes deltakelse og posisjoner som undersøkes. Analysen tar utgangspunkt i den kvantitative tilnærmingen i den første analysen og utvalgte teksteksempler. Ulikt den andre analysen, omfatter denne også en tekstanalyse av metaforbruk i et utvalg aviskommentarer gjennom debatten. Avisene inntar ikke posisjoner like tydelig som de andre aktørene, fordi de ikke eksplisitt deltar på vegne av særinteresser. Det gjør det nyttig å analysere aviskommentarenes tekstlige egenskaper for å finne språklige uttrykk for posisjoner. Tekstanalysen tar utgangspunkt i Norman Faircloughs teori om sammenhengen

mellom språkpraksis og sosial praksis, og nødvendigheten av å undersøke språk i tekst. I analysen er Faircloughs fokus på valg, motivasjoner og bakenforliggende forestillinger forsøkt satt i system av en enkel modell for analyse av metaforer. Murray Knowles og Rosamund Moons modell, presentert i boken *Introducing Metaphor* (2006:12), tilsier at metaforen først identifiseres, deretter tolkes dens betydning, før sammenhengen mellom disse to aspektene analyseres. I tillegg vil valg, motivasjoner og bakenforliggende forestillinger forsøkes forstått og knyttet til sosiale posisjoner i kunstmuseumsfeltet.

Den metodiske fremgangsmåten i oppgaven kan ses som en omstendelig gang fra start til mål, der analysene etterfølgende er avhengige av hverandre. Felles er at analysene beveger seg fra kvantitativ metode til kvalitativ metode, mellom empiri og teori, og mellom beskrivelse og fortolkning. Med andre ord mellom teksten, den diskursive praksisen og den sosial praksisen. De tre analysene skiller seg i vektleggingen av de ulike nivåene. Det skjer en bevegelse fra makronivå i den første analysen til mikronivå i den siste analysen.

Tekstutvalget

Det empiriske materialet består av ledere, kommentarer og debattinnlegg⁶ i papirutgavene av *Aftenposten*, *Dagbladet* og *Klassekampen* i perioden desember 1999 til desember 2005. Materialvalget er styrt av flere forhold:

Det første valget, valget av mediene som *offentlige debattfora*, har sitt utgangspunkt i studiens mediefaglige utgangspunkt. Uavhengig av det, er det slik at debatten i stor grad foregår i mediene⁷. Mediene er sentrale offentlighetsarenaer. Videre er utvalget av *medier* bestemt av debattomfang. Kartleggende søk viser at det er i avisene debatten i hovedsak verserer. Omfang sier mye om anerkjennelse og legitimitet, fordi debattanter gjerne ønsker oppmerksomhet og støtte til sine synspunkter. Et medium som velges fremfor andre, har nødvendigvis en viktig posisjon i en debatt. Ordvekslingen om museet har i størst grad funnet sted i avisene, selv om også fjernsyn og radio har arrangert debattmøter. Disse møtene er trolig færre i antall fordi disse møtene er mer styrt av medienes valg. I avisene kan i utgangspunktet alle komme med et innspill, selv om innspillet i neste omgang kan refuseres av debattredaksjonene. Det gjør avisene til relativt åpne offentlighetsarenaer. I tillegg er valget av aviser adekvat fordi avisdebatt er en språklig langsom og veloverveid debattform, sammenlignet med de raskere etermediene og det enda raskere internettet. Det lave tempoet

⁶ Dels definert av avisene, dels egendefinert der seksjon ikke er oppgitt.

⁷ I tillegg foregår debatten også i flere halvoffentlige fora i kunstmuseumsfeltet. For eksempel arrangerer museet selv åpne debattmøter i sine lokaler. Disse er imidlertid ikke like åpent tilgjengelige for studier som mediene.

fører til at den språklige evnen til å fange oppmerksomhet og tilhørere mer ligger i evnen til å spre ordet enn i evnen til å ta ordet. Det gjør kombinasjonen av sosial og diskursiv kapital viktig.

Også valget av *aviser* er i hovedsak styrt av mengde. Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen er de tre avisene med flest ledere, kommentarer og innlegg om Nasjonalmuseet. Det er med andre ord i disse avisene debatten hovedsakelig finner sted. Det tilsier at de tre avisene har sterke posisjoner som plattform for kulturdebatt. I tillegg er valget av aviser styrt av at de alle er dagsaviser som omtaler seg som kulturaviser⁸. Derfor kan det tenkes at alle avisene har et spesielt bevisst forhold til å huse en slik kulturdebatt. Allikevel er de ulike typer dagsaviser. Det gjør det interessant å studere hvordan de forholder seg likt og ulikt til debatten. Kapittel 4 om feltene i debatten vil gå nærmere inn på de tre avisenes posisjoner i det journalistiske feltet.

Valget av journalistiske *sjangere* er styrt av en antakelse om at debatten kommer mest åpenbart og markant til uttrykk i ledere, kommentarer og ulike eksterne innlegg. Disse er åpne, subjektive meningsyttringer. Tekstene er enkeltaktørers skriftlige forståelse av virkeligheten rundt museet, som både diskuterer museet og debatten om museet. Aktørens forestillinger kommer særlig til uttrykk gjennom deres synspunkter, argumentasjon for disse synspunktene, samt også betraktninger om andres syn. Sett under ett representerer materialet en helhetlig struktur av virkelighetsforståelser, posisjoner og relasjoner i debatten. Dette systemet av oppfatninger er trolig hierarkisk. Det kan antas at enkelte aktører og forståelser vinner terreng på bekostning av andre. Kommentarer og innlegg representerer i større grad enn redaksjonell tekst et likestilt møte mellom journalistiske aktører og andre aktører, noe som tydeliggjør at avisene opptre både som arena og aktør. Debattinnspill er dessuten forholdsvis litterære i formen, med utstrakt bruk av bilder og symbolikk, noe som egner seg godt til språkanalyse som søker sammenheng mellom tekst og praksis.

Avgrensningen av *tidsrom* er bestemt av empirien, men også av nærheten i tid. De første tegnene til debatt om det nye museet kommer etter at museet presenteres i en stortingsmelding i desember 1999. De siste innspillene i debatten ligger fortsatt i fremtiden, men ved utgangen av 2005 oppsummeres og evalueres museets første tid. Det markerer en foreløpig debattavslutning.

Utvalget av tekstelementer i tekstanalysene i kapittel 7 er inspirert av Faircloughs diskursanalytiske metode. Analysene vil studere tre *metaforiske uttrykk* i ni avis kommentarer

⁸ Også en annen sammenstilling ville være interessant: Hvordan plasserer både økonomisk orienterte og kulturorienterte Dagens Næringsliv seg i relasjon til de mer tradisjonelle kulturavisene?

fra de tre avisene. Aviskommentarer er gjerne mer litterære i formen enn for eksempel nyhetstekster. De inneholder mer symbolsk og fortettet språk som i bilder snarere enn i ord gir uttrykk for synspunkter og posisjoner. Metaforer er med det et analyseredskap det er hensiktsmessig å bruke for å knytte tekst til kontekst. Avisenes tekster er produsert i det journalistiske feltet, men opptrer i en større offentlighet, der de ikke bare fremstår som journalistiske tekster, men også som en del av den offentlige samtalen. Avisenes språkbruk i debatten er dessuten både del av praksis i de enkelte avisene og i det journalistiske feltet. Men, og det er vel så viktig, språket relaterer seg trolig også til praksis i de feltene som er representert i debatten.

Endelig har valget falt på metaforer som uttrykker syn på nye museet generelt fremfor enkeltaspekter. Bakgrunnen er at disse kommentarene i større grad enn andre kommentarer sammenfatter og gir uttrykk for meninger på bakgrunn av andre innspill. Valget av tre metaforer i ni tekster er ment å fange opp både forhold innad i enkelttekstene og endringer over tid. Videre har valget falt på én tekst fra hver avis på tre tidspunkter i forløpet: en tidlig i forløpet, en i løpet av forløpet og en sent i forløpet. Utvalget av tekster gjøres på bakgrunn av den første analysen av forløpet.

Kommentarer og innlegg er tekster som mer enn andre avistekster gir tydelig uttrykk for sosiale posisjoner. Det viser at den nødvendige sammenhengen mellom teoriens fokus på relasjoner mellom posisjoner og metodens undersøkelse av diskursive posisjoner i tekst eksisterer. Allikevel er utvalget heftet med enkelte svakheter.

Det kan antas at enighet og samtykke ikke kommer til uttrykk i avisen like ofte som protester. Det gjør at meningsklimaet i avisen kan være mer preget av protester enn det større ordskiftet avisene er en del av. På den annen side kan det antas at en debatt ofte utløses av en protest, men at ubalansen oppveies av motsvar i fortsettelsen. Dessuten er avisenes debatt nettopp *del* av det større ordskiftet. En annen svakhet ved utvalget er at redaksjonelle tekster er utelukket. Selv om redaksjonelle tekster ikke like tydelig gir språklig uttrykk for posisjoner, er de ikke frie for meningsytringer. Imidlertid kjennetegnes ofte kommentarer og debattinnlegg av å oppsummere ordvekslingen og posisjoner i den. Det veier noe opp for svakheten.

Det ligger også en svakhet i at de valgene som debattredaksjonene gjør, ikke er undersøkt. De redaksjonelle valgene av hvilke innlegg som skal trykkes i hvilke sammenstillinger gir trolig uttrykk for hvilke posisjoner avisene tenderer mot. Det samme gjelder for utelukkelsen av bilder og illustrasjoner. Billedbruk er også å regne som

meningsytringer i debatt. På en måte er bilder mer subtile i mangelen av tekst, på den annen side er de ytterst tydelige i bildets mange symbolmuligheter. Allikevel er bilder og illustrasjoner utelukket fra analysen fordi debattekst i mindre grad enn redaksjonell tekst er supplert av billedlige illustrasjoner.

En annen svakhet ligger i eksklusjonen av hvordan avisteksten konsumeres. Det er en kjent svakhet ved mange diskursanalytiske undersøkelser (Winther Jørgensen & Philips 1999:102). Det ville være interessant å undersøke hvordan aktørens opptreden i debatten oppfattes av de som følger den som konsumenter, både som individer og sosiale aktører. Allikevel kan det påpekes at debattantenes deltakelse forutsetter et minimum av debattkonsumpsjon. Deres diskursbruk kan dels ses som et resultat av hvordan tidligere debattinnspill forstås. Utover det vil oppgaveskriverens uunngåelige subjektivitet paradoksalt nok være det nærmeste forsøket.

Analysen omtaler hele tidsrommet 1999-2005 som debatt. Innvendinger mot dette kunne peke på at det ikke har vært en jevn strøm av debattinnspill i tidsrommet. Når er det mulig å definere en ordveksling som en debatt? Når det kun er en aktør som ytrer seg, er det for eksempel ikke en gang snakk om en *ordveksling*. Allikevel står de fleste debattinnspill i forhold til tidligere innspill. Det gjør at selv et vagt debattanslag i ettertid kan representerer en opptakt og derfor en del av debatten.

Både etiske og kritiske betenkeligheter ved metoden synes å være knyttet til bevissthet av egen subjektive posisjon. Særlig synes etterrettelighet overfor debattantenes tekstlige intensjoner å være en viktig oppgave. Tekster har et stort tolkningspotensiale, og det gjelder også for den som skal analysere dem. Det gjør det viktig å forsøke å sette seg inn i den skrivendes posisjon og kontekst og sette til side egne forestillinger. Analysene vil allikevel nødvendigvis preges av egen forståelsesramme.

Det er viktig å påpeke at analysene verken kan eller vil finne håndfaste bevis. Snarere er målet å peke på muligheter og tendenser. Undersøkelsen av utvalgte tekster kan bare konkludere om disse enkelttekstene. Derfor er funnene mer illustrerende eksempler på hvordan det *kan* være i journalistisk kulturdebatt, enn hvordan det faktisk er.

Kvantitative og kvalitative utfordringer

Studiet av debatten om Nasjonalmuseet vil hovedsakelig skje gjennom en kvalitativ tilnærming til materialet, selv om også kvantitativ metode inngår. Kvalitative studier kjennetegnes av en søken etter å forstå sosial og kulturell praksis ut fra et datamateriale om personer og situasjoner. Målet er å forstå hvordan virkeligheten fremstår for aktørene, for

eksempel ut fra deres diskursbruk. Barbara Gentikow (2005:35) påpeker at det meste har både kvalitative og kvantitative trekk, og at det er viktig å studere de trekkene som best besvarer problemstillingen. Min problemstilling etterspør hvordan noe foregår. Det kan sies å være et typisk studiespørsmål i åpent eksplorerende kvalitative undersøkelser. Det er også et typisk studiespørsmål i kasusstudier. Kasusstudien kjennetegnes av å være en dybdeundersøkelse av for eksempel en person eller en institusjon, eller i dette tilfellet en institusjonell avisdebatt om en kunstinstitusjon. Oppgavens begrensning og manglende muligheter for generalisering veies opp av kasusstudiens muligheter for å grundig kunne studere museumsdebatten på flere nivåer og fra flere vinkler.

Kvalitativ metode er typisk åpent undersøkende overfor empiri, såkalt induktiv. Oppgavens empiriske analyser vil ta utgangspunkt i forutdefinerte analysespørsmål og sammenfallende funn i materialet. Fremgangsmåten for analysen vil være såkalt kategoribasert. Det vil si at kategorier hentes fra teksten, men at disse samtidig skal være hensiktsmessige overfor teorien. Det betyr at både teksten, teorien og egne subjektive valg definerer møtet med materialet. Selve arbeidsprosessen vil ha en innledende deskriptiv del og en fortolkende hoveddel. I hoveddelen vil arbeidet være delt i en fase av kategoriserings- og kodingsarbeid og en fase av teoribasert tolkningsarbeid, slik flere metodiske innføringer anbefaler (Gentikow 2005:133, Thagaard 1998:128f). I tillegg vil analysen preges av en alternering mellom helhet og del, og mellom empiri og teori. Forholdet mellom disse aspektene er dynamisk, og det må analysearbeidet nødvendigvis ta høyde for.

Både kvalitativ metode generelt og diskursanalytisk metode spesielt er heftet med metodiske utfordringer. Kvalitativ metode er særlig plaget av kritikk om manglende muligheter for generalisering. Funnene om det strukturelle i denne spesifikke museumsdebatten er ikke nødvendigvis gjeldende for andre avisdebatter om lignende forhold. Allikevel kan det være det. Avisenes innhold har i stor grad en repetitiv karakter. Det repetitive grunner i gjeldende praksis som følge av det journalistiske feltets logikker, for eksempel styres nyhetsproduksjon i stor grad av de samme nyhetskriteriene. Studiens potensielle generaliserbarhet begrenser seg allikevel til journalistiske debatter med utstrakte likhetstrekk til denne, for eksempel debatter som involverer samme type aktører og beveger seg innenfor de samme diskurser.

Den mest påpekte svakheten ved kvalitativ metode er trolig det subjektive utgangspunktet. Noe som vel kan bemerkes om all metode utført av subjekter – også kvantitativ metode. Kritikere mener at kvalitativ metode ikke oppfyller kravene om reliabilitet, validitet og generaliserbarhet, og derfor ikke kan regnes som vitenskapelig, kun

previtenskapelig. Troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet foreslås av Tove Thagaard (1998:169) som alternative kvalitetskrav til kvalitativ metode. Bak disse kravene ligger en premiss om at kvalitative studier ikke hevder å skulle analysere en objektiv virkelighet eller finne en objektiv sannhet. Analysene er snarere sannsynliggjorte fortolkninger. I denne undersøkelsens tilfelle er det nærliggende å argumentere for sannsynlige sammenhenger mellom fremtredende trekk ved debatten og dominerende aktører, og mellom avisenes deltakelse og andre aktørers deltakelse. Sannsynliggjøringen kan styrkes gjennom sammenstilling med teori og annen forskning, samt metodetriangulering. I tillegg kan en streng metodisk ramme, for eksempel i form av faste analyseskjema, sørge for økt etterprøvbarehet. Mening konstrueres i møtet mellom forsker og analyseobjekt. Forskerposisjonen er nødvendigvis subjektiv og gjør det viktig å forsøke å ta utgangspunkt i tekstenes egne kontekstuelle referanseramme.

Den kvantitative tilnærmingen til tekstmaterialet er begrenset. Undersøkelsene inneholder ikke kvantitative analyser med utvalg av store mengder data. De få dataene som telles, telles i sin helhet. Allikevel er det nødvendig å peke på noen utfordringer. Selv om opptellingen er uttømmende for materialet betyr ikke det at det ikke finnes flere innlegg eller flere stemmer i debatten. Det gjør det. Videre betyr ikke den uttømmende tellingen at de slutningene som trekkes ikke er tolkninger. Det er en fare for at deskriptive undersøkelser får karakter av fortolkende undersøkelser, og slik mer fremstår som fortellinger enn som redegjørelse for funn. Det er det nødvendig å unngå ved å skille det deskriptive og det fortolkende arbeidet.

Ikke mindre viktig er det å ha et kritisk blikk på eget arbeid. I møtet med materialet er det umulig å unnsnippe forutinntatte oppfattelser. Den kvalitative metodes fortolkende karakter stiller strenge krav til kontinuerlig egevaluering som kan kompensere for mangelen på metodisk stringens. I tillegg er det viktig å vurdere eget arbeid etisk i henhold til prinsipper om lojalitet, informert samtykke og konfidensialitet. I oppgavens tilfelle gjelder dette hovedsakelig innleggene. Debattinnleggende er med vitende og vilje gjort offentlige av avsender. Det bør imidlertid ikke hindre god vitenskapelig skikk og bruk.

I henhold til diskursanalyse spesielt peker Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips (1999:100) på at etiske aspekter ved offentliggjøring bør overveies. Analyseresultatene kan brukes instrumentelt, til opplæring og bevisst endring av diskursiv praksis. Det kan i sammenhengen gjelde alle debattaktørene, men kanskje først og fremst avisene. Avisene kan for eksempel forsøke å fremstå som mindre tydelige i sin posisjonering, men allikevel opprettholde sine posisjoner.

Før de empiriske analysene av debatten presenteres, vil neste kapittel undersøke det historiske og institusjonelle utgangspunktet for debatten.

4 Felt og posisjoner i debatten

Aktørene som deltar i debatten om Nasjonalmuseet inntar gjennom forløpet posisjoner i møte med hverandre. Med det konstrueres og produseres det posisjoner i debatten. I utgangspunktet har imidlertid aktørene posisjoner i ulike felt. Representert i debatten er først og fremst det journalistiske feltet som avisdebatten foregår i, kunstmuseumsfeltet debattens stridsemne befinner seg i, og det kulturpolitiske feltet der beslutningen om sammenslåingen er fattet. Dette kapitlet skisserer trekk ved feltene som møtes i debatten. Først karakteriseres debatten om museet som en kulturpolitisk avisdebatt, før det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og til slutt det kulturpolitiske feltet undersøkes.

Kulturpolitisk avisdebatt

Gjennom debatten om museet inntar ulike aktører diskursive posisjoner i kunstmuseumsfeltet. Samtidig møtes aktørene i det journalistiske feltets aviser som huser debatten. Debatten er derfor preget av avisene og kulturjournalistikken i dem. Historisk kan kulturjournalistikken generelt og kulturkritikken spesielt spores tilbake til fremveksten av den moderne journalistikken. Den var blant annet kjennetegnet av en nær sammenheng mellom kultur og politikk (Bech-Karlsen 1991:17). Kulturjournalistikken kan med det sies å være grunnnet i politisk debatt, og slik ha en sentral plass i den kritiske offentligheten.

Med bakgrunn i historien kan museumsdebatten ideelt sett sies å ha betydning utover å være en intern stridighet i kunstmuseumsfeltet. I tillegg til å styrke den kritiske offentligheten, gir den legitimitet til avisene som fyller sin rolle som samfunnsdebattens forløpere og ordstyrere. Det er et eksempel på at avisene henter legitimitet i samfunnets demokratiideal (Eide 2001:26). Hvorvidt denne legitimiteten er berettiget er uvisst. Derimot er det sikkert at den gir avisene innflytelse over debatten.

Hvor kulturjournalistikken står i dag er det delte meninger om. Cecilie Wright Lund mener kulturjournalistikken de siste hundre årene er skjøvet ut på siden til egendefinerte kultursider rettet mot et bredt publikum (Wright Lund 2005:47). Jo Bech-Karlsen (1991:106) peker derimot på at kulturstoff gradvis har økt i nyhetsverdi, men at kulturdebatt er sjeldent.

Debatten om museet er med andre ord et sjeldent tilfelle av kulturdebatt. Kulturdebatt har som andre debatter sin egen modus. Ordvekslinger om kulturspørsmål er ofte preget av faglig kvalifiserte deltakere slik elitedebatt gjerne er. Men ulikt rene elitedebatter kjennetegnes også kulturdebatt trolig av ikke-kvalifiserte debattanter. Det henger sammen

med kulturens posisjon i samfunnet. Kultur tilhører fritidssfæren, det er ikke bare fag, men også opplevelse og subjektiv preferanse. På produksjonssiden er kulturens utøvere i liten grad underlagt profesjoner. Dessuten etterstrebes frie og autonome kulturuttrykk. Derfor kan kulturdebatt antas å både kunne karakteriseres som høytidelig og personlig, både preget av fag og subjektiv opplevelse.

Debatten om museet har også kjennetegn som kulturpolitisk debatt. Cecilie Wright Lunds undersøkelse av skandinaviske aviser viser at kulturpolitikk i liten grad prioriteres, og at beslutninger nær utelukkende treffes i politiske fora (Wright Lund 2005:37f). Wright Lund finner at kulturjournalistikk i stor grad preges av nyhetsomtale, anmeldelser og lanseringsstoff (Wright Lund 2005:42,52). Det virker trolig også inn på hvorvidt kulturpolitikk debatteres og hvordan det gjøres. Kulturjournalistikken kan kritiseres for i liten grad å være kritisk til annet enn kunstnerisk innhold, og med det vie lite plass til politikk og strukturelle forhold i feltet.

Debatten om museets legitimitet er trolig særlig preget av *kulturkritikksjangeren*. Kulturkritikken er et eksempel på en spesialisert form for legitimitetsdiskurs, der mediernes journalister bedømmer kulturfeltets institusjoner og uttrykk. Mediene er som offentlighetsarenaer ofte sentrale arenaer for legitimitetsdiskurser (Eide 2001:43, Ihlen & Robstad 2004:16, Slaatta 2003:231). Ikke minst er mediene sentrale i informasjonsutvekslingen mellom eliter (Slaatta 2003:23). I kulturkritikken opptrer journalistene selv som elite i møte med andre sterke aktører. Det gjør journalistene som profesjonaliserte smaksdommere. Deres tillit er dels grunnet i journalistisk kompetanse, dels i kjennskap til kulturfelt, men også forsvart av at journalistene er subjektive i sine anmeldelser.

Gjennom kulturkritikken gis aktører i det kulturelle feltet en nødvendig mulighet til eksponering, samtidig som de blir gjenstand for de journalistiske kritikernes bedømmende blikk. Wright Lund (2005:21) peker på at kulturinstitusjonene nærmest er avhengige av nyhetsmediene, at de representerer en markeds plass for dem. Her blir det betydningsfullt hva som får oppmerksomhet av mediene, og hvordan oppmerksomheten arter seg. På denne måten utøver mediene defineringsmakt overfor det kulturelle feltet. Det er et uttrykk for mediernes *dagsordenfunksjon* - at mediene bidrar til å sette samfunnets dagsorden og med det har innflytelse på defineringen av det offentlige ordskiftet (for eksempel Waldahl [1989]2002:214). Kanskje er det kombinasjonen av mediernes aktive forhold til virkeligheten og deres troverdighet som kritikere som utgjør grunnlaget for den betydning de kan ha i kulturdebatt. Hvilke motivasjoner avisene har for sine utvelgelser og omtaler er ikke like lett å beskrive, men det er trolig slik at kulturkritikken gir avisene tyngde i form av kulturell kapital. Kapital som i neste omgang kan omsettes til andre kapitalformer.

Avisene som huser debatten om museet kan sies å stå mellom kunstmuseumsfeltet på den ene siden og det kulturpolitiske feltet på den andre. Det ligger en dobbelthet i konflikten mellom avisenes ulike funksjoner. Det er problematisk å samtidig være kritisk til de styrende på vegne av allmennheten, oppmuntrende til kultursatsing, samtidig som kunstmuseumsfeltets uttrykk er gjenstand for vurderende kritikk. De tre feltene som møtes i debatten er tema i fortsettelsen.

Det journalistiske feltet og avisene

Avisene har sine posisjoner i det journalistiske feltet, som igjen er del av det større mediefeltet. Avisenes posisjoner er bestemt både av deres karakter og av feltets karakter. Mediefeltet er hierarkisk og relasjonelt ordnet, både internt og eksternt. Det samme er gjeldende for det mindre journalistiske feltet og for de tre avisene som står i fokus i denne sammenhengen. Det journalistiske feltet som helhet kjennetegnes først og fremst av sin posisjon blant kulturfeltets produsenter tydelig influert av økonomiske logikker. Det gir feltet høy grad av heteronymitet (Benson & Neveu, red. 2005:5).

Det journalistiske feltet befinner seg sentralt i maktfeltet sammen med det politiske feltet og det økonomiske. Disse sentrale feltene konkurrerer om å definere forhold i den omkringliggende verden (Benson & Neveu, red. 2005:6). Tore Slaatta hevder i sin undersøkelse av det norske mediefeltet at det journalistiske feltet i økende grad har fått en mer sentral posisjon og en mer inngripende posisjon overfor det politiske feltet og det økonomiske feltet (Slaatta 2003:114). Mediene, deriblant avisene, har gjennom sin nyhetsproduksjon og i kraft av sin maktkritiske funksjon med andre ord innvirkning og makt i andre felt (Slaatta 2002:111). Det er kanskje også gjeldende for det journalistiske feltets relasjon til kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet, og med det til debatten om museet.

Innenfor det større feltet for kulturproduksjon plasserer det journalistiske feltet seg både mot en kulturell pol og en økonomisk pol. Også innenfor det journalistiske feltet plasserer aktører seg ulikt mellom en autonom og heteronym pol. Smalere, mindre tilgjengelige tidsskrifter med stor beholdning av journalistisk kapital plasserer seg mot den kulturelle og autonome polen. Medier med bredere innhold og form rettet mot et større publikum tenderer i større grad mot den økonomiske og heteronyme polen. Det skyldes større grad av innvirkning fra andre felt, for eksempel det økonomiske feltets markedslogikker. I tillegg er det også mulig å karakterisere avisene som tenderende tradisjonelle eller moderne. I det journalistiske feltet er det for eksempel posisjonsbestemmende hvordan avisene forholder seg til ny teknologi og nye journalistiske ideer i feltet. For eksempel anes det i tiden en

tendens til at aviser gjør egne kommentarer til nyhetssaker. Tradisjonelle aviser kan tenkes å vegre seg mot å gjøre dette, mens mer nytenkende aviser er mer åpne for en slik endring.

Det journalistiske feltet kjennetegnes av aktører med mye kapital. For eksempel besitter avisene og deres journalister både journalistisk kompetanse og kunnskap om det samfunnet de omtaler og kommenterer. I museumsdebatten har avisene trolig særlig innvirkning i kraft av sin kulturkritiske kompetanse. De har makt til offentlig og i publikums tjeneste å anerkjenne og dømme kulturuttrykk, tross sin posisjon i det journalistiske feltet. Det kan oppfattes som utslag av det Bourdieu omtaler som symbolsk vold, i det kunstkritikernes dominans er befestet i publikums tillit til deres dømmekraft. Samtidig er det avisene som sørger for plass på dagsorden og legger føringer på regien for ordvekslingen de selv deltar i.

Avisenes potensielle innvirkning i andre felt gir journalistikken innflytelse i offentligheten. Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen opptrer i stor grad som forvalterne av samtalen om Nasjonalmuseet, og har med det potensiell makt til å innvirke i de andre feltene og meningsdannelsen der. Innvirkningen i andre felt fører også til relasjoner til andre felt og avhengighet til disse. Avisenes innvirkning virker altså tilbake på dem selv. De er med på å opprettholde eller rokke ved eksisterende maktrelasjoner i maktfeltet, som i neste omgang kan virke tilbake på dem selv (Slaatta 2003:232).

De tre dagsavisene Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen plasserer seg ulikt mellom ytterpunktene i det journalistiske feltet. Avisenes posisjoner i produksjonsfeltet bestemmes av flere forhold knyttet til deres virke og karakter. Først og fremst er alle avisene nyhetsaviser. Utover det kjennetegnes Aftenposten særlig av å være landets største abonnementsavis. Dagbladet kan betegnes som et spesielt tilfelle av løssalgsavis som både bedriver moderne populærjournalistikk og tradisjonell pressejournalistikk (Eide 1998:363 i Slaatta 2003:102). Klassekampen på sin side er en utpreget abonnementsavis, samt landets eneste utropte politiske nyhetsavis med tilhørighet på venstresiden i politikken. Selv om avisene er nyhetsaviser, er de også i stor grad aviser for debatt og kommentar. Tydeligst er kanskje Klassekampen, men også Dagbladet har tradisjon for å vektlegge denne typen stoff.

Avisene preges ulikt av forholdet mellom informasjon og underholdning. Her er det til en viss grad også en sammenheng mellom innhold og format. Aftenposten er tabloid av format⁹, men regnes fortsatt for å være fullformat av karakter. Dagbladet er tabloid av format og i stor grad tabloid av karakter, men kjennetegnes også av både bred og smal kulturdekning,

⁹ Aftenposten er i perioden 1999-2003 i fullformat, i perioden 2003-2004 delvis tabloid, og fra 2005 helt tabloid.

jamfør beskrivelsen over. Klassekampen er også tabloid i formen, men fullformat som Aftenposten i innholdet. Journalistisk debatt er både informasjon og underholdning, noe som gjør det problematisk å plassere avisene ut fra dette. Allikevel kan det sies at tabloid fremstilling i større grad vektlegger underholdningselementer ved informasjon, og at Aftenposten og Klassekampen plasserer seg mer i et lite autonomt kretsløp enn Dagbladet i så henseende.

Alle avisene kan sies å være kulturaviser, de har egne kultureddaksjoner og flere sider kulturdekning. Allikevel er de ulike kulturaviser. Dagbladet tenderer mot større grad av populærkultur og lanseringsjournalistikk. Klassekampen på sin side anklages gjerne for sin hegn til elitistisk finkultur. Aftenposten befinner seg et sted mellom de to, men kanskje nærmere Klassekampen enn Dagbladet. Etter avisens omlegging til tabloidformat (2005) har den kanskje beveget seg mot Dagbladet, selv om endringene ser ut til å ha gitt rom for mer kulturdekning. Den uttalte kulturinteressen i Klassekampen er på sin side heller ikke fri for lanseringsjournalistikks økonomiske logikker.

Avisene er med andre ord ikke konsekvente. Alle kan sies å bevege seg både i et stort og et lite kretsløp, og mot den heteronyme og autonome polen. Allikevel plasserer diskurser i Aftenposten og Klassekampen seg trolig oftere innenfor et lite kretsløp gjennom dekning av temaer med smalere nedslagsfelt, som klassisk musikk, teater og kunst. Bevegelse i det lille kretsløpet innebærer høyere grad av autonomi, men også eksklusjon. Bevegelse i det større kretsløpet markerer heteronymi, men også inklusjon. Tas enkeltseksjoner og enkeltsaker i de tre avisene i betraktning, vil pendelen antakelig svinge begge veier. Det gjenstår å se i hvilken retning avisene trekkes av museumsdebatten.

Kulturdebatt er distingverende for aviser som ønsker å fremstå som viktige kulturaviser – eller kanskje *den* viktigste kulturavisen. Derfor kan det antas at avisene har flere motivasjoner enn å være arena for samfunnsdebatt og operativ fjerde statsmakt. Konkurransen i det journalistiske feltet er økende (Slaatta 2003:103). Det fører til krassere posisjoneringskamp mellom mediene, som gjenspeiles i strategier for å fremstå som attraktive journalistiske merkevarer for ønskede lesergrupper.

Det er tydelig at avisenes markedsavdelinger har fått en mer innflytelsesrik posisjon i avisene. Det kommer til syne i generelle endringer i avisenes innhold, for eksempel i form av mer forbrukerstoff. Det er også direkte uttalt i mål og visjoner gjengitt i årsrapporter. Dagbladets årsrapport for 2004 forteller om økt satsing på merkevarebygging med mål om økt

salg – blant annet gjennom å skape såkalte ”Dagbladvenner”¹⁰. Videre står det å lese at merkevarestrategien er basert på verdier og er medieuavhengig. Denne medieuavhengigheten ligner det Slaatta peker på når han sier at økonomien og markedet i økende grad er mer anerkjent og akseptert som drivkraft i sosiale og politiske endringsprosesser (Slaatta 2003:114). Økonomiske hensyn i journalistikken er i aller høyeste grad uttrykk for heteronymi. Hos Dagbladet er det uttalt, men slike hensyn kan også være skjulte. I et intervju til en semesteroppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, UiO, røpet en representant for en avis at den hadde en målsetting om å nå den kjøpesterke målgruppen ”kvinne 32”¹¹. En slik målsetting handler lite om tradisjonelle journalistiske verdier. Den samme produkttankegangen ses i dette utklippet av en personlig mottatt e-post fra markedsanalytikeren TNS Gallup:

”TNS Gallup har fått i oppdrag å gjennomføre en spørreundersøkelse for en stor norsk avis. [...] Svarene dine vil gi vår oppdragsgiver et grunnlag for å kunne utvikle bedre produkter, og vi håper du kan delta på undersøkelsen ” (GallupPanelet, 06.09.06).

Det er imidlertid ikke bare avisene som kan tenkes å posisjonere seg gjennom en attraktiv kulturdebatt - journalistene gjør det også. I tråd med kulturinteressen tilhører avisenes kulturjournalister gjerne de samme miljøene som de dekker i sitt arbeid. Her kan det være mange hensyn å ta, både i forhold til vennskap og velvilje.

Den journalistiske egenarten i avisene er også knyttet til historisk bakgrunn. Særlig gjelder det samtlige avisers fortid som partiaviser. Dette gjelder i særlig grad Klassekampen som fortsatt er uttalt politisk. Det tydeliggjøres ved at avisens forside er påskrevet teksten ”venstresidas dagsavis”. Her er det imidlertid skjedd en dreining. I 1969 omtaler avisen seg som en ”marxist-leninistisk arbeideravis”, mens Arbeidernes Kommunistparti (AKP) i dag har redusert sin aksjeandel til 20%¹². Selv om Dagbladet er en partipolitisk uavhengig avis heter det i Dagbladets formålsparagraf at avisen skal være¹³: “[...] et uavhengig venstreorgan for frisinnet og fremskrittvennlig politikk i nasjonal, sosial og økonomisk henseende.” Bruken av betegnelsen ”venstreorgan” vitner om at politisk ståsted fortsatt er en peker. I boken *Norsk mediehistorie* (2003:243) peker Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahl på at Dagbladet opprinnelig var et talerør for partiet Venstre, men at avisen var et ulydig talerør som ikke ville la seg dirigere av noen partiorganisasjon. I en undersøkelse Terje Hillestad gjorde i 1989, fant han at Dagbladet fra 70-tallet til 80-tallet gradvis hadde endret seg fra å være et kultur- og

¹⁰ Om Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

¹¹ Anonymisert etter avisrepresentantens ønske.

¹² Om Klassekampen: http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen

¹³ Om Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

debattorgan til å bli et nyhetsorgan (Hillestad 1994:45). Kanskje er debatten et eksempel på at denne endringen er i ferd med å reverseres i dag. Aftenpostens historie går tilbake til 1860. I utgangspunktet var Aftenposten partipolitisk uavhengig, men dette endret seg på 1880-tallet da avisen knyttet seg til partiet Høyre¹⁴. Fortsatt i dag regnes avisen for å tendere mot å være konservativ, selv om tilknytningen til Høyre ikke lenger er uttalt. I følge Bastiansen og Dahl var Aftenposten landets største avis etter 1905, og svært aktiv i samfunnslivet (Bastiansen og Dahl 2003:218). Det kom særlig til uttrykk i ideen om redaktøren som en rollemodell - som "den ideelle samfunnsborger". I hvilken grad avisene er politiske er i sammenhengen kanskje mindre posisjonsbestemmende enn i hvilken grad de knytter seg de til de til enhver tid styrende – de som har foreslått, behandlet og vedtatt museumssammenslåingen. Dagbladet regnes for eksempel for å være en regjeringsvennlig avis, mens Klassekampen i høy grad regnes for å være regjeringskritisk.

Avisenes posisjoner i konsumpsjonsfeltet er ikke uavhengig av posisjonene i produksjonsfeltet. Alle de ovenfor nevnte faktorene innvirker. I konsumpsjonsfeltet konkurrerer avisene seg i mellom om lesere og annonsører, men de konkurrerer også med andre medier og annen informasjon og underholdning. Alle avisene har sitt sete i Oslo, men ingen av dem er lokalaviser for området. Dagbladet er trolig den avisen som har størst dekningsgrad i landet som helhet. Aftenposten og Klassekampen er i større grad storbyaviser og østlandsaviser. Utover det skiller avisene seg i antall utgivelser og antall sider. Både Aftenposten og Dagbladet er sidetallrike aviser med utgivelser hver dag og bilag flere ganger i uken. Klassekampen har lavere sidetall og færre utgivelser og bilag. Også opplagstallene skiller avisene¹⁵. Aftenposten har det høyeste opplagstallet i sammenhengen (394328). Avisen er Norges største abonnementsavis og den nest største i opplag totalt etter VG. Deretter kommer Dagbladet med sine 162 069, nær utelukkende i løssalg, og Klassekampens 8 759, nær utelukkende i abonnementsalg.

Aftenpostens høye abonnementsstall vitner om at avisen har en befestet posisjon i feltet - kanskje er den som Dagsrevyen en vanesak for mange. Dagbladet er en løssalgsavis, og velges i større grad fra dag til dag. Abonnementsavisen Klassekampen er ikke like tilgjengelig som nyhetsavis som de to andre på grunn av sitt politiske standpunkt. En avis som leses av mange er en attraktiv arena for meningsytringer. Det gir Aftenposten en sterk posisjon i konsumpsjonsfeltet.

¹⁴ Om Aftenposten: <http://no.wikipedia.org/wiki/Aftenposten>.

¹⁵ Oversikt over opplagstall fra *MedieNorges mediestatistikk*: <http://medienorge.uib.no/>.

I tråd med avisenes posisjoner i produksjonsfeltet kan det antas at Aftenposten og Klassekampen i større grad enn Dagbladet når lesere med høy utdanning og kjennskap til kunstmuseumsfeltet. Selv om avisene har ulike lesere demografisk, deler de også lesere. Norske avislesere leser i snitt to aviser hver dag¹⁶. Særlig gjelder det i sammenhengen trolig Aftenposten og Dagbladet, som har de høyeste tallene. I tillegg må det påpekes at opplagstallene gjelder hele avisen. Det betyr ikke at alle leser kultursidene og debattsidene. Det kan antas at det er en sammenheng mellom hva leserne leser og hva avisene inneholder, selv om kultur, lik sport og finans, i større grad velges bort av enkelte. Kanskje kan det antas at de lesere som følger debatten aktivt og responderende, har et trenet og kompetent forhold til slik journalistikk. Debattaktørene kan med sine posisjoner antas å bevisst gjøre nytte av museumsdebatten i egne ærend. Slik samvirker journalistiske logikker med andre felts logikker.

Hvordan aktører handler, bestemmer deres relasjonelle makt til hverandre, men har også innvirkning på maktrelasjoner i samfunnet som helhet. Gjennom debatten kan det antas at de ulike avisenes symbolske makt kommer til uttrykk på flere punkter. Det synes trolig i hvor stort eierskap til debatten avisene klarer å påberope seg. Det samme gjelder hvor overbevisende de formidler kunnskap om museet. I tillegg er det trolig avgjørende hvilke og hvor nære relasjoner avisene har til andre aktører i debatten. Avisenes potensielle symbolske makt i debatten er til sist avhengig av om de anerkjennes som gode forvaltere av debatten. Det vil undersøkelsene vise.

Kunstmuseumsfeltet og Nasjonalmuseet

Nasjonalmuseet har sin tilhørighet i kunstmuseumsfeltet, som igjen er del av et større kunstfelt. Det større kunstfeltet er et utpreget autonomt felt, og kunstmuseumsfeltet kan sies å plassere seg i et autonomt kretsløp i feltet i kraft av sin funksjon som kunstforvalter. Nasjonalmuseet kan på samme måte sies å plassere seg i en autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet, tatt i betraktning funksjonen som forvalter av den store fortellingen om norsk kunsthistorie. Johan Ericstam gir denne beskrivelsen av kunstfeltet:

"En väv av institutioner och personer som upprätthåller tron på kulturens och konstens betydelse, dess estetiska och ekonomiska värden, och dess sociala funktioner" (i Broady 1998:237).

I dette ligger det et ønske om feltets fortsatte eksistens uavhengig av egen posisjon i feltet og uavhengig av feltets doksa. Enkelte forestillinger og posisjoner råder på bekostning av andre,

¹⁶ I følge TNS Gallups Avisbarometer 2006/02: <http://www.tns-gallup.no>.

men rokker ikke ved den interne konsensus om feltets eksistensberettigelse. Dag Solhjell mener som nevnt i kapittel 2 at herredømme i kunstfeltet grunner i kapitalformen anerkjennelse. For å ha en kapitalsterk posisjon i feltet er det dermed en forutsetning å oppnå anerkjennelse og også evne å anerkjenne andre. Dette beskriver et særtrekk ved debatten om museet: en i utgangspunktet anerkjent institusjon med stor anerkjennende makt overfor andre er selv gjenstand for en kritisk vurdering av anerkjennelse.

Hva kjennetegner kunstmuseumsfeltets logikker? Kunstmuseet spiller en sentral legitimerende rolle for kunsten, mener Ericstam, og peker på at kunstmuseene med det utgjør et eget autonomt delfelt i kunstfeltet (i Broady 1998:237f). Kunstmuseumsfeltets symbolske makt ligger i evnen til å gi kunstverk og kunstnere anerkjennelse. Som Solhjell mener Ericstam at den symbolske makten kan identifiseres som grunnet i kunstfeltets anerkjennelseskapital – evnen og makten til å anerkjenne kunst, kunstnere og kunstinstitusjoner. Med sin autonomi bidrar kunstmuseumsfeltet dessuten til å produsere og reprodusere forestillinger og vurderinger. Ericstam anser museet for å være en så viktig institusjon at det utgjør et skjæringspunkt i kunstfeltet som alle i feltet forholder seg til.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design er Norges nasjonale kunsthistorieforteller. Det nasjonale kunstmuseet har til oppgave å samle kunst, forske på kunst og utstille kunst. Museet huser de mest anerkjente verkene i landets kunsthistorie og har med det herredømme over kunsthistorien som nasjonal fortelling. Institusjonen kan med det karakteriseres som en forvalter av en kanon. I tillegg forvalter museet også nasjonal historie. Det plasserer museet i en sterk autonom posisjon både i det mindre kunstmuseumsfeltet og i et større felt av nasjonale historiefortellere. Med henvisning til Bourdieu kan museet sies å forvalte den dominerende forståelsen av hvordan kunsthistorien skal fortelles og med det være en bærer av doksa.

Endringer i institusjonen er med andre ord uttrykk for at doksa utfordres. Museets posisjon er også uttrykk for et annet sentralt trekk ved feltet for kulturproduksjon: differensieringen i et stort og lite kretsløp. Nasjonalmuseets befatning med kunst plasserer det i et lite eksklusivt kretsløp. Den potensielt brede appellen museet har som nasjonal historieforteller plasserer museet også i et større mer inklusivt kretsløp. Det samme gjør endringene i museumsinstitusjonen og avisdebatten om endringene. Debatten viser dessuten at den doble posisjonen i de to kretsløpene kan være konfliktuerende.

Utover posisjonen i kunstfeltet kjennetegnes museet også av å være en offentlig institusjon og et politisk anliggende gjennom sin tilknytning til Kulturdepartementet. Det forsterker det nasjonale og det kanonale. Endringer i institusjonens organisering kan derfor

ses som uttrykk for endringer i nasjonens syn på sin kunsthistorie og for politikken innflytelse over slike endringer. Per Mangset pekte i 1992 på at Nasjonalgalleriet er et eksempel på at kulturfeltet fortsatt er preget av det som ble etablert på 17-1800-tallet (Mangset 1992:25). Historisk har institusjonen med andre ord en spesielt autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet.

Nasjonalmuseet av 2003 markerer at det ulikt tradisjonen nå skjer endringer i feltet. De nye museologiske ideene som sammenslåingen bygger på, kommer til syne både i organiseringen av museet og i rent museumsfaglige aspekter. Først og fremst ses det nye i ideen om tverrfaglig samarbeid på tvers av de tradisjonelle skillene mellom enkeltmuseenes disipliner¹⁷. I tillegg kommer det til uttrykk i at museets øverste direktør i utpreget grad er en administrativ leder. Dessuten er museet organisert i felles sentraliserte avdelinger på tvers av enkeltinstitusjonene. De nye ideene kommer også til uttrykk i vektfordelingen mellom museets tre kjerneoppgaver, samle, forske og utstille. Det anes en tydeligere vektlegging av utadrettet virksomhet, ikke bare utstillingsvirksomhet, men også andre tiltak som kan trekke flere folk til museet. I tillegg kommer endringene til syne i hvordan kjerneoppgavene forvaltes. Det nye museet har blant annet endret basisutstillingene i museene i tråd med andre monteringsprinsipper enn tidligere. Det tradisjonelle historisk-kronologiske prinsippet er for eksempel supplert av ulike tematiske prinsipper.

I konsumpsjonsfeltet, som i produksjonsfeltet, er det nasjonale kunstmuseet enestående. Mens kunsthistorien nærmest er enehersker i museet, er trolig den nasjonale historien i større grad betydningsfull blant museets publikum. Det plasserer museet i en mer autonom posisjon i produksjonsfeltet enn i konsumpsjonsfeltet fordi museet som norsk historieforteller har flere konkurrenter. Dessuten utfordres et kunstmuseum av mange andre museer, historiefortellere og kulturuttrykk. Hvem er museets publikum? I følge *MMIs Sponsorbarometer* for både 2004 og 2005 er museets aller mest trofaste besøkende kvinner over 60 år bosatt i Oslo. Det betyr ikke at denne gruppen er alene om å besøke museet. Interessen for museet kan ses i samsvar med forståelsen av museet som nasjonal historieforteller og kunsthistorieforteller. Museet er på den ene side fag, på den annen side opplevelse. Det nasjonale kunstmuseet har trolig en lavere terskel enn andre kunstmuseer, både i kraft av å være det nasjonale museet og i kraft av at utvalget av kunsthistoriens ikoner også gjør innholdet lettere tilgjengelig. Museets doble appell til kunstinteresse og nasjonal

¹⁷ Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Museet for Samtidkunst, Arkitekturmuseet og Riksutstillingene.

interesse gjør det heteronymt, men ikke fattig på kulturell kapital. Det er snarere dets styrke som kunstinstitusjon.

Nasjonalmuseets posisjon kjennetegnes av dets autonomi, men også av dets heteronyme karakter som den doble posisjonen i kunstmuseumsfeltet og et nasjonalt historiefortellerfelt gir. I tillegg kommer den store enigheten om kunstens verdi - at det så sjelden stilles spørsmål ved det bestående, slik at det bestående blir skånet for utfordrere. Det kan sies å utgjøre grunnlaget for museets potensielle symbolske makt i debatten. Det er imidlertid nettopp utfordrende spørsmål til det bestående det nye stormuseet er tuftet på, og som møter utfordrende spørsmål i avisdebatten.

Hva ligger bak uenighetene i debatten? I kunstmuseumsfeltet, som i kunstfeltet for øvrig, går striden om retten til å definere hva som er god kunst. Striden i kunstfeltet går i følge Slaatta mellom den praksisformen som ser kunstens verdi i seg selv, og den som måler kunstens verdi økonomisk (Slaatta 2002:113). Aktørene i museumsdebatten kan antas å være delt i synet på om det nye museet har en utpreget autonom posisjon eller en utpreget heteronym posisjon. På samme måte som museet inntar aktørene i debatten også autonome og heteronyme posisjoner i kunstmuseumsfeltet. Aktørenes posisjoner i kunstmuseumsfeltet plasserer seg ulikt i forhold til flere faktorer. Særlig er allikevel fordelingen langs to akser strukturerende. Aktørene kan sies å plassere seg ulikt langs en autonom-heteronym akse avhengig av deres syn på om det er riktig og godt å hente innflytelse i andre felt, det være seg økonomiske logikker eller for eksempel medieteknologiske logikker. Aktørene kan også sies å plassere seg ulikt langs en tradisjonell-moderne akse, der synet på hvorvidt endringer i seg er riktig eller ikke. Det plasserer det nye museet mot det heteronyme og moderne, mens det kan tenkes at kritikere motsatt plasserer seg mot det autonome og/eller tradisjonelle. Tross uenigheter vil de fleste allikevel være enige om at museet bør eksistere, selv om dets posisjon er i ferd med å endres. Slik opprettholder aktørene i fellesskap den doksiske forestillingen om kunstmuseet som kunsthistorien i arkitektonisk form.

Samfunnet som helhet, og kunstfeltet som del, er langt på vei enige om kunstmuseets eksistens. Et felts eksistens er nettopp grunnet i at en rekke aktører har et visst antall interesser felles (Bourdieu [1984]1997:129). Det gjør at debatten har sin basis i et godt fundament av enighet. Slik enighet vil i mange tilfeller dempe debatt eller holde debatt inne i mindre deloffentligheter. Ericstam (i Broady 1998:239) mener at den herskende konsensus om kunstmuseets rolle til tider avbrytes av kritiske spørsmål om museets autoritet, slik at forestillingen om både museet og kunsthistorien vakler en stund for så å gjenopprettes. Han

identifiserer to ideologiske posisjoner i slike feider; tradisjonister i feltet og opponenter utenfra, der sistnevnte angriper dominerende posisjoner og førstnevnte forsvarer sine dominerende posisjoner. Slike strider er eksempler på den maktkamp som hele tiden foregår i kunstfeltet.

Forholdet mellom tradisjonisten og opponenten kan også forklares med de Bourdieuske begrepene *ortodoksi* og *heterodoksi*. Ortodoksien representerer det uavhengige og autonome i et felt, mens heterodoksien representerer det som henter innflytelse utenfra. I følge Bourdieu ([1984]1997:129) dominerer ortodoksien i kunstfeltet. I krisetider utfordres imidlertid ortodoksien av heterodoksien. De aktørene som representerer heterodoksien har mindre kapital, men klarer med uortodokse metoder å presse de kapitalsterke. Det tvinger de dominerende til gå i forsvar for å opprettholde ortodoksien. Det nye stormuseet er et eksempel på at nye museologiske ideer har utfordret doksaen i feltet. Slike utfordringer mot det bestående bidrar til å endre etablerte posisjoner og relasjoner. Dag Solhjell mener slike endringer er spesielt store i den minst populariserte delen av kunstfeltet, fordi kampen om posisjoner er tøffest her (Solhjell 1995:67). Mange er kapitalsterke og opptatt av å stå i sterke posisjoner. Endringene i Nasjonalmuseet fører gjennom debatten til en kamp om forestillingen om det nasjonale kunstmuseet. Kanskje bidrar debatten til å endre forestillingen om museet. Det kan igjen føre til endringer av maktforhold i museets omgivelser. I så måte har debatten konsekvenser for kunstmuseumsfeltet for øvrig.

Debatten om museet kan også ses i lys av et annet aspekt av møtet mellom tradisjon og fornyelse. Arild Danielsen er i boken *Behaget i kulturen* (2006) opptatt av ”skandalen”. Den er ”et institusjonalisert ritual i den moderne kunstverdenens forhold til sine omgivelser” (2006:152). I møtet med ”det nye” mener han at skandalen kan forstås som forsvarsreaksjon fra tradisjonsvokterne. Han gir denne skandalen plass i ”kunstsystemets store fortelling om forholdet mellom kunst og samfunn” (2006:153). Skandalen er med andre ord et eksempel på hvordan en kunstoffentlighet går i klinsj med en mer allmenn offentlighet, slik som kan synes å være tilfellet i avisdebatten om museet.

Det kulturpolitiske feltet og Kulturdepartementet

Det kulturpolitiske feltet er et delfelt av det politiske feltet. Det politiske feltet har, lik mediene, makt utover eget felt. Det kulturpolitiske feltet har i utgangspunktet makt til å intervenere i feltet for kulturproduksjon som omfatter både mediene og museet. De kulturpolitiske føringene er hovedsakelig økonomiske og lovmessige. Både offentlige og private aktører er underlagt politikken gjennom bevilgninger over statsbudsjettet og

beskyttende og begrensende vedtak. Dessuten har de kulturpolitiske føringene innvirkning på det kulturtilbudet publikum til en hver tid får. Kulturpolitikken står sterkt innenfor kulturfeltet, men svakt overfor andre politiske felt. Kultur er verken et stort eller et sentralt politisk felt – overføringer til kultur utgjør under 1% av det totale statsbudsjettet. Kultur anses allikevel av de fleste som viktig. Dagens norske kulturpolitikk er i stor grad preget av kulturmeldingene fra 1970-tallet, spesielt lanseringen av *det utvidede kulturbegrep*. Bak begrepet lå et ønske om et mer inkluderende kulturfelt. Sagt med Bourdieu, et mer heteronymt kulturfelt. Det nye åpnet for eksempel for inklusjonen av idrett og definerte en tydeligere satsing på amatørtiltak og lokale tiltak. Kanskje kan kulturpolitikken historie sies å markere en dreining fra en utpreget autonom posisjon til en mer heteronym posisjon.

Samtidig synes kulturpolitikken sin posisjon å vekselvis være styrket og svekket. Det kan understøttes av Per Mangsets (1992:264) påpekning av at Kulturdepartementet ble mindre synlig i norsk kulturpolitikk utover 1980-tallet. I dag står kulturpolitikken sterkere, med en mer inngripende stat og et øket kulturbudsjett. Et eksempel på at kulturpolitikken er blitt mer synlig er ”Kulturloftet” - den sittende regjeringens kultursatsing frem mot 2014¹⁸. Kulturloftet inneholder blant annet et uttrykt mål om oppjustering av kulturbudsjettet til 1% av det samlede statsbudsjettet. Det kan sies å være et eksempel på at kulturpolitikken sin posisjon i det politiske feltet er styrket. I andre land med mindre grad av statlig styring er kulturpolitikk mer ensbetydende med økonomisk støtte. Begrepet ”art support” er for eksempel dekkende for et statlig kulturansvar som bare handler om økonomiske tilskudd. Det må sies å være et uttrykk for en særlig heteronym kulturpolitisk posisjon.

Blant aktørene i det kulturpolitiske feltet er *Kulturdepartementet*¹⁹ lite synlig, særlig sammenlignet med Kulturministeren og partienes kulturpolitiske talspersoner. Det gir kanskje departementet en autonom posisjon i feltet, fordi det i liten grad blir utfordret. Departementet har til oppgave å virkeliggjøre og forvalte politikernes kulturpolitiske beslutninger. Departementet har kjennskap til kulturfeltet, og besitter i stor grad vektig kulturell kapital. Kulturdepartementet har det kulturpolitiske hovedansvaret i landet, og har med det betydelig innflytelse overfor de fleste aktiviteter i det kulturelle feltet²⁰. Det gjør at de lyttes til av politikerne. Det gjør også at de har symbolsk makt til å anerkjenne og avslå aktører i

¹⁸ Koalisjonsregjering bestående av Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti.

¹⁹ Kortformen ”Kulturdepartementet” brukes, vel vitende om at navnet er mer omfattende og tidvis varierende. Fra valget 2005 heter departementet for eksempel ”Kultur- og kirke departementet”. Det første het Kultur- og vitenskapsdepartementet (1982).

²⁰ Også andre departementer har ansvar for kulturpolitiske spørsmål. For eksempel har Utdannings- og forskningsdepartementet ansvaret for høyere kunstutdanning.

kulturfeltet. Kanskje kan det sies å være uttrykk for at Kulturdepartementet besitter en kulturpolitisk doksa.

Kulturdepartementet forvalter politiske vedtak, men de initierer og tilrettelegger også, for eksempel gjennom de anbefalinger som presenteres i stortingsmeldinger. Det er museumssammenslåingen et eksempel på, i Stortingsmelding 22 (1999-2000) *Kjelder til kunnskap og oppleving*. Den er et forslag fra departementet, som så er vedtatt av Stortinget. Det gjør at departementet har en sterk posisjon i det kulturpolitiske produksjonsfeltet. Dag Solhjell hevder at den norske politiske modellen med sterk statlig styring sørger for et spesielt nært forhold mellom den statlige kulturpolitikken og kulturaktivitetene ute i samfunnet (Solhjell 1995:299). Prinsippet om *en armlengdes avstand i kulturpolitikken* er ment å ta vare på kulturinstitusjonenes uavhengighet og autonomi. Ett virkemiddel for å oppnå det er i Nasjonalmuseets tilfelle at museet forvaltes som en stiftelse.

Omfanget av Kulturdepartementets økonomiske kulturpolitikk vitner om at statlige penger anses som friere enn private. Dermed anses staten som en bedre forsikrer av uavhengighet og autonomi enn private løsninger. Kulturfeltets økonomiske avhengighet gir departementet en sterk posisjon, så lenge de avhengige aktørene ikke søker betydelig støtte andre steder.

Økonomiske logikker synes å ha fått en mer betydelig innvirkning i det kulturpolitiske feltet. Det kommer vagt til uttrykk i at "bevilgninger over statsbudsjettet" er listet først i departementets egen rangering av viktige kulturpolitiske virkemidler²¹. Samarbeid mellom kultur og næring har alltid funnet sted, men Stortingsmelding 22 (2004-05) *Kultur og næring* markerer allikevel en tydeligere økonomisk orientering i det kulturpolitiske feltet. Den tar utgangspunkt i at det de siste 20-25 årene har vært et økt fokus på sammenhengen mellom kultur, næring og økonomisk utvikling (St.mld. 22 2004-05:7). Det nye er med andre ord at kultur og næring er blitt et åpent, diskursivt tema. Kulturpolitiske tanker om synergiske møter mellom kultur og næring kan ses som uttrykk for tilnærming til andre felt og en mer heteronym kulturpolitisk posisjon.

Museumssammenslåingen kan tolkes som motivert av økonomiske effekter. Særlig vitner den utstrakte troen på flerbruksfordeler om at det, i det minste diskursivt, er tale om en økonomisk rasjonalisering av driften og en større åpning for markedslogikkens inntog. Det kan tolkes dit hen at de gevinstene som sammenslåingen skal høste, kan hentes fra møtet mellom det autonomt kulturelle og andre felt, for eksempel det økonomiske. Endringen av

²¹ Kulturdepartementet om kulturpolitikk: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

museumsstrukturen i seg et brudd med tradisjonen på feltet. I tillegg kan endringene ses som et uttrykk for en mer utvidet kulturforståelse i det nasjonale kunstmuseet. Det er for eksempel tydelig i museets ønske om nye brukergrupper og i arrangementer som er rettet mot et bredt publikum, som kurs i klessøm og verkstedsaktiviteter for barn.

I konsumpsjonsfeltet har Kulturdepartementet en spesiell posisjon. Departementet er nærmest usynlig, samtidig som det har absolutt hele det norske folk som sine interessenter, både kulturprodusenter og kulturkonsumenter - interesserte og potensielt interesserte. Dets mål er betegnende nok å: ” [...] sikre et stimulerende og utfordrende kulturtilbud for hele befolkningen ”²². Befolkningen møter imidlertid i liten grad departementet. De møter i større grad institusjonene og tiltakene som er resultater av departementets arbeid. Unntaket er de utredningene, rapportene og forslagene som departementet presenterer. Kjennskap til disse er imidlertid avhengig av tilgang. Her er mediene viktige kanaler, som formidlere og kommentatorer, men tilgjengeligheten er trolig begrenset av interesse og kunnskap. Kanskje når det kulturpolitiske papirarbeidet i liten grad ut til andre enn noen få kulturelt kapitalsterke aktører. Kulturdepartementet har derfor ikke en tydelig posisjon i konsumpsjonsfeltet.

Kulturdepartementet opptar imidlertid både en autonom og en heteronym posisjon. Det kommer til uttrykk i forholdet mellom de kulturpolitiske og kunstpolitiske forpliktelsene som departementet har. Kulturpolitikken tar i større grad hensyn til kulturkonsumentene. Her kommer for eksempel hensyn til oppvekst og integrering inn. Det plasserer departementet i en tenderende heteronym posisjon. Kunstpolitikken tar på sin side hensyn til kulturprodusentene og plasserer departementet i en mer autonom posisjon. Hvorvidt det er de førstnevnte eller sistnevnte hensyn som har høyest prioritet, kan sies å være bestemmende for posisjonens plassering i et henholdsvis stort og lite politisk kretsløp. Utover det har departementet autonomi som enestående institusjon, men som statlig instans konkurrerer det med andre mer inngripende aktører.

Kulturdepartementets posisjon overfor Nasjonalmuseet opprettholdes av den beslutningsmyndigheten det har over museet. I dette tilfellet har departementet brukt sin innflytelse til en storstilt sammenslåing. Særlig ligger Kulturdepartementets symbolske makt i den usynligheten det har i konsumpsjonsfeltet og den initieringsmyndigheten det har i produksjonsfeltet. Departementets posisjon hviler på den tilliten de folkevalgte kulturpolitikkerne vises gjennom valg. Hvorvidt departementet bruker sin symbolske makt i debatten gjenstår å se.

²² Kulturdepartementet om kulturpolitikk: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

Utgangsposisjon – debattposisjon

Museumssamenslåingen har endret det nasjonale kunstmuseets posisjon. I den medierte debatten om det nye museet møtes museet og aktører i dets omgivelser. Gjennom aktørenes diskursive opptreden i debatten påvirkes også deres posisjoner ved at de svekkes, opprettholdes eller forsterkes. Kanskje er det også slik at debatten brukes i posisjoneringsøyemed, til å opprettholde eller endre relasjoner til andre. Selv om enkeltaktører ikke bruker debatten bevisst, eller er sin egen posisjon bevisst, endres også deres posisjoner i møtet med andre. Hvilke posisjoner som kommer til syne i debatten undersøkes i de følgende analysene.

5 Et sosialt og diskursivt møte

Debatten om Nasjonalmuseet er et både sosialt og diskursivt møte. Det diskursive handler om det språklige som skjer, det sosiale handler *også* om andre aspekter av møtet. Debatten preges av hvor og når møtet finner sted, hvem som deltar, og hvordan møtet drives fremover og endrer seg. Dette kapitlet vil undersøke ordvekslingen som et sosialt og diskursivt møte over tid, med spesiell vekt på de tre avisene som hovedsakelig huser debatten. Først vil trekk ved forløpet som helhet undersøkes, deretter vil et utvalg deldebatter være gjenstand for undersøkelse i lys av trekkene ved hele forløpet. Kapitlet søker svar på problemstillingen *Hvordan forløper debatten?*

Debattens forløp

Ved sammenstilling plasserer kommentarene og debattinnleggene seg ujevnt i tidsrommet 1999-2005. Satt inn i en tabell kan de 128 innspillene og de 55 aktørene sies å fordele seg i åtte periodiske deldebatter, slik figur 4 i det følgende viser (vedlegg 1 på side 107 viser sammenstillingen av innspillene). De åtte periodene er avgrenset i forkant og etterkant av innbyrdes likheter knyttet til tidspunkt, diskursiv tematikk i innleggene og samtidige hendelser ved museet²³.

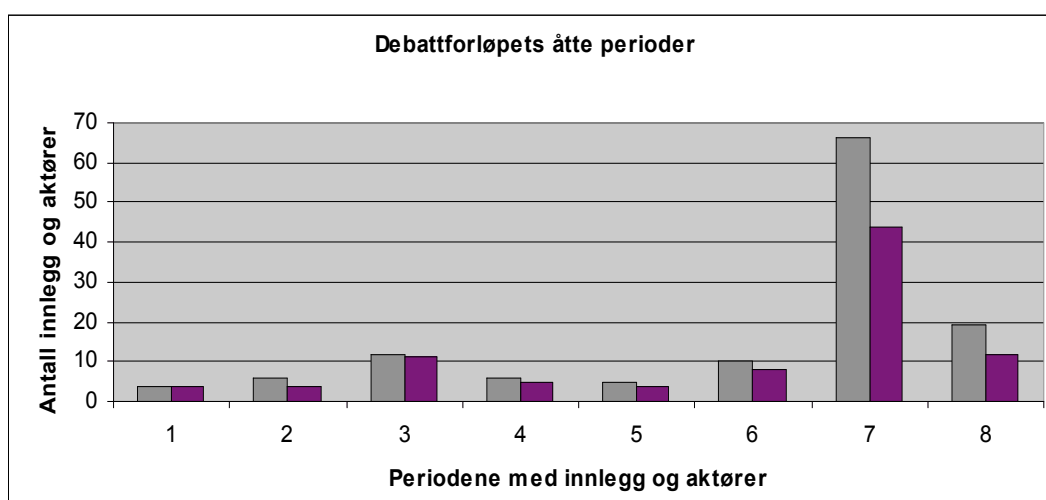


Fig 4 Debatten som et periodedelt forløp.

²³ Enkelte innlegg kan plasseres i flere perioder, men deres plassering er trolig ikke avgjørende for analysen.

Først og fremst er det mulig å peke på at debatten involverer få aktører og er lite intens²⁴. De første seks periodene fremstår som vage, tatt i betraktning at de forholder seg til en omfattende kulturpolitisk endring i kunstmuseumsfeltet. Motsatt er den syvende perioden og den etterfølgende åttende perioden overraskende innleggsrike. Sammenstillingen av innspillene viser at debattforløpet i hovedsak synes å være styrt av hendelser ved museet. Unntaket er den femte perioden, som kjennetegnes av å etterlyse hendelser ved museet. Unntaket kommer tydelig frem når periodene karakteriseres ved hjelp av de hendelsene de står i forhold til, slik som i det følgende:

1. Stortingsmelding om sammenslåing 17. desember 1999
2. Stortinget vedtar sammenslåing 1. desember 2000
3. Interimsstyret fremlegger forslag 1. juli 2002
4. Museet etableres som stiftelse 1. juli 2003
5. Offentlig debatt etterspørres desember 2003
6. Nyansettelser ved museet offentliggjøres februar 2004
7. Nye basisutstillinger åpnes 12. februar 2005
8. Museet foretar omorganiseringer høsten 2005

Skisseres de åtte periodenes særtrekk skjematisk som i fremstillingen i figur 5 i det følgende, trer de ulike debattperiodenes kjennetegn tydeligere frem. Til grunn for fremstillingen ligger en kodifisering av innleggenes innhold. Registrert er blant annet informasjon om tidspunkt, avis, avsender, diskursiv tematikk, overordnede diskurser og syn på det nye museet (kodeark i vedlegg 2 på side 109). Elementene er i skjemaet presentert etter hvor dominerende de er i periodene. Det som er fokus først i innleggene og det som gjentas, er regnet som en god indikasjon på hva som er hovedanliggende i innspillene. Videre er aktørene presentert etter når de opptrer. For eksempel står avis oppført først i alle perioder. Det betyr at alle periodene åpnes av en aviskommentar.

Ses den skjematiske fremstillingen av innholdet i debattperiodene i sammenheng med sammenstillingen av alle innleggene i vedlegg 1, er det mulig å peke på flere trekk ved forløpet i sin helhet. Innledningsvis er det mulig å si noe om omfanget av debatten. I antall kommentarer og innlegg er debatten mest fremtredende i Aftenposten, dernest i Dagbladet og så i Klassekampen (71, 35, 22). Her er det verdt å bemerke at Dagbladet er den første avisen der det er en antydning til ordveksling, mens Aftenposten er den avisen der det i samtlige av de andre periodene først er registrert et innspill. I Klassekampen er det ikke antydning til debatt før ut i forløpets tredje periode – nesten tre år etter stortingsmeldingen om

²⁴ Debatten foregår også i andre aviser og andre medier.

sammenslåingen. Det er interessant tatt i betraktning avisens politisk opposisjonelle ståsted og posisjon som debatt- og kommentaravis. Debattperiodene er med andre ord ulikt representert i de ulike avisene.

	Av is	Aktør	Diskurs	Overordnet diskurs	Meningsklima	Aviskommentarer
1	Db	Avis, publ, vit	Sammenslåing	Politisk	Vagt. Avventende optimisme.	Entydig positiv.
2	Ap	Avis, vit, mus	Sammenslåing	Politisk	Vagt. Optimisme, men tillop til skepsis.	Særs interessert. Kritisk. Maner til debatt.
3	Ap Db Kk	Avis, mus, vit, publ	Sammenslåing Offentlig debatt	Museumsorganisasatorisk, men behandles som politisk	Moderat. Skepsis til sammenslåingen.	Alle tenderer til å være kritiske.
4	Ap Kk Db	Avis	Kompetanse Offentlig debatt Sammenslåing	Politisk, men behandles som museumsorganisasatorisk.	Vagt. Skepsis, men dempet av direktøransettelsen.	Positive til den nye direktøren, mistenksomme til departementet.
5	Ap	Avis, vit, mus, kunst	Offentlig debatt Makt	Metadebatt om offentlig debatt	Vagt. Kritikk om manglende offentlighet.	Oppfordrer til debattengasjement.
6	Db Ap Kk	Avis, vit, mus	Kompetanse Offentlig debatt Utstilling	Museumsorganisasatorisk Kunstfaglig	Moderat. Både mangel på kompetanse og god kompetanse.	Avventende optimisme og skepsis.
7	Ap Db Kk	Avis, kunst, vit, dept, mus, publ	Utstilling Kompetanse Makt	Kunstfaglig Personfokusert	Eksplisvt. Ja og nei til utstillingene og Sune Nordgren.	Db positiv, de andre ender på negativ. Lite til stede.
8	Ap Db	Avis, vit	Sammenslåing Kompetanse	Politisk Personfokusert	Kraftig. Nei til Nordgren, ja til Arkitekturmuseet.	Ap kritisk, Db positiv.

Fig 5 Sentrale trekk ved debattperiodene.

I de fleste periodene foregår debatten i flere aviser i samme periode. Et trekk synes å være at debatten foregår på tvers av avisene. Et første innlegg kan følges opp av et andre innlegg i en annen avis. Det er for eksempel tilfellet i den sjette perioden, der en første kommentar i Aftenposten om museets ansettelsesprofil følges opp av et eksternt innlegg om mangel på kunstnerkompetanse i Dagbladet ("Svensk-dansk profil ved Nasjonalmuseet", Aftenposten, 21.02.04 og "En svenskes kunstmakt", Dagbladet, 23.03.04). Den første, andre og femte perioden skiller seg imidlertid ut. I disse periodene er det bare registrert innspill i henholdsvis Dagbladet i den første og Aftenposten i de to siste. Det tyder på at disse periodene diskursivt ikke vekker bred oppmerksomhet.

Utover omfang generelt anes også en tendens til at ulike aktører er ulikt representert i periodene, slik det er antydnet i tabellen. Innleggene er signert med navn og i de fleste tilfeller

også tittel. Det er mulig å tenke seg at valg av tittel indikerer syn på egen relasjon til museet. Videre kan det antas at det er en sammenheng mellom tittel og noen grunnleggende forestillinger.

Ut fra en slik kategorisering av innleggenes avsendere, kan debattens aktører samles i fem kategorier i tillegg til avisene: *Kunstvitere* (kunsthistorikere, og andre teorifaglige), *Nasjonalmuseet* (ledelsen for museet), *Publikum* (aktører som signerer med navn eller ikke kunstrelatert tittel), *Kunstnere* (aktører som titulerer seg som kunstnere eller er allment kjente kunstnere) og *Kulturdepartementet* (representanter for Kulturdepartementet). Aktørene kan videre kategoriseres etter de tre feltene. Plassert i felt kan kunstviterne, museet, kunstnerne og publikum sies å ha posisjoner i kunstmuseumsfeltet, mens Kulturdepartementet plasserer seg i det kulturpolitiske feltet og avisene i det journalistiske feltet. Slik sett er kunstmuseumsfeltets mange aktører representert i 74 innlegg, mens det kulturpolitiske feltet på sin side bare bidrar med to innlegg. Avisene i det journalistiske feltet deltar med 52 kommentarer.

Sett i sammenheng er aktørenes tilstedeværelse i debatten ulik, slik tabellen i figur 6 viser. Av de enkelte aktørene er det, utenom avisene (1): de teorifaglige kunstvitere (2) som tydelig dominerer med i alt 45 innspill. De er representert fra første periode, og er bare fraværende i en periode. Nasjonalmuseets representanter (3) bidrar med 11 innlegg i fem perioder fordelt jevnt utover forløpet. De ulike kunstnere (4) deltar med 10 innspill, men er bare representert i den femte og den syvende perioden. Publikum (5) kommer med åtte innspill fordelt på tre perioder jevnt i forløpet. Kulturdepartementet (6) er minst til stede med sine 2 innlegg i den syvende perioden. Aktørene setter med andre ord i ulik grad preg på forløpet. Aktørenes varierende deltakelse handler om ulik grad av interesse, men trolig også om ulikheter i symbolsk makt i kunstmuseumsfeltets diskurser og avisenes diskurser.

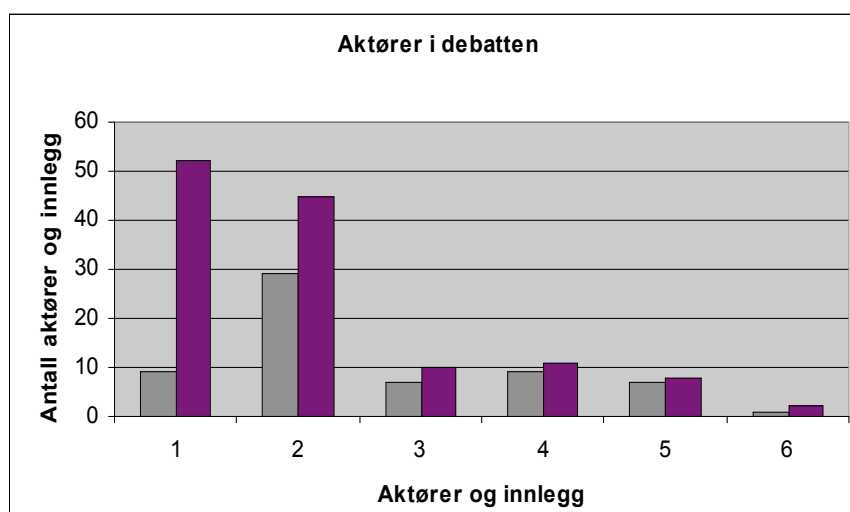


Fig 6 Aktører og innlegg i debatten totalt.

Bestemte aktører kan for eksempel knyttes til de ulike avisene. Kunstnerne er for eksempel bare representert med et innlegg i Aftenposten, og publikum er ikke representert i Aftenposten i det hele tatt. Kunstnerne og publikum velger med andre ord Dagbladet og Klassekampen som sine kanaler. På den annen side er museet betydelig mer representert i Aftenposten enn de andre avisene. Det samme gjelder innleggene fra Kulturdepartementet. Museet er kun representert med ett innlegg i Dagbladet og Klassekampen, mens Kulturdepartementet bare er representert i Aftenposten. Av kunstviterne ser det ut til at det er en mye jevnere fordeling mellom avisene. Sett i sammenheng tyder dette på at debatten har ulik karakter i de tre avisene. Variasjonene antyder at både de eksterne aktørene og avisene har ulike posisjoner i debatten, og ulik grad av symbolsk makt. I tillegg anes det en tendens til sammenfallende posisjoner mellom de eksterne aktørene og avisene.

Samtlige perioder innledes med en aviskommentar. Med unntak av første periode, er alle de første kommentarene Aftenpostens. I tillegg er Aftenposten eneste avis i to perioder. Av de tre avisene er det Aftenposten som dominerer med sine 31 kommentarer og tydelige tilstedeværelse i periodene. Dagbladet er den første avisen som kommenterer sammenslåingen, og den første avisen der det er antydning til debatt. Dagbladet er allikevel bare representert med 12 kommentarer. Klassekampen er verken representert med kommentarer eller eksterne innlegg før den tredje perioden, men bidrar allikevel i alt med 9 kommentarer.

Andelen av aviskommentarer er relativt jevn i de tre avisene, men fordelingen mellom avisene er ulik fordelingen av *antall* innlegg. Mens Aftenposten har det høyeste antallet kommentarer etterfulgt av Dagbladet, har Klassekampen en større andel kommentarer enn Dagbladet (prosentvis fordeling: 43-40-34). Den høye andelen kommentarer viser at avisene er engasjerte, men tallene indikerer også at det er et generelt mønster i hvor mye avisene selv deltar i debatten. Likhetene kan knyttes til det journalistiske feltets logikker for praksis i avisdebatter. Forskjellene avisene i mellom henger trolig sammen med avisenes størrelse, men også med hvordan avisene betrakter seg selv som kulturaviser og debattaviser, og hvordan andre betrakter dem når de velger kanal for sine ytringer.

Det anes også en konsekvenssammenheng mellom antallet kommentarer og antallet eksterne innlegg. De vage periodene domineres tydelig av aviskommentarer - den fjerde perioden består for eksempel bare av aviskommentarer. Motsatt er bare en liten andel innspill aviskommentarer i den syvende perioden (16 av 66). Kanskje tyder det på at avisene opptrer som igangsettere for engasjement, og at de trekker seg tilbake når andre debatterer. På den annen side er avisenes kommentarer svært mange.

I tillegg kan det antas at de første aviskommentarene legger føringer for diskursiv tematikk i periodene. Det ligger for eksempel i den femte periodens første kommentar en premiss om at tausheten rundt museet er uttrykk for noe kritikkverdig ("Stillheten senker seg", Aftenposten, 02.12.03). Kommentaren følges opp av eksterne innspill som peker på hva det er som er kritikkverdig.

Mangfoldet i diskursiv tematikk synes ikke å være stort tatt i betraktning det lange forløpet. Fem diskurser synes å peke seg ut i innspillene, dog i ulik grad. I tråd med tabellen i figur 7 i det følgende er den mest representert diskursen den konkrete *Utstilling* (1), om de nye utstillingene i museet. Den dominerer i hele 50 innlegg. Deretter er det langt til *Sammenslåing* (2), om endringer i museumsstrukturen. Den dominerer i 26 innlegg. *Kompetanse* (3), om det nye museets valg av kompetanse og enkeltaktørers kompetanse, følger like etter med 22 innlegg. Igjen er det avstand til de to siste mer abstrakte diskursene. *Offentlig debatt* (4), om behovet for debatt om prosessen, dominerer i 14 innlegg, mens *Makt* (5), om hvem som har makt i prosessen, dominerer i 10. De resterende seks innleggene beveger seg tematisk innenfor diverse marginaliserte diskurser. Samlet sett dominerer med andre ord de konkrete diskursene over de abstrakte. Det kan tyde på at aktørene i fellesskap velger det konkrete, eller at enkelte aktører har symbolsk makt til å gjøre de konkrete diskursene mer synlige. Det vil neste analyse av aktørene undersøke nærmere.

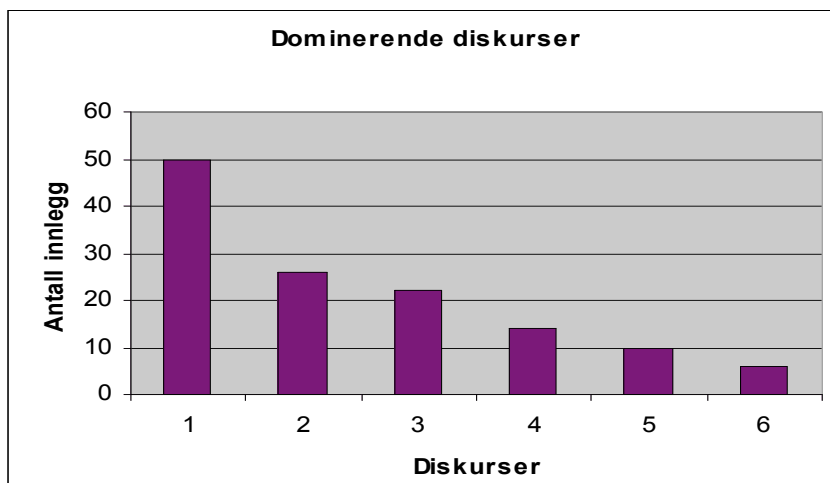


Fig 7 Ulike diskursers fremtoning i innspillene totalt.

De ulike periodene er kjennetegnet av ulike diskurser på samme måte som de er kjennetegnet av ulike aktører. Samtidig synes det å skje endringer gjennom forløpet, med en gradvis dreining fra abstrakte diskurser til konkrete. De første vage periodene konsentrerer seg om sammenslåingen som politisk idé og museumsorganisatorisk idé. Etter hvert handler det mer

om konkrete aspekter av kunstfaglig art, så som de impliserte aktørenes kompetanse, hvorvidt de gjør en god jobb, og om de presenterer gode utstillinger. Det betyr at det samtidig skjer en gradvis endring fra fokus på sammenslåingen som et saksforhold til et mer spisset og underholdende personfokus på de som gjennomfører sammenslåingen.

Det er tydelig at de kulturpolitiske handlingene i liten grad blir brede diskursive temaer, selv om avisene initierer ordvekslinger om hendelsene i de første periodene. Det abstrakte papirmuseet i stortingsmeldingen er mindre håndgripelig enn den nye direktøren og de nye utstillingene. Det er trolig grunnen til at de første periodene peker seg ut som spesielt vage debattider, selv om viktige hendelser finner sted. For eksempel vedtar Stortinget sammenslåingen i den andre perioden. Det er en hendelse som i liten grad er synlig utenfra. Parallelt med at resultatet av sammenslåingen trer frem, blir også de tidligere hendelsene trukket frem. Med det kan det sies å skje en forflytning fra et lite eksklusivt debattkretsløp til et større mer inklusivt debattkretsløp, der debatten i økende grad blir en underholdende feide mellom enkeltaktører. Det kan bety at avisene ikke har symbolsk makt til å vekke oppmerksomhet om det abstrakte og politiske, eventuelt at de bidrar til den konkretiseringen og tilspissingen som synes å skje. Samtidig er det noe underlig at så få av aktørene som rammes av det politiske vedtaket deltar.

Også meningsklimaet endrer seg gjennom forløpet. Mens de aller første periodene er preget av avventende optimisme, anes det raskt tilløp til skepsis som etter hvert får dominere over de positive røstene. I den innleggsrike syvende perioden er for eksempel i alt 42 innlegg overveiende kritiske, 19 er positive, mens bare 5 tydelig veier for og mot. Det tyder på at enkelte aktører har symbolsk makt til å prege meningsklimaet. Denne tendensen gjelder også avisene selv. I de første periodene veksler avisene mellom å være positive, skeptiske og avveiende, men lander etter hvert på en overveiende skeptisk innstilling til både sammenslåingen og museet. Unntaket er Dagbladet, som er mer positiv enn de to andre avisene gjennom hele forløpet. Med det anes en tendens til at avisene plasserer seg i to distinkte posisjoner.

Sammen med den økte skepsisen synes det å skje en dreining fra enighet til konflikt. Ordvekslingen går fra å være sentrert rundt en politisk gledesmelding til å veksle mellom markerte aktører i polariserte posisjoner. Samtidig ser det ut til å skje en sammenblanding av diskurser og konflikter som også øker konfliktnivået. Kunstnernes generelt undertrykte posisjon i kunstfeltet blir for eksempel i den sjette perioden en del av kompetansediskursen (for eksempel ”Nasjonalmuseet som tvangstrøye”, Dagbladet, 14.04.04). Dessuten synes beslutninger og ansvar å bli tilskrevet forskjellige aktører. Museets direktør møter for

eksempel kritikk mot sammenslåingen i den sjette perioden, mens departementet blir stilt til ansvar for de nye utstillingene i den syvende perioden.

Kanskje kan debatten som helhet betegnes som en elitedebatt som i økende grad *også* blir en underholdningsdebatt uten at det elitistiske forsvinner. Snarere kan det se ut til at det elitistiske forsterker det underholdende. Det betyr at debatten både beveger seg i et stort og et lite kretsløp. Hvorvidt trekkene skissert over også gjenfinnes ved et nærmere blikk på enkelte perioder i debatten, vil vise seg i undersøkelsen av tre deldebatter i fortsettelsen.

Tre talende deldebatter

Selv om det i antall innlegg er periodene 1, 7 og 8 som peker seg ut, er det allikevel debattene i periodene 1, 5 og 7 som fremstår som de mest interessante. Den første fordi den på svært vagt vis åpner debatten, den femte fordi den ikke utløses av en hendelse ved museet, og den syvende fordi den er et sjeldent eksempel på eksplosiv kulturdebatt. De tre periodene markerer med andre ord særegne trekk ved debattforløpet som helhet. Disse vil derfor være gjenstand for nærmere undersøkelse i fortsettelsen. Eksemplene fra enkeltinnlegg i periodene gjenfinnes i sin helhet i vedlegg 3 på side 111.

Periode 1: Sammenslåingsdebatt (19.12.99–18.01.00)

Den aller første debattperioden i forløpet har sitt utgangspunkt i offentliggjøringen av stortingsmeldingen som foreslår sammenslåingen av museene. Alle innspillene ligger i etterkant av selve offentliggjøringen 17. desember 1999. Det viser at det er hendelsen som i forkant er utløsende for ordvekslingen. Perioden er vag, med få registrerte innlegg – alle i Dagbladet. I alt deltar fire aktører med fire innlegg. Foruten Dagbladet, deltar en publikummer og en kunstviter. Stortingsmeldingen møtes med ros, og med det markeres starten på meningsutvekslingen om det nye museet i de tre avisene.

Diskursivt omhandler ordvekslingen i perioden den konkrete museumssammenslåingen. Innleggende omhandler meldingen direkte, noe som gir perioden en politisk karakter. Alle innspillene ligger direkte i etterkant av offentliggjøringen og er preget av avventende optimisme til sammenslåingen. Både kulturministeren, stortingsmeldingen og regjeringen roses for et konstruktivt forslag, slik som her i Dagbladet i den aller første kommentaren i perioden: ”*Det er perspektiver over regjeringens forslag [...]. Det er strålende nyheter. [...] fortjener all ros [...]*” (leder, Dagbladet, 19.12.99). Kulturdepartementet som har utredet forslaget, omtales imidlertid i liten grad. På tross av

rosen er det blant de fire innspillene to kunstvitere som stiller seg noe avventende, slik som i eksempelet i det følgende: *"Ikke minst gir dens [stortingsmeldingens] klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på"* (Jon-Ove Steihaug, kunsthistoriker, Dagbladet, 18.01.00). Innlegget er et tidlig eksempel på det som senere skal få prege debatten.

Dagbladet åpner perioden med en leder og er med det første og eneste avis i denne perioden. Ved siden av stortingsmeldingen er trolig også aviskommentaren initierende for perioden. Avisen er entydig positiv, ikke ulikt de andre aktørene. Avisen er mest opptatt av hvilke konsekvenser forslaget har for publikum, ulikt kunsthistorikeren som er opptatt av kunstens ve og vel. Det kommer til uttrykk i den første lederen: *"Det viktigste må likevel være at publikum [...] vil få adgang til et formidabelt kunstsenter [...]"* (leder, Dagbladet, 19.12.99). Hensynet til publikum er kanskje bakgrunnen for at Dagbladet gjennomgående er den mest positive avisen. Dagbladet plasserer seg som støttespiller til sammenslåingen, og markerer seg med det i liten grad som maktkritiker. Det synes å indikere en opprettholdelse av avisens posisjon i det journalistiske feltet.

Den første perioden virker vag tatt i betraktning den omfattende endringen ordvekslingen står i forhold til. Av den grunn kommer få tydelige posisjoner til uttrykk. Diskursivt beveger den seg på et saklig politisk nivå, men preges mer av enighet og samtykke enn maktkritikk. Det gjelder også den eneste avisen som mener noe om forslaget. I så måte er det underlig at verken Aftenposten eller Klassekampen er til stede i denne perioden. Det viser at disse avisene foreløpig i liten grad posisjonerer seg i den kulturpolitiske sammenslåingsdiskursen.

Periode 5: Debatt om offentlighet (02.12.03-19.12.03)

Den femte debattperioden utløses ikke av en konkret hendelse ved museet slik de andre periodene gjør. Slik skiller perioden seg ut. Perioden synes snarere å være motivert av at det ikke skjer noe åpenlyst ved museet, etterfulgt av en mistanke om at hendelser foregår i det stille. Perioden er vag, fem innlegg og fire aktører er registrert. Representert er Aftenposten, en kunstviter, en kunstner og museet.

Diskursivt omhandler alle innleggene et behov for offentlighet og debatt rundt endringene i kunstmuseumsfeltet. De er med andre ord tydelige responser til hverandre, selv om de hovedsakelig bærer samme mening. Det ses for eksempel i den likeartede ordbruken i det første og andre innspillet i perioden: *"betenkelig taushet"* og *"uten spor av offentlig"*

debatt” (henholdsvis Lotte Sandberg, Aftenposten, 02.12.03 og Dag Solhjell, Aftenposten, 04.12.03). Eneste på den andre siden av bordet er museumsdirektør Sune Nordgren, som responderer på etterspørselen, men avviser behovet for debatt på dette tidspunktet: ”*Museumsdebatt for tidlig, Solhjell*” (Sune Nordgren, dir. Nasjonalmuseet, Aftenposten, 16.12.05).

Perioden domineres av kunstfaglige aktører. Det til tross for at den ikke konkret omhandler kunstfaglige spørsmål, utover fokuset på museet fremfor for eksempel publikum. Blant innleggene befinner den første kunstneren seg. Med det introduseres kunstnerens relasjon til museet: ”*I Norge er det tradisjon for at kunstnerne står mot kuratorene. Nå er det kanskje på tide å innse at teknokratiet er den største trusselen for et radikalt kunstliv*” (Tone Hansen, kunstner og stipendiat KhiO, Aftenposten, 19.12.03). Introduksjonen av kunstnerens posisjon i kunstmuseumsfeltet kan ses som et eksempel på at debatten tiltrekker seg andre problemstillinger enn den selv i utgangspunktet befatter seg med. Kanskje skyldes det et generelt behov for debatt i feltet.

Aftenposten åpner perioden med en kommentar, slik avisen gjør i syv av åtte perioder. I tillegg er alle innleggene registrert i samme avis. Aftenposten etterspør debatt, og gjør seg slik til ansvarlig maktkritiker: ”*Nei, det gjelder ikke den forestående julehøytiden, men den desto mer betenkelige tausheten som omgir nyskapningen Nasjonalmuseet for kunst – som i disse dager planlegger sin omfattende virksomhet*” (Lotte Sandberg, 02.12.03). Med kun én aviskommentar er dette allikevel ikke en utpreget avisperiode, selv om det kunne vært forventet ut fra tematikken. Kanskje betyr det at avisen ikke ser det nødvendig med flere debattoppfordringer når noen følger opp. Dagbladets og Klassekampens fravær skyldes antakelig at debattanslaget er Aftenpostens alene og ikke knyttet til en hendelse ved museet. Det vitner om et større engasjement hos Aftenposten i kraft av at avisen ikke bare responderer på hendelser ved museet men introduserer debatt selv. Det antyder en sterk posisjon overfor museet, ulikt relasjonen til de kulturpolitiske beslutningsmyndighetene.

Perioden beveger seg på et metanivå i forhold til debatten - den drøfter debatten og debattens vilkår. Kritikkk om manglende debatt eksisterer imidlertid også i de tidligere periodene. Det nye i denne perioden er at kritikken er debattperiodens dominerende diskurs. Trolig henger det sammen med at ansettelsen av en direktør i den foregående fjerde perioden har gitt museet et ansikt å rette kritikkk mot. Kanskje bidrar det til å styrke kritikernes posisjon, mens museets synlighet gir det en svakere posisjon.

Periode 7: Utstillingsdebatt (19.01.05-21.08.05)

Den syvende debattperioden utløses av åpningene av de første utstillingene i det nye Nasjonalmuseet. Først ut er de nye basisutstillingene, ”Alle snakker om museet” som åpnes 12. februar. Deretter åpningen av manifestasjonsutstillingen for det nye museet ”Kyss frosken. Forvandlings kunst” 28. mai. Debattperioden er den fyldigste med hele 66 innlegg, hvorav 32 står i Aftenposten, 19 i Dagbladet og 15 i Klassekampen. Alle aktørkategoriene er representert. Klart størst andel har kunstviterne, og av disse de som stiller seg kritisk (22 mot 5). Lavest andel har de positivt innstilte kunstviterne (5 av 11). I alt i perioden er mer enn dobbelt så mange innlegg negative som positive til museet.

Perioden preges i stor grad av utstillingsdiskursen, med innlegg for og imot de nye utstillingene. Perioden er imidlertid også preget av tidligere perioders diskurser, både kompetanse og makt trekkes inn, ofte som sammenblandete eller underordnede diskurser i innleggene. Ansvar for utstillingene rettes for eksempel vekselvis både mot kuratorene som har laget dem, direktøren, styret og departementet, slik som i dette innlegget i Klassekampen: ”Departementet må [...] ta ledelsen av Nasjonalmuseet opp til en fornyet vurdering” (Rolf Aamot, elektronisk maler, Klassekampen 21.04.05).

Kampen preges tydelig av kunstvitere, men både kunstnere og publikum er også bedre representert enn tidligere. Kanskje har den konkrete utstillingsdiskursen lavere terskel og dermed større relevans for flere. Museet er også mer til stede, men det går en måned før det første innlegget kommer. Departementet er derimot særs tidlig ute, riktignok bare med to bidrag. Det ser ut som et rollebytte, der styret og museet i tidligere perioder har tendert til å svare for departementets handlinger er det nå omvendt. Departementet beskytter styrets utvalgte direktør, slik som her i det første innlegget: ”Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene” (Yngve Slettholm, statssekretær, Kulturdepartementet, Aftenposten, 03.03.05).

Den andre utstillingen synes å virke som en bekreftelse på reaksjonene på den første. Kunstner Håkan Sandell sier det slik i Dagbladet dagen før åpningen av den andre utstillingen: ”Når jeg leser hovedkurator Kari J. Brandtzægs programerklæring for utstillingen [...] gir det meg faktisk en fordypet forståelse av min egen negative reaksjon på forandringene i Nasjonalmuseet” (27.05.05). I eksempelet er det også tydelig at diskurser sammenblandes - kuratorens arbeid sammenstilles med sammenslåingen.

Av avisene er det nok en gang Aftenposten som åpner perioden med en kommentar. Kommentaren ligger denne gang forut for hendelsen i museet. Dette er imidlertid den debattperioden som i minst grad er preget av aviskommentarer, selv om antallet er det største (16). Aftenposten har 9, Klassekampen har 4, mens Dagbladet har 3 kommentarer. Forholdet mellom antall innlegg og antall aviskommentarer er relativt likt i de tre avisene. Trolig skyldes avisenes beskjedne deltakelse at andre debatterer. Som påpekt om den forrige perioden, synes avisene i større grad i de vage periodene å bruke kommentarer til å oppmuntre til debatt i egne spalter. Det kan se ut som en strategi for å posisjonere seg som hovedsete for en attraktiv kulturdebatt. En annen grunn kan være at debattperioden nærmest kan karakteriseres som en forenklet tabloidutgave av debatten som helhet. Det skarpe konfliktfokuset flytter kanskje saken fra kulturredaksjonene til nyhetsredaksjonene, og fra et lite til et stort kretsløp. Et eksempel på det er den personsentrerte kritikken som rettes mot direktør Sune Nordgren, slik som i dette tidlige innlegget signert kunsthistoriker Paul Grøtvedt: *"Sune Nordgrens posisjon som enevoldshersker a la Ludvig XIII, er noe helt nytt i norsk kunstopolitikk"* (Dagbladet, 09.03.05).

Aviskommentarene er jevnt fordelt utover perioden, som om de analyserer debatten underveis. Mer enn tidligere ser det dermed ut til at avisene kommenterer debatten fra utsiden, fremfor å være deltakere. For eksempel foretar Lotte Sandberg (Aftenposten, 04.03.05) tidlig i perioden en komparativ analyse av Sune Nordgrens og Lars Rar Langslets museumssyn som en hjelp til forståelse av debatten. Slike kommentarer bidrar kanskje samtidig til et polarisert bilde, der meningsvalget står mellom et for og et mot. Selv om avisene tar mer avstand i denne perioden, deltar de med andre ord også. Et annet eksempel på deltakelse er denne sene lederen i Klassekampen: *"Den eneste forvandlingen "Kyss frosken" har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske"* (16.09.05). Kommentarsjangeren brukes med andre ord både som personkritikk, kunstkritikk og politisk kommentar. Subjektiv stillingtagen og objektiverende sideblikk synes å blandes sammen.

Dagbladet er i perioden gjennomgående positiv, mens Aftenposten og Klassekampen vipper noe før pendelen faller på nei. Det betyr at avisene er skarpere delt i oppfatning enn tidligere. Forklaringen ligger kanskje i Dagbladets vektlegging av forholdet til publikum. Det er et forhold museet selv også er opptatt av, sammen med publikum og de andre positivt innstilte aktørene. De to andre avisene derimot, ligner mer de kritiske kunstviterne i opptattheten av hvem som skal få bestemme hva museet skal være.

Den syvende perioden er svært ulik de foregående. Det er først i denne perioden konsekvensene av omstruktureringen kommer konkret til syne. Først nå er det mulig å snakke

om debatt i betydningen intens og massiv ordveksling. De foregående periodene er til sammenligning lite intense og i større grad dominert av avisene selv. Selv om det er slik, synes premissene for den syvende perioden å legges i de foregående. Den syvende perioden synes å være en konsekvens av de etableringer som er gjort i de tidligere periodenes diskurser. For eksempel kommer en tidlig etablert formulering til syne. ”Mastodont” går i denne perioden igjen som beskrivelse av museet, men beskrivelsen etableres av Karin Hellandsjø i Aftenposten allerede 11.07.02²⁵. Perioden er allikevel enestående i posisjoners og relasjoners tydelighet, selv om avisene er mindre synlige som aktører i denne omgangen.

De tre undersøkte periodene står igjen som typiske for debattens forløp. Sammen markerer de at debatten som helhet består av noen distinkte deldebatter preget av ulike diskurser og ulike aktører. Hver for seg representerer periodene særegne trekk ved museumsdebattens forløp. Den første perioden demonstrerer et møte mellom kulturpolitikk og mediert offentlighet, der det politiske forslaget i stor grad blir møtt med enighet og samtykkende akklamasjon til etterlengtet handling i feltet. Den femte perioden er særegen fordi den i motsetning til de andre periodene ikke utløses av en hendelse ved museet, med av at Aftenposten etterspør mer debatt rundt etableringen av en stor institusjon i kunstmuseumsfeltet. Perioden er et eksempel på utypisk gravende kulturjournalistikk - en sjeldenhet i et felt preget av lansering og bedømmende tilbakemeldinger. Endelig er den syvende perioden spesiell fordi en kulturpolitisk hendelse i feltet sjelden vekker så mye offentlig mediedebatt, verken av snever faglig art eller bred underholdende art.

Stykkevis og delt

Periodene fremstår som typiske for debattens forløp. Hva er typisk for debatten? Dette kapitlet har søkt svar på problemstillingen: *Hvordan forløper debatten?* Ut fra undersøkelsen av debatten som helhet og de tre debattperiodene særskilt, er det mulig å peke på noen hovedtrekk. Debatten som helhet kjennetegnes først og fremst av å være lite intens i den forstand at den involverer få aktører og ikke er spesielt fortettet verken i tid eller antall innlegg før utstillingsåpningene i den syvende debattperioden. Det karakteristiske er nettopp hvor lite oppmerksomhet det politiske papirmuseet får, og hvor stor oppmerksomhet det realiserte museet plutselig får.

Det indikerer samtidig at debatten løper i mer eller mindre distinkte perioder og at det skjer endringer underveis. De åtte periodene preges også av ulike aktører. Mens avisene

²⁵ Fire registrerte etter den første, antakelig flere.

dominerer i de vage periodene, dominerer for eksempel ulike kunstvitere i den innleggsrike syvende perioden. Periodene preges også av ulike diskurser. Det synes å skje en tematisk bevegelse fra det abstrakte til det konkrete og fra politikk til person. Parallelt synes det å skje en dreining fra optimisme til skepsis og fra enighet til konflikt. Samtidig ser det ut til å skje en sammenblanding av flere diskursive elementer, både journalistiske sjangere, diskursiv tematikk og konfliktperspektiver. Resultatet kan karakteriseres som en sammenblanding av elitedebatt og underholdningsdebatt.

Samtidig som det skjer endringer, synes enkelte trekk ved debatten å forsterkes underveis i forløpet. I de aller første periodenes enighet og støtte til sammenslåingen trer ikke tydelig posisjoner klart frem. Etter hvert som flere aktører og diskurser kommer til syne, trer også flere posisjoner frem. Av disse er det noen som er synligere enn andre, samtidig som flere synes å være nær sammenfallende. De ulike kunstviterne fremstår i antall innlegg som debattens dominerende aktører, ved siden av avisene og deres kommentarer. De andre aktørene deltar til sammenligning kun med få innlegg. Videre er det utstillingsdiskursen som dominerer i antall, etterfulgt av sammenslåingsdiskursen og kompetansediskursen. Offentlig debatt og makt er til sammenligning lite synlige. Det forsterker tendensen til at det konkrete får dominere det abstrakte, og det kunstfaglige det kulturpolitiske.

Når det gjelder avisene, er det ulikheter i hvilke aviser de eksterne debattaktørene opptrer i. Kunstnerne og publikum finnes i overveiende grad i Dagbladet og Klassekampen, mens museet og departementet i større grad finnes i Aftenposten. Det synes ikke sammenfallende med hvilke aktører avisene tenderer å ligne – snarere motsatt.

De tre avisene innvirker på debatten både som representanter for det journalistiske feltet og som distinkte aviser. Et fellestrekk er at avisene forholder seg til debatten både fra utsiden og innsiden. På den ene siden kommenterer de fra utsiden det som foregår i egne debattspalter. På den annen side kommer de selv med meningsbærende innspill. Et annet fellesstrekk er at avisene initierer debattperiodene med kommentarer som omtaler det som skjer ved museet. De initierende kommentarene synes å legge tematiske føringer for hva som skjer i de senere innleggene. Et tredje moment er at aviskommentarene utgjør en dominerende andel av det totale antallet innspill. Det gjør avisene til aktører i debatten. Samtidig bidrar kommentarene sterkt til antallet tekster som ”tilhører” debatten. Det gjør debatten større. Selv om avisenes kommentarer er avistekster, fremstår dermed også de som innlegg. Et fjerde trekk er at avisenes kommentarer både er politiske kommentarer og kulturkritikker. De to

sjangrene synes å smitte over på hverandre i form av både objektivisering av kulturkritikken og subjektivisering av kommentaren.

Av de tre avisene er det Aftenposten som dominerer i forløpet. Aftenposten har flest kommentarer, og har det initierende innlegget i alle perioder. Dagbladet er imidlertid tidligst ute, og den eneste av avisene som kommenterer stortingsmeldingen når den kommer. Klassekampen på sin side kommer veldig sent på banen – etter at sammenslåingen er vedtatt. Avisene ulikheter i synlighet gir dem ulike posisjoner, samtidig som det antyder hvor sterke posisjonene er.

Avisenes behandling av debatten ses tydeligere mot et bakteppe av deres posisjoner i det journalistiske feltet. Alle de tre avisene synes å bevege seg, og debatten, innenfor flere diskurser og både et mindre autonomt kretsløp og et større heteronymt kretsløp. Minst overraskende er Dagbladet i overveiende grad positiv til både sammenslåingen og museet. Aftenpostens motstand mot endring er kanskje ikke overraskende, men engasjementet er merkbart stort. Det kommer til uttrykk i antallet kommentarer. Forbausende er det da at Aftenposten ikke kommenterer stortingsmeldingen i første periode. Klassekampen er mindre opptatt av saken enn forventet. Kanskje skyldes det at det er borgerlig og nasjonshevdende kultur det handler om. Da er det imidlertid underlig at avisen ikke er mer engasjert tidligere, når det er det politisk vedtaket som er i fokus.

Satt i ramme av kunstmuseumsfeltet er det mulig å antyde noe om posisjoner i debatten. Først og fremst er det tydelig at aktørene som møtes i debatten i sin uenighet og i sin symbolske makt plasserer seg ulikt i museets omgivelser. Samtidig synes ulike posisjoner å danne forsterkende sammenfall. Sammenlignet med undersøkelsene i kapittel 4 er det tydelig at debatten er uttrykk for et utfordrende møte mellom ulike deler av kunstmuseumsfeltet og mellom tradisjon og fornyelse. De bestående, autonome ideer utfordres av nye, heteronyme ideer.

Dette kapitlets analyse har studert debattforløpet og funnet en debatt strukturert i perioder bestemt av ulike hendelser, diskurser og aktører, samt aviser som opptrer i debatten både fra utsiden og innsiden. Kapittel 6 vil undersøke de eksterne aktørene og deres diskursive posisjoner i debatten. De diskursive posisjonene blir brukt som bakgrunn for det syvende kapitlets analyse av avisenes mindre tydelige posisjoner.

6 Diskursive posisjoner i debatten

Førrige kapittel viste at debattens forløp er strukturert i perioder av ulike hendelser, aktører og diskurser. Dette kapitlet skal se på de ulike eksterne aktørenes varierende debatt deltakelse, samt hvilke diskursive posisjoner som trer frem i debatten. Analysen tar utgangspunkt i kategoriseringen av aktører i førrige kapittel. Først undersøkes Nasjonalmuseet, deretter kunstviterne, kunstnerne, publikum og Kulturdepartementet. Avslutningsvis ses aktørenes deltakelse i sammenheng.

En skjematisk fremstilling av analysen er gjengitt i figur 8, eksemplene fra innlegg gjenfinnes i sin helhet i vedlegg 4 på side 119. Problemstillingen som søkes besvart lyder: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?*

Nasjonalmuseet

Nasjonalmuseet som aktør i debatten er museets ledelse²⁶. Med andre ord behandles ansatte kunsthistorikere og andre fagpersoner i museet som *kunstvitere*. Det skyldes at disse ikke nødvendigvis er fast knyttet til museet, men kan være ansatt på prosjektbasis. Dessuten står de i hovedsak ikke bak gjennomføringen av sammenslåingen og etableringen av det nye museet.

Museet er registrert med 11 innlegg og 6 aktører totalt. Antall innlegg fra museet er med det ikke stort, mens antallet aktører er relativt høyt tatt i betraktning begrensningen til ledelsen. Det tyder på et relativt stort mangfold av stemmer. Samtidig gir det inntrykk av at det er flere beslutningstakere i museet enn direktøren.

Bare fire av innleggene kommer før den fyldige syvende perioden. De fire fordeler seg med ett innlegg hver i den andre, tredje, femte og sjette perioden. Det betyr at museet er representert, men i liten grad er del av ordvekslingen om etableringen av sin egen institusjon. På den annen side kommer museet som aktør inn i debatten allerede i den andre perioden, etter at stortinget har vedtatt sammenslåingen. Det gir inntrykk av et aktivt forhold til den offentlige meningsdanningen. Det samme gjør de nye basisutstillingenes tittel ”Alle snakker om museet”. Den beskjedne deltakelsen i debatten vitner imidlertid om at museet i mindre grad enn forventet bruker debatten som kommunikasjonskanal. Kanskje er det et uttrykk for at museet har symbolsk makt til å unngå oppmerksomhet, eventuelt at museet ikke har kapitalstyrke nok til å innvirke tydelig på debatten. Etter den økende kritikken å dømme, tolkes trolig den lave tilstedeværelsen av andreaktører som en unnamanøver.

²⁶ Inkludert styret.

Hele 8 av innleggene står i Aftenposten, 2 står i Dagbladet og 1 i Klassekampen. Det er ulikt totalen, med en tydelig overrepresentasjon av Aftenposten. Det gjør det åpenbart at museet anser Aftenposten som den viktigste arenaen i debatten. Valget kan imidlertid også knyttes til at avisen er den debattarenaen med flest aktører og flest skeptikere å overbevise.

Museet er representert i de fleste av diskursene, men utstillingsdiskursen dominerer så vidt (5). Kompetanse (1) og makt (0) er dårligst representert. Fordelingen henger sammen med diskursenes synlighet i tidsforløpet, men det indikerer allikevel at museet er lite til stede i den offentlige meningsbrytningen forut for egne beslutninger.

Mangfoldet av diskurser kan forklares med at museets innlegg i stor grad er svar til andre. Av de 11 innleggene synes kun de to første å ikke være direkte svar. Museet tvinges trolig til å gå inn i andre aktørers diskurser, fremfor å stå i posisjon til selv å definere anliggendet eller ikke behandle det i det hele tatt. Museet styres med det i vel så stor grad av andre aktørers diskursive tematikk og standpunkter. Som i dette eksempelet fra den femte perioden som etterspør offentlighet:

"Faktum er at prosessen rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst blir kritisert for ikke å være åpen nok opp imot offentligheten. For at de store Visjonene og Manifestene ikke har kommet på trykk. Sannheten er at mye har skjedd siden det nye museet ble konstituert for ni måneder siden. Visjonene finnes, men vi tar ett skritt om gangen" (Sune Nordgren, dir. Nasjonalmuseet, Dagbladet, 04.04.04).

Museet er selvsagt entydig positiv til sammenslåingen og egen institusjon. Allikevel er museets posisjon i debatten uklar. Det nasjonale kunstmuseet hadde før sammenslåingen en befestet autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet som forvalter av den kunsthistoriske doksa. Det nye museet har også en sterk, men mer heteronym posisjon i feltet i kraft av å representere at nye ideer har utfordret det etablerte. Det kommer i debatten til syne ved at sammenslåingstiltakene parallelt med de første debattperiodene gjennomføres uten altfor sterk motstand i avisene. Så langt befester det nye museet sin posisjon som fremtidens nasjonalmuseum. Derimot møter museet etter hvert mye motstand i debatten, kanskje som en konsekvens av den manglende synligheten. Denne motstanden svekker gradvis museets posisjon i debatten. Kanskje fremstår museet utover i debatten som mer heteronymt og kontroversielt enn i de første periodene. Fra å være den nye autonome kunsthistoriefortelleren, endres det nye museet utover i debatten til å bli en mindre ønsket inntrenger utenfra.

Kunstviterne

Kunstviterne er en samlekategori av aktører som deltar i debatten på bakgrunn av sin teoretiske kunnskap om forhold i kunstmuseumsfeltet. Den omfatter fagfolk knyttet til universiteter, høyskoler og kunstinstitusjoner, inkludert Nasjonalmuseets faglig ansatte. Både kunsthistorikere, kuratorer, konservatorer og kunstsosiologer er representert. Kunstviterne er en stor gruppe - kategorien teller i alt 45 innlegg og 25 stemmer. Kunstviterne er med den største aktørkategorien i debatten, ved siden av avisene. Antallet aktører er imidlertid lavt sammenlignet med antallet innlegg. Det betyr at engasjementet blant de som deltar er stort. Antallet indikerer samtidig at kunstviterne har symbolsk makt til å gjøre seg synlige i avisene.

Det samme kommer til uttrykk i representasjonen i periodene. I motsetning til de andre aktørene deltar kunstviterne i alle perioder, med unntak av den fjerde perioden der museet stiftes. De tidlige periodene inneholder imidlertid kun få innspill. Det er først i den syvende utstillingsperioden at kunstviterne for alvor deltar i debatten. Det betyr at heller ikke kunstviterne inntar tydelige posisjoner i de første periodene.

Kunstviterne deler seg etter hvert tydelig i en kritisk og en positiv innstilling til sammenslåingen og museets handlinger. De kritiske har et betydelig større antall innlegg. I utstillingsperioden er forholdet for eksempel 22 mot 5. Blant de kritiske befinner også den eksterne aktøren med flest innlegg seg. Denne kunstviteren er representert med 4 innlegg, mens samtlige av de andre befinner seg mellom 1 og 3. Det forsterker inntrykket av kunstviternes synlighet og engasjement.

Fordelingen av innlegg mellom avisene ligner fordelingen totalt, men *Klassekampen*, og til en viss grad også *Dagbladet*, er noe underrepresentert. 27 innlegg står i *Aftenposten*, 12 i *Dagbladet* og 6 i *Klassekampen*. Ses de kritiske og positive aktørene separat blir fordelingen noe annerledes, med en noe underrepresentert *Klassekampen* blant de kritiske og en noe underrepresentert *Dagbladet* blant de positive. Det kan kanskje forklares med at de kritiske kunstviterne velger den største av de to tenderende kritiske avisene, mens de positive velger bort *Dagbladet* fordi det synes unødvendig å agitere positivt i en tenderende positiv avis.

Kunstviterne beveger seg innenfor mange av debattens diskurser, men utstillingsdiskursen dominerer (22). Igjen går det et skille mellom de kritiske og de positive aktørene. Mens de kritiske overveiende er opptatt av utstilling (17) og kompetanse (6), er de positive i større grad opptatt av utstilling (5) og offentlig debatt (5). Følgende to eksempler er illustrerende for de to fraksjonenes ulike definisjon av museets oppgave:

Den nye direktøren og hans faglige stab vil heller satse på egne faglige krefter, selv om det representerer en innsnevret forståelse av den gjenstandstype de er satt til å forvalte (Paul Grøtvedt, kunsthistoriker, Dagbladet 23.03.04).

"[...] museet, dets samlinger og utstillinger, tilhører offentligheten. Derfor bør det stadig være i offentlighetens kritiske søkelys. Museets største svikt hittil er at det ikke fremtrer i dette søkelyset [...]" (Dag Solhjell, kunstsosiolog, Aftenposten, 06.12.05).

Kunstviterne har i utgangspunktet en sterk posisjon i kunstmuseumsfeltet i kraft av å inneha den teoretiske kunnskapen om feltet. De besitter med det en autonom posisjon, men kan differensieres etter grad av konserverende og endringsvilling innstilling. I debatten deler de seg også i to. Det positive mindretallet plasserer seg i en støtteposisjon til det nye museet, dog med et krav om medbestemmelse i utformingen. Dette ønsket om moderering tyder på at de positive aktørene plasserer seg nærmere den autonome polen enn museet. Den kritiske majoriteten synes å inneha selve tyngdepunktet i den tradisjonelle posisjonen som er kritisk til endringene og moderniseringen. De kritiske kunstviterne representerer det bestående og har med det en tradisjonell autonom posisjon. De har tydelig også en dominerende posisjon i debatten i kraft av antall innlegg og aktører, og i kraft av at deres kritiske ståsted gradvis gjennom debatten blir det dominerende. Dessuten gjøres det endringer i museet. Gjennom debatten synes dermed kunstviterne å forsterke sin anerkjennelsesposisjon, selv om de positives posisjon trekkes i heteronym retning av støtten til museet. Kanskje er kunstviternes deltakelse et bevisst uttrykk for et ønske om å styrke eller forbedre egen posisjon i møte med andre aktører.

Kunstnerne

Kunstnerne som aktør i debatten omfatter aktører som omtaler seg selv som kunstnere eller er allment kjent som kunstnere. I alt er 10 innlegg og 7 aktører registrert. Det er ikke mye i sammenhengen, men det jevne forholdet mellom innlegg og aktører vitner om mangfold av stemmer. Av innleggene befinner hele ni seg i den syvende perioden, mens det tiende figurerer i den femte perioden. Det vitner om at kunstnerne har en lite synlig posisjon i de tidlige politiske periodene.

Fordelingen mellom avisene er ulik totalen i debatten. Kun det ene innlegget i den femte perioden står i Aftenposten, av de resterende står fem i Dagbladet og tre i Klassekampen. Motsatt av museet velger kunstnerne med andre ord først og fremst Dagbladet, men også Klassekampen som sine foretrukne arenaer. Denne fordelingen er spesiell i sammenstilling med debatten som helhet, der Aftenposten som arena har flest innlegg. Kunstnerne har ikke en dominerende posisjon i kunstmuseumsfeltet. Kanskje skyldes

valget av Dagbladet og Klassekampen at disse avisene i konsumpsjonsfeltet står nærmere arbeidstakere og de som er underlagt andres makt, enn samfunnets eliter som kanskje har sterkere tilknytning til Aftenposten.

Den første kunstneren kommer ikke på banen før i den femte perioden, i det offentlig debatt og makt er blitt tydelige diskurser i debatten. I antall har kunstnerne imidlertid flest innlegg som omhandler de nye basisutstillingene (6) i den syvende perioden. Det vitner om en svak posisjon i de mer abstrakte diskursene. Det er ikke overraskende at kunstnerne er opptatt av utstillingene, men tatt i betraktning at de representerer samtidens produksjon av kunst er innstillingen uventet entydig. Med unntak av ett innlegg, gir alle uttrykk for skepsis, som i dette tidlige innlegget i den syvende perioden:

"Det er bare det at den behandling Nasjonalgalleriets nye sjef har gitt samlingene har fått oss andre til å stusse, sjokkeres og bli oppriktig harme. Ikke på egne vegne, men på historiens vegne. Vår nasjonale tradisjon er brukket i stykker" (Karl Erik Harr, kunstner, Dagbladet, 06.03.05).

Mest særegen er allikevel interessen for mangel på kunstnerkompetanse i museet (3). Det vitner om at kunstnerne langt fra har en dominerende posisjon i kunstmuseumsfeltet, og heller ikke i debatten. I tillegg viser det at kunstnerne bruker debatten som noe mer enn en offentlig ordveksling om det nye museet. Kunstnerne synes å benytte debattens anledning til å påpeke sin egen upåaktede stilling og er opptatt av eget ve og vel. Kanskje kan kunstnerens særegne opptreden i debatten karakteriseres som en arbeidstaker-arbeidsgiver-forhandling der debatten brukes som forhandlingsbord. Kunstnerens stilling dukker også opp som argumentasjon i andre aktørers innlegg. Kanskje får kunstnerne med dette større plass i debatten enn antall innlegg skulle tilsi. Det kan skyldes at kunstnerne innlegg synes å trekke på større symboltunge diskurser som demokrati, felleskap og rettferdighet, slik som i dette eksempelet fra den syvende utstillingsperioden:

"Hvis museets ledelse fastholder denne nedvurderingen av kunstnerens kompetanse, vil mangfoldet forsvinne og demokratiske kontrollmekanismer svekkes" (Rolf Aamot, elektronisk maler, Klassekampen, 28.02.05).

Kunstnerens posisjon i debatten preges på den ene siden av at de i kunstmuseumsfeltet er kunstens skapere. Det gir kunstnerne en sterk og autonom posisjon. I tillegg representerer de nye tendenser i feltet, som kan gi både en moderne posisjon og en mer heteronym posisjon. På den annen side er kunstnerne avhengige av både økonomisk og kulturell anerkjennelse fra feltets velgjørere. Kunstnerens underlegenhet kommer frem i misnøyen som rettes mot museet, og i at antallet innlegg er få. Det kan tyde på at kunstnerne ikke har stor symbolsk makt i debatten i kraft av egen opptreden. Kanskje svekkes til og med kunstnerens posisjon i

kunstmuseumsfeltet gjennom debatten fordi maktrelasjonen til museet kommer til syne. På den annen side plasserer kunstnerne seg sammenfallende med den sterke kritiske posisjonen og får støtte fra andre aktører. Selv om kunstnernes posisjon ikke er veldig synlig, plasserer kunstnerne seg gjennom sine fellestrekk langt fra museets posisjon.

Publikum

Publikum er i debatten de aktørene som kun signerer innleggene sine med navn eller titler som ikke er kunstrelaterte. De sistnevnte synes å være i flertall, representert av leger, professorer i historie og samfunnsmedisin, forfattere, tidligere statsministere og arkitekter. Det tyder på at selv de som i avisen mener noe om sammenslåingen og museet som besøkende er samfunnsaktører med mye symbolsk kapital i sammenhengen. Her skal det ikke utelukkes at avisenes utvalg av innlegg er en faktor. På den annen side er ikke nasjonal kunstmuseumsstruktur er bredt diskursivt tema. I tillegg er det mulig å anta at eventuelle internettdebatters lavere terskel tiltrekker seg flere aktører.

I alt er 8 innlegg og 7 aktører registrert. Antallet innlegg er ikke høyt, men mangfoldet av stemmer er stort. Det tyder på at intensiteten i engasjementet ikke er spesielt høyt. Publikum er kun representert i tre perioder: den vage førsteperioden, den tredje der interimstyret legger frem sitt forslag og den syvende utstillingsperioden. Aktørene er imidlertid kun til stede med ett innlegg i hver av de to første perioden, hvilket betyr at det er den syvende perioden som er den viktigste for publikum. Det er ikke en overraskende fordeling tatt i betraktning publikums posisjon som museets gjester. Mest uventet er det kanskje at publikum i det hele tatt er representert før utstillingsåpningene. Det kan skyldes at det nye museet markerer en økt opptatthet av publikum. Det gir kanskje publikum symbolsk makt som viktig debattaktør.

Innleggene fordeler seg ulikt totalen i avisene. Høyest er antallet i Dagbladet med 4, dernest i Klassekampen med 3, og sist i Aftenposten med 1. Det betyr at publikum i liten grad anser Aftenposten som sitt forum, ulikt totalen i debatten. Det indikerer kanskje på samme måte som med kunstnerne at Dagbladet og Klassekampen anses å stå nærmere de som ikke har de sterkeste posisjonene i relasjon til museet.

Diskursivt er publikum ikke overraskende nær utelukkende opptatt av de nye utstillingene i museet (6 av 8 innlegg). Publikum er ulikt totalen jevnt delt i oppfatning, med tre for, tre mot og to usikre. Med det er publikum blant de mest positive av debattantene. Det henger trolig sammen med museets interesse for publikum. Alle de positivt innstilte uttrykker seg i Dagbladet. Kanskje skyldes det at også avisen i stor grad er positiv, samtidig som mange

innlegg i avisen riktignok er kritiske. Likt kunstnerne synes publikum å være opptatt av hva museet kan gjøre for dem, fremfor hva det bør gjøre for kunsthistorien. Eksemplet i det følgende, fra den syvende utstillingsperioden, er representativt:

”Men kunne det være at en slik [kronologisk] tilnærming også kan bli en barriere mot kunstopplevelsen? Kanskje kommer ikke alle til kunsten for å lære. Kanskje kommer noen rett og slett for å oppleve” (Peter Major, lege, Dagbladet, 05.04.05).

Publikum står i utgangspunktet utenfor kunstmuseumsfeltet, men slipper inn gjennom utstillinger, samt offentlige og deloffentlige meningsutvekslinger. Selv om terskelen for begge er høy, er den høyere for å delta i en debatt enn for å besøke en utstilling. Det betyr at de få publikummerne som deltar i debatten med sine meninger har symbolsk makt. På tross av den heteronyme posisjonen i feltet, har publikum betydning for museet. Av den grunn blir publikum kanskje trukket inn i feltet, og av museet hjulpet frem i en heteronym posisjon. Det styrker publikums posisjon i debatten. Allikevel er ikke publikums posisjon tydelig sterk, tatt i betraktning at det er kritikerne av museet som synes å dominere.

Kulturdepartementet

Kulturdepartementet som aktør i debatten er representert ved en enkelt statssekretær som kun er til stede i debatten med to innlegg tidlig i den syvende perioden. Antallet er med andre ord lavt, stemmene få. Det svært lave antallet vitner om at verken Kulturministeren eller partienes kulturpolitiske talspersoner anser debatten som utpreget viktig. Hvis de hadde villet delta, ville de ikke blitt refusert av avisene.

Begge innleggene står i Aftenposten. På samme måte som med museet, gir det inntrykk av at Aftenposten anses som den viktigste arenaen i debatten. På tross av at statssekretæren representerer det kulturpolitiske feltet, er innleggene konsentrert om de nye utstillingene i museet. Departementet er ikke overraskende positivt innstilt. De to innleggene kommer på et tidspunkt hvor den kulturpolitiske fasen av sammenslåingsprosessen er historie. Det kan ses som et uttrykk for at kulturdepartementet ikke ønsker fokus på seg selv som sammenslåingens initiativtaker, men at presset om å komme på banen til slutt har tvunget frem to innspill. Kanskje ligger det også et motiv bak om å dempe uenighetene, slik som i det første av de to innleggene:

”For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt. At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig” (Yngve Slettholm, statssekretær Kulturdepartementet, Aftenposten, 03.03.05).

Kulturdepartementet legger enkelte premisser for debatten gjennom sin ikke-tilstedeværelse. Kritikken rettes i liten grad mot departementet og debatten handler i liten grad om det politiske aspektet av sammenslåingsprosessen. Kanskje kunne det forventes trykk på departementet i kjølvannet av et slik fravær, men departementet får i stor grad være i fred. Det gir departementet symbolmakt i form av å unngå oppmerksomhet i debatten.

Kulturdepartementet står på samme måte som publikum utenfor kunstmuseumsfeltet, men deres innvirkning i feltet er betydelig større. At departementet ikke er på banen tidligere, og at departementet ikke presses til det tidligere, kan ses som et uttrykk for at departementet har en sterk posisjon i debatten. Kanskje svekkes imidlertid posisjonen av at departementet etter hvert kommer på banen. Dessuten svekker trolig departementet ikke debattens dominerende posisjon.

Aktør	Kunstviterne	Museet	Kunstnerne	Publikum	Departementet
Innlegg	45	11	10	8	2
Stemmer	25	6	7	7	1
Avis	Aftenposten Dagbladet Klassekampen	Aftenposten Dagbladet Klassekampen	Dagbladet Klassekampen Aftenposten	Dagbladet Klassekampen Aftenposten	Aftenposten
Diskurs	Utstilling Kompetanse Offentlig debatt	Utstilling Sammenslåing Offentlig debatt	Utstilling Kompetanse Offentlig debatt	Utstilling	Utstilling
Syn	Delt. Tradisjon og fornyelse, men medbestemmelse	Fornyelse. Hensyn til kunsthistorien og publikum.	Delt. Tradisjon og fornyelse, men medbestemmelse	Delt. Hensyn til publikum mot hensyn til kunsthistorien.	Fornyelse. Museet er ansvarlig.
Motivasjon	Posisjonering i kulturdebatt.	Kommunikasjon og brannslukking	Arbeidsforhandlinger	Demokratisk medbestemmelse	Ansvarsfraskrivelse og brannslukking
Tidspunkt	Fra periode 1. Fravær i en periode. Mest periode 7.	Fra periode 2. Fravær i tre perioder. Mest periode 7.	Fra periode 5. To perioder. Mest periode 7.	Fra periode 1. Tre perioder. Mest periode 7.	Bare periode 7.
Posisjon i feltet	Autonom/heteronym. Teoretisk og historisk kunnskap om feltet.	Autonom. Enestående nasjonal kunsthistorieforteller.	Autonom/heteronym. Produsent av kunstverk, men avhengig av anerkjennelse i feltet.	Heteronym. Utenfor, men slipper inn for å se.	Heteronym. Utenfor, men posisjon gjennom kulturpolitiske føringer.
Diskursiv posisjon i debatten	Autonom/heteronym. Kritikk og støtte til museet. Sterk posisjon, innflytelse på museet.	Autonom/heteronym. I posisjon til å bestemme hva det nye museet skal være, men utfordres.	Autonom/heteronym. Kritikk av museet. Viktig hensyn i feltet, men svak posisjon.	Heteronym. Støtte og kritikk. Viktig hensyn for museet, men svak posisjon.	Heteronym. Støtte til museet. Sterk i lav tilstedeværelse.

Fig 8 De ulike aktørene i debatten.

Anerkjennelse og sammenfall

Dette kapitlets problemstilling lød: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?* Gjennom debatten er det merkbart at aktørenes deltakelse påvirker både egne og andres posisjoner. Både aktørers anerkjennelse og posisjoners sammenfall anes å være bestemmende for hvilke posisjoner som konstrueres og produseres. Det kommer til uttrykk i at enkelte posisjoner får støtte eller forsterkes av likheter og at enkelte posisjoner i liten grad blir utfordret. Dermed peker noen få sterke posisjoner seg ut. Utgangspunktet er

allikevel at de fem kategoriene av eksterne aktører i varierende grad er synlige i ulike posisjoner. Sett i sammenhengen er det mulig å peke på noen posisjonsbestemmende tendenser som leder frem til et svar på problemstillingen:

Først og fremst er posisjonene i debatten bestemt av hvem aktørene er og hvilke relasjoner de i utgangspunktet har til kunstmuseumsfeltet og det nasjonale kunstmuseet. I tillegg er det bestemmende i hvilken grad aktørene har symbolsk makt i kunstmuseumsfeltet, med andre ord i hvilken grad de besitter den symbolske anerkjennelseskapitalen. Et skille går mellom de som har posisjoner i kunstmuseumsfeltet og de som står utenfor. I debatten er det publikum og Kulturdepartementet som i størst grad står utenfor feltet. Differensierende er det også hvorvidt aktørene har et profesjonelt forhold til feltet. Igjen er det publikum som skiller seg ut. Det er også differensierende hvor nært aktørene står museet. I så måte står museet selv sterkt, sammen med de feltkjennende kunstviterne og i noe grad også kunstnerne. Endelig er det samme trolig også gjeldende for feltets symbolske kapital.

Aktørene inntar ulike posisjoner etter hvor godt de er representert i debatten i antall innlegg og stemmer. Kunstviternes mange innlegg og stemmer står i kontrast til kulturdepartementets få. De andre aktørene er jevnt representert og plasserer seg i mengde relativt likt. Kunstviterne inntar med andre ord en sterk posisjon i kraft av antall ord. Kulturdepartementet synes også å innta en sterk posisjon – stående utenfor debatten. Det gjør at det både er en autonom og en heteronym posisjon som er sterke i debatten.

Når det gjelder hvilke perioder aktørene deltar i, synes det å være differensierende om aktørene deltar i større deler av forløpet eller hovedsakelig i den syvende perioden. Alle aktørene deltar i den syvende perioden, men det er kunstviterne og museet, ved siden av avisene, som deltar i flest perioder. Skillet plasserer de aktørene som deltar i de tidlige periodene i en sterkere og også mer autonom posisjon, fordi de ikke bare forholder seg til den lettere, mer underholdningspregete delen av debatten i den syvende perioden.

Aktørenes ulike valg av aviser som kanaler for sine ytringer synes å virke posisjonsbestemmende. Museet, Kulturdepartementet og til en viss grad kunstviterne velger i overveiende grad Aftenposten, mens kunstnerne og publikum i større grad velger Dagbladet og Klassekampen. Det kan tyde på at de som i utgangspunktet har den svakeste posisjonen i relasjon til museet velger Dagbladet og Klassekampen, mens de med sterkere posisjoner i større grad velger Aftenposten. Valg av aviser synes imidlertid i mindre grad å være sammenfallende med posisjoner i debatten, utover at Aftenposten er den mest brukte kanalen.

Representasjon i diskurser virker også posisjonsbestemmende. Alle aktørene deltar i utstillingsdiskursen. Det gjør denne diskursen lite differensierende. Mer posisjonsbestemmende er de diskursene som deles av færre aktører. Det kan sies å gå et skille mellom de aktørene som hovedsakelig opptrer i utstillingsdiskursen, og de som også beveger seg innenfor andre diskurser. I så måte stiller publikum og Kulturdepartementet svakt. Museet er særegent fordi det er representert i alle diskursene, bortsett fra maktdiskursen. Maktdiskursen er i det hele tatt lite representert som fremtredende diskurs i innleggene, selv om den synes å være underliggende i mange. De kritiske kunstviterne skiller seg ut i sin opptatthet av kompetanse, de positive kunstviterne og kunstnerne i sin opptatthet av offentlig debatt. Begge diskursene er symbolsterke i debatten. Den første fordi den er kunstfaglig, den andre fordi den tar utgangspunkt i avisene som offentlighetsarena. På den ene siden synes etterspørselen etter offentlig debatt å gi den sterkeste posisjonen, fordi kompetansediskursen i stor grad er preget av personifisert og forenklet konflikt. På den annen siden er kompetansediskursen bedre representert i debatten, og derfor mer synlig. Det gir de kritiske kunstviterne en sterk, men heteronym posisjon i vekten på typiske konkrete underholdningsselementer.

Videre er det ytterst posisjonsbestemmende hvilke standpunkter de ulike aktørene inntar både i denne diskursen og i debatten som helhet. Ikke minst er det bestemmende hvem og hvor mange som har sammenfallende standpunkter. Gjennom debatten og den tilspissingen av konflikt som skjer utover i forløpet, synes de differensierte posisjonene mer å utgjøre støtteposisjoner til to utpregete synlige posisjoner. De to posisjonene peker seg ut som motpoler, dog ikke i feltets ytterste periferi. Alle aktørene synes for eksempel å være enige om at museet skal eksistere, og at det verken skal være en lukket institusjon for en utvalgt elite eller et kommersielt opplevelsessenter som skal tekkes alle. Den diskursive posisjonen som er positiv til sammenslåingen og museet synes å stå nærmest den heteronyme polen og det moderne i kunstmuseumsfeltet. Den diskursive posisjonen som er kritisk til sammenslåingen av museet plasserer seg nærmest den autonome polen og det tradisjonelle i feltet.

Den heteronyme og moderne posisjonen plasserer seg slik den gjør fordi den for eksempel tenderer å forfekte nytten av innvirkning fra andre felt, og ser en samvirking med egne felts logikker som positivt. Det kommer til syne i ønsket om endringer og oppbrudd med det tradisjonelle, i opptattheten av publikum og byen, samt i ønsket om en mer effektiv administrativ styring av institusjonen. Det betyr imidlertid ikke at denne posisjonen er uten kunstmuseumsfeltets kapital. Her befinner det seg representanter for alle aktørene.

Hovedtyngden opprettholdes av museet, som først og fremst støttes av departementet og publikum, men også av enkelte kunstnere og kunstvitere. Disse trekker tyngdepunktet i ulike retninger. Departementet og publikum trekker trolig posisjonen i heteronym retning, mens det motsatte er tilfellet for kunstnerne og kunstviterne. Alle disse aktørene kjennetegnes imidlertid av få bidrag i debatten, noe som gjør posisjonen mindre synlig enn den andre.

Den autonome og tradisjonelle posisjonens plassering opprettholdes av andre forhold. Først og fremst av en rendyrking av eget felts logikker, motstand mot innvirkning fra andre felt, samt forfekting av det tradisjonelle. Det bestemmes for eksempel av opphøyelsen av kunsthistorien, motstanden mot endring og kravet om kunsthistorisk kompetanse i administrative stillinger. Denne posisjonen innehar mye av kunstmuseumsfeltets kapital. Utover den kapitaltyngden som de tradisjonsforfektende kunstviterne representerer, opprettholdes posisjonen også av støtte fra kunstnere og et mindre antall publikummere. Dermed står den kritiske, autonome og tradisjonelle posisjonen igjen som debattens dominerende posisjon. Flest innlegg og aktører plasserer seg i denne posisjonens nærhet, og gjør den til den synligste i debatten.

To momenter er riktignok viktige. Det finnes én aktør som synes å innvirke på debatten ved sin usynlighet. Det politiske vedtaket om sammenslåing er i liten grad synlig. Det kan tyde på at Kulturdepartementet innvirker paradoksalt gjennom sin ikke-tilstedeværelse. Kulturdepartementets posisjon i debatten er med det et viktig aspekt av debattens karakter. Kanskje er debatten et eksempel på at kulturpolitikken har symbolsk makt til å unnsnippe offentlighetens kritiske lys.

Det andre momentet er at selv om debatten tenderer til å produsere og konstruere noen posisjoner, betyr ikke det at disse posisjonene er de samme i en større offentlighet eller i kunstmuseumsfeltets lukkede rom. Debattens aktører utgjør verken et uttømmende eller representativt utvalg av de som har innflytelse i kunstmuseumsfeltet og offentligheten forøvrig. Sammenslåingen er ikke reversert som konsekvens av debatten, selv om noen endringer er gjort. Allikevel er debatten uunngåelig en del av samfunnets meningsskifte. Endringene som er gjort tyder på det.

Dette kapitlets analyse har vist at særlig to posisjoner kommer til syne i debatten selv om de ulike aktørene opptrer i differensierte posisjoner. Nå gjenstår det å plassere avisene i relasjon til debatten og de andre aktørene. Avisene opptrer ikke like tydelig i posisjoner som de andre aktørene, men det fornemmes at de bidrar til å prege ordenen av debattposisjoner. Det er tema i neste analyse.

7 Avisenes diskursive posisjoner

Forrige kapittels analyse viste at aktørene i debatten inntar både svake og sterke posisjoner, ulike og sammenfallende. Det gjør trolig også de tre avisene. Dette kapitlet undersøker avisenes deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner.

Først undersøkes Aftenposten, deretter Dagbladet og Klassekampen, før avisene ses i sammenheng. Eksemplene fra enkeltkommentarer gjenfinnes i vedlegg 5 på side 125, vedlegg 6 side 131 viser metaforanalysene skjematisk, mens vedlegg 7 side 135 viser kommentarene metaforeksemlene er hentet fra. Problemstillingen lyder: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?*

Det journalistiske feltet og avisene

Avisene som aktører i denne undersøkelsen av debatten er Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen. Samlet sett utgjør aviskommentarene det høyeste antallet innspill. I alt er 52 kommentarer registrert. Til sammenligning er det registrert 45 innlegg fra ulike kunstvitere. Antallet enkeltjournalister er derimot lavt, bare 9 journalister er registrert.

Antallet kommentarer i avisene er ulikt, med nesten tre ganger så mange i Aftenposten som i Dagbladet og tre fjerdedeler av sistnevnte i Klassekampen (31, 12, 9). I forhold til totalfordelingen av antall innlegg viser det at Aftenposten har den høyeste andelen kommentarer, mens Klassekampen har den nest høyeste. Som det gikk frem av den første analysen er Dagbladet tidlig ute, Klassekampen sent ute, mens Aftenposten gjennomgående er tidlig ute i alle perioder. Utover det er det mulig å peke på flere trekk. Blant annet hvilke aviser som er synlig når og i hvilken grad, innenfor hvilke diskurser og med hvilke standpunkter. I tillegg er metaforbruken posisjonsbestemmende. Det samme er eventuelle sammenfall med andre aktører:

Aftenposten

Aftenposten som aktør i debatten er representert ved fire enkeltjournalister, hvorav en er avisens kulturredaktør. Redaktøren er representert med 2 innspill, journalistene med henholdsvis 2, 3 og 14 innspill. I tillegg er ti ledere²⁷ registrert. På den ene siden synes 2-3 kommentarer å være lite, særlig for redaktøren, men også for journalisten. Til sammenligning

²⁷ Aftenposten har en todelt lederspalte med en hovedkommentar og en underkommentar. Det kan antas at flere av de 10 er underkommentarer, uten at det kommer tydelig frem.

deltar de eksterne aktørene i debatten med 1-4 innlegg. På den annen side synes 14 kommentarer å være mye. Det kan tyde på at en journalist er ansvarlig for saken ”Nasjonalmuseet”, men antallet indikerer allikevel et stort og synlig engasjement. Også 10 ledere synes å uttrykke engasjement utover det vanlige. Det er riktignok vanskelig å trekke noen slutninger på grunn anonymiteten. Kanskje kan det antas at anonymiserte ledere demper inntrykket av enkeltjournalisters personlig engasjement. I alt er hele 31 kommentarer funnet. Det utgjør noe under halvparten av alle innspillene i Aftenposten og nær en tredjedel av totalen i debatten som helhet. Det er en betydelig andel.

Aftenpostens kommentarer er representert i syv av de åtte periodene. Avisen er kun fraværende i den aller første perioden. Derimot har Aftenposten alle førsteinnspillene i de syv periodene avisen er registrert i. Fraværet i første perioden virker underlig, den senere initieringen tatt i betraktning. Kanskje er grunnen ganske enkelt at det er Dagbladet som initierer denne perioden. Hvorvidt Aftenpostens første innspill er avgjørende for etterfølgende innspill er uvisst, men trolig har den første kommentaren betydning for deldebattens diskursive tematikk.

I motsetning til de eksterne aktørene har Aftenposten ikke flest kommentarer i den syvende utstillingsperioden (7), men i den åttende perioden (10). Det antyder at avisen er fraværende når eksterne debatterer. Den åttende perioden er sammen med den andre perioden mer preget av Aftenpostens kommentarer enn de andre periodene. I den andre perioden er 4 av 6 innspill Aftenpostens, i den åttende er 9 av 19 denne avisens. Førstnevnte omhandler vedtaket om sammenslåingen, mens sistnevnte er konsentrert om kompetanse. Diskursene i disse periodene er med andre ord svært ulike. Den ene er politisk og abstrakt, den andre personfokusert og konkret. Det tyder på at avisen bidrar til debattens posisjon både i et lite og et stort kretsløp.

Denne tendensen ses også i kommentarenes diskursive tematikk. Diskursivt er det sammenslåing (9) og kompetanse (9) som er mest fremtredende i kommentarene, etterfulgt av debatt (5), utstilling (4) og makt (3). Ulikt de andre aktørene er utstilling lite fremtredende, mens makt er tydeligere. Ses de tre siste i sammenheng, kan det synes som om avisen i utstrakt grad opptrer som maktkritiker og debattforløser, og at den magre oppslutningen i utstillingsdiskursen skyldes at denne diskursen er et eksempel på virkelig debatt. De to mest fremtredende diskursene synes imidlertid motstridende. På den ene side er avisen tydelig i en utpreget saklig diskurs, på den annen side i en utpreget underholdende diskurs – i et lite kretsløp og et stort kretsløp. Eksempelene i det følgende synes representative for Aftenposten i henholdsvis sammenslåingsdiskursen og kompetansediskursen:

" [...] Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenhengen må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonelt megalomani" (Lotte Sandberg, 22.03.01, Aftenposten).

"Mye tyder på at Sune Nordgren, som mangler museumserfaring og kunsthistorisk kompetanse, ikke ser betydningen av et historisk museum – men knytter an til en rådende opplevelseskultur" (Lotte Sandberg, Aftenposten, 16.09.05).

Aftenpostens kommentator fremstår i de to eksemplene som ekspert. Kommentarene gir råd til politikerne, og evaluerer museumsdirektørens kompetanse. De neste eksempelparene viser at Aftenpostens journalist adopterer argumentasjon fra en kunstviteres innlegg. Eksempelet er riktignok enestående i sin tydelighet, men gir kanskje en hentydning om avisens posisjon i debatten:

"[...] Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodde institusjonelle revirer". Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum – samt Henie Onstad på Høvik – skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte" (Jon-Ove Steihaug, kunsthistoriker, Dagbladet 18.01.00).

"[...] Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte – og ikke minst: Hvorfor?" (Lotte Sandberg, Aftenposten, 22.03.01).

Og:

"[...] Foreløpig har ingen stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan selvsagt bety at regjeringens relativt radikale forslag rett og slett er så godt eller vagt formulert at det ikke er stort å utsette på det. Eller: Betyr det at aktørene besinner seg på å bruke sin uttalerett, med de fårer det medfører å ta ordet offentlig." (Espen Johnsen, kunsthistoriker og stipendiat, 12.01.00, Dagbladet).

"[...] Foreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og [de] andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for [å] trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg." (Lotte Sandberg, Aftenposten, 22.03.01).

Av Aftenpostens kommentarer er 23 av 31 kritiske, 6 positive og 2 mer balanserte. Alle de positive kommentarene ligger tidlig i forløpet. Det tyder på at avisen gradvis forholder seg mer kritisk til museet. Den kritiske innstillingen er sammenfallende med de fleste kunstviterne, kunstnerne og noen av publikummerne. Hvilke posisjoner er det videre mulig å spore i Aftenpostens metaforbruk?

Tekst 1

"Munch er hovedpilaren" (Lotte Sandberg, 22.03.01) er Aftenpostens første kommentar som omtaler sammenslåingen som helhet. Innspillet kommer i den andre perioden, og er signert

journalisten med de 14 innspillene. Kommentaren er utpreget positiv til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum, men kritisk til hvordan det kan komme til å bli gjennomført.

Metafor 1: Overskriften "*Munch er hovedpilaren*" kan antas å uttrykke at Edvard Munch bør ha en helt sentral plass i museet. Den typisk konvensjonelle metaforen "hovedpilar" har konkret betydning som et bærende bygningselement. Det gir assosiasjoner om noe bestående og stabilt. Bak en slik metafor kan det ligge en forestilling om at det gir styrke til museet når enkeltkunstnere i kunsthistorien fremheves, samtidig som tilbakeblikk i kunsthistorien ses som et hovedanliggende for museet. Det plasserer kommentaren i flere posisjoner i kunstmuseumsfeltet. På den ene side sammenfaller uttrykket med en autonom posisjon i fokuset på kunsthistoriens posisjon i museet, fremfor for eksempel museets møte med publikum. På den annen side opptrer metaforen i en heteronym posisjon i fremhevelsen av en tilgjengelig og populær enkeltkunstner. Uttrykket plasserer seg imidlertid også tradisjonelt i forfektelsen av at Munch fortsatt skal fremheves i museet, slik det inntil nylig har vært.

Metafor 2: Beskrivelsen "*[...] det kunstneriske arvesølv[...]*" kan være et uttrykk for at kunsten i museet er fortidens gave til oss som må behandles med respekt. Uttrykket synes konvensjonelt. "Arvesølv" gir assosiasjoner om forfedre, tradisjon og historie. Det naturligjør at den eldre kunsten i museet behandles på en respektfull måte ut fra sine egne premisser. Her kan det spores en forestilling om museet som et sted der fortidens kunst tas hånd om i tråd med giverens ånd. Opphøyelsen av fortidens kunst vitner om skepsis mot samtidige endringer i museet. Det plasserer kommentaren i en tenderende tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet.

Metafor 3: I uttrykket "*[...] ikke drukner i institusjonell megalomani*" kan det ligge en bekymring for at store administrativt tunge institusjoner er en trussel mot kunsten. I den konvensjonelle drukningsmetaforen ligger det nettopp en trussel om noe stort og uregjerlig som skaper utrygghet og avmaktsfølelse. Trusler mot kunstens autonome frihet er kanskje å regne som en av de mest alvorlige i kunstfeltet. I omtanken for kunsten plasserer det metaforbruken autonomt i feltet.

Tekst 2

"*Museets veivalg*" (Lotte Sandberg, 04.03.05) er den første kommentaren i Aftenposten som mener noe om de nye basisutstillingene av 2005. Innspillet kommer i den syvende perioden. Også denne er signert journalisten med de mange kommentarene. Kommentaren er skeptisk til nymonteringen i Nasjonalgalleriet og direktør Sune Nordgren.

Metafor 1: I den både ironiske og metaforiske karakteristikken av Sune Nordgren som ”[...] *den dynamiske bedriftslederen*” kan det ligge en tanke om at direktøren opptrer som en overivrig økonomisk orientert bedriftsleder i en inntjeningsorientert bedrift. I sammenstillingen av ”dynamisk” og ”bedriftsleder” synes det å ligge en referanse til nye, tomme ord i det økonomiske feltet. Sammen blir det et kreativt og negativt uttrykk for en leder uten kunstmuseumsfeltets kapital som ønsker å gjøre nye, spennende grep. Bak et slikt uttrykk ligger det antakelig en skepsis mot implementering av markedslogikker i kunstmuseumsfeltet. Det plasserer kommentaren i en autonom posisjon, skeptisk til antatt innflytelse fra andre felt.

Metafor 2: Beskrivelsen ”[...] *skapet er behørig plassert* [...]” om museumsdirektørens fremferd kan være uttrykk for skepsis mot stahet og egnerådighet. Den konvensjonelle metaforen gir assosiasjoner til husfruen som styrer hjemmet med jernhånd. Det gjør direktøren til en kompromissløs leder. Bak anes det å ligge en tanke om at nye aktører i feltet skal være ydmyke og lyttende til feltets tradisjoner. Det uttrykker en omtanke for det bestående som plasserer kommentaren i en tradisjonell posisjon.

Metafor 3: Beskyldningen om at basisutstillingene samlet sett uttrykker ”[...] *trist selvopptatthet*” synes å handle om at kuratorene bak utstillingen er mer opptatt av å vise seg selv frem enn kunsten. ”Selvopptatthet” gir inntrykk av manglende profesjonalitet. Tristhet er noe tap og savn gjerne forårsaker. Sammen synes det å være et kreativt uttrykk for hvor sørgelig uprofesjonelle og statusjagende kuratorene bak utstillingene er. Bak dette ligger det kanskje et syn på kuratorens oppgave i et nasjonalmuseum som underordnet kunsthistoriens fortellinger. Det gir nok en gang en utpreget autonom og tradisjonell posisjon. Denne gang i opphøyelsen av kunsten og den kunsthistoriske tradisjonen, og i avvisningen av kuratoren som kunstnerisk skaper.

Tekst 3

”2005 i *froskeperspektiv*” (Lotte Sandberg, 29.12.05) er nok en kommentar signert den dominerende enkeltjournalisten. Innspillet kommer i den åttende perioden. Kommentaren er Aftenpostens siste i 2005, og den oppsummerer og evaluerer året som er gått. Et nyttårsønske om tilbakeføring av endringer gjort i museet vitner om en foreløpig svak karakter til museet.

Metafor 1: Uttrykket ”2005 i *froskeperspektiv*” henspiller på utstillingstittelen ”Kyss frosken. Forvandlingens kunst”, men gir også assosiasjoner til et perspektiv nedenfra og til noe jordnært. Det gjør museet til noe visjonært og flyktig uten rot i jorda. Kanskje antyder det at museets handlinger i 2005 mangler bakkekontakt, men at avisen selv har det. Bak en slik

konvensjonell talemåte kan det ligge en tanke om at det nasjonale kunstmuseet ikke skal bevege seg utover sitt tradisjonelle mandat og at det utarmes når det endres. Det sammenfaller med en tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet. Samtidig markerer avisen seg som rik på feltets symbolkapital i plasseringen av seg selv i froskens jordnære sted.

Metafor 2: Betegnelsen "[...] *temmelig fantastisk grøsser* [...]" kan forstås som en karakteristikk av museets økonomiske beregninger som så uforsvarlige at de er truende. "Grøsser" gir assosiasjoner til noe som er skummelt utover det vanlige. I tillegg innehar det konvensjonelle uttrykket referanser til filmens og populærkulturens felt, som kanskje regnes som noe mer lettlivet og markedsorientert enn museets felt. Bak kan det anes en forestilling om at det nasjonale kunstmuseet ikke skal drives på en slik måte, og at en slik dreining er kritikkverdig. Det plasserer kommentaren autonomt i skepsisen mot museets orientering mot det økonomiske feltet. I tillegg er det kapitalsterkt i troen på egen innsikt i hvordan museet bør drive.

Metafor 3: Påstanden om at Munch-salen har satt Norge på "[...] *det internasjonale kunstkartet* [...]" kan uttrykke at et nasjonalt kunstmuseum er en kompetitiv aktør i en internasjonal konkurranse mellom kunstinstitusjoner. "Kunstkart" gir assosiasjoner om en egen kunstverden som er avsondret fra resten av verden. Den konvensjonelle "kart"-metaforen gir assosiasjoner om noe målbart. Om kunst synes det å uttrykke at kunsten kan måles i sammenheng. Bak kan anes en forestilling om at det er viktig at det nasjonale kunstmuseet hevder seg i konkurranse med andre museer internasjonalt. Slik plasserer kommentaren seg i kunstens tjeneste, men denne gang synes posisjonen å være heteronym i sammenstillingen av museer og konkurranseorienterte logikker.

Støtte og selvstendighet

Aftenposten som aktør i debatten synes å ha en sterk posisjon. Avisens kommentarer utgjør en stor del av totalen og antallet innlegg totalt i avisen er det høyeste. Avisen er tydelig til stede i nær alle periodene, med initierende kommentar i syv av åtte perioder. Aftenposten beveger seg innenfor flere diskurser, men står ikke særlig sterkt i den fremtredende utstillingsdiskursen. Opptattheten av sammenslåingen og kompetanse vitner om et spenn mellom maktkritisk journalistikk og underholdningsjournalistikk som plasserer avisen og debatten i både et lite og et stort kretsløp. Det overveiende kritiske standpunktet synes å være uttrykk for sterkt engasjement.

De utvalgte metaforene i Aftenpostens kommentarer er tydelige i sin vektlegging av det bestående, opphøyelsen av kunsten og kunsthistorien, samt skepsisen mot nyorienteringer.

Unntakene er fremhevelsen av kjente kunstnere, og ønsket om at museet skal hevde seg i internasjonal konkurranse. De stort sett konvensjonelle metaforene er tydelige spissformuleringer som gir et mer ensidig inntrykk enn undersøkelsen av avisens tilstedeværelse i hele forløpet. Det tyder på at det er viktig å se flere deler av aktørenes diskursive opptreden i sammenheng.

Sett i sammenheng med de andre aktørene i debatten synes Aftenposten å stå svært nær de kritiske kunstviterne og kunstnerne som har sitt tyngdepunkt i den autonome og tradisjonelle delen av feltet. Fokuset på kunsten og kunsthistorien fremfor publikum og samfunnet er det tydeligste uttrykket for det. Samtidig gir Aftenposten også uttrykk for støtte til enkelte av museets ideer som tilhører en mer heteronym posisjon. Avisen inntar imidlertid ikke bare en diskursiv støtteposisjon. I kraft av den tydelige tilstedeværelsen i debatten og de meningssterke kommentarene synes avisen også å innta en selvstendig posisjon som en anerkjennende aktør med symbolmakt.

I lys av Aftenpostens posisjon i det journalistiske feltet tenderer avisens konservative og elitenære posisjon å opprettholdes i debatten. Særegent er allikevel avisens tydelige tilstedeværelse i debatten, den sterke skepsis til museets ledelse og tendensen til engasjement for de kritiske kunstviterne og kunstnerne. Kanskje er Aftenpostens tydelighet et uttrykk for en tendens til mer kommentarstoff i papiravisene. Hvorvidt det kan betegnes som en heteronym konkurransedreining eller en autonom journalistisk kultivering er uvisst.

Dagbladet

Dagbladet er i likhet med Aftenposten representert ved flere journalister, men antallet er lavere. To journalister er registrert, med henholdsvis 1 og 5 kommentarer. På samme måte som i Aftenposten er det stor forskjell mellom journalistene. I tillegg er det registrert 6 ledere. Dagbladet har med det flere anonymiserte meninger enn signerte. Det gir kanskje uttrykk for at hele avisen stiller seg bak kommentarene, fremfor bare enkeltjournalister. I alt er 12 kommentarer registrert. Det utgjør noe mer enn en tredjedel av totalen i Dagbladet, og en niendedel av totalen i debatten. Det er lavere enn i Aftenposten, og gjør Dagbladet mindre synlig i forløpet.

Dagbladets kommentarer er også representert i syv av åtte perioder. Fraværende er avisen i den andre perioden. I alle perioder, med unntak av en, utgjør en aviskommentar første innspill i avisen. Dermed synes også Dagbladet å ha en initierende funksjon for debatten, dog stort sett i egne spalter. Ulikt de eksterne aktørene, men sammenfallende med Aftenposten, har Dagbladet flest innspill i den åttende perioden (4). I de første periodene er

avisen kun representert med 1 kommentar i hver periode, mens det er registrert 3 i den syvende utstillingsperioden. De vage førsteperiodene synes underlige tatt i betraktning at Dagbladet er den første avisen der det er antydning til debatt. Kanskje skyldes det at Aftenposten raskt tar over som hovedarena for ordvekslingen og slik oppviser større kapitaltyngde. Selv om Dagbladet har det høyeste antallet kommentarer i den åttende perioden, synes avisen å ha størst innflytelse i den første perioden - alle innleggene står i Dagbladet. Både perioden og avisen er preget av avventende optimisme, noe som synes typisk for avisens posisjon i debatten.

Dagbladet skiller seg også ut i diskursiv tematikk. Bare tre diskurser er tydelig fremtredende i kommentarene, og en av dem betydelig mer enn de andre. Sammenslåing er fremtredende i hele 7 kommentarer, utstilling i 2, og kompetanse i 2. Med andre ord er Dagbladet mindre opptatt av offentlig debatt og makt. I sammenslåingsdiskursen er Dagbladet særlig opptatt av behovet for nye museumsbygg, samt å unngå samlokalisering på ett sted. Det kan synes å være et uttrykk for at Dagbladet er mer opptatt av museet som et møtested og av publikums tilgjengelighet, enn av kunsten i byggene. Eksempelet i det følgende synes å understøtte dette:

”Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Fremtidas museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnete og varierte visningsrom” (Harald Flor, Dagbladet, 12.11.05).

Samtidig gir utsagnet en antydning om Dagbladets posisjon i debatten. Referansen til direktøren ved Drammen Museum gir uttrykk for støtte til administrative aktører og til å senke museets terskel. Av de 12 kommentarene er 7 positive til sammenslåingen og museet, mens 4 er kritiske og 1 ikke tar stilling. Dagbladet er med andre ord i overveiende grad positiv, ulikt debatten som helhet og de fleste aktørene. Dagbladet sammenfaller slik med museet, departementet, de positive kunstviterne og publikum. Riktignok er ikke Dagbladet, sammenlignet med Aftenposten, veldig tydelig i debatten, verken i tid, omfang eller diskurser. Hva kan videre synes å komme til uttrykk i Dagbladets metaforbruk?

Tekst 1

”Slagkraftig kunstmuseum” (leder, 19.12.99) er Dagbladets første leder, og den første registrerte kommentaren overhodet. Innspillet kommer i den første perioden. Den kommenterer stortingsmeldingen som foreslår museumssammenslåingen, og stiller seg overveldende positiv til den.

Metafor 1: Den positive overskriften ”*Slagkraftig kunstmuseum*” synes å uttrykke en tro på at det nye museet blir sterkt og robust - et museum som kan slå fra seg i møte med andre. ”Slagkraftig” gir assosiasjoner om kamp og konkurranse. Det konvensjonelle uttrykket leder tankene hen til det økonomiske feltet, der konkurranse mellom bedrifter er en naturlig del av praksis. Overført til museumsfeltet synes det å uttrykke at det er viktig at museet er handlekraftig og konkurransedyktig. Bak kan det ligge en forestilling om at det er positivt med store, sterke enheter. Samtidig kan det uttrykke at sentralisering og endring er positivt. Det plasserer kommentaren i en utpreget heteronym og moderne posisjon. Det kommer til uttrykk både i åpenheten mot innflytelse utenfra og i den positive innstillingen til endring.

Metafor 2: Påstanden om at stormuseet ”[...] vil kunne løse opp tradisjonelle grenser” kan uttrykke at museet preges av tradisjonell tankegang, og at det er negativt. Det konvensjonelle uttrykket ”løse opp grenser” gir assosiasjoner til noe konstruert og innestengt som med hell kan føres tilbake til det naturlige. Bak ligger det kanskje en forestilling om at det tradisjonelle er noe gammeldags som bør tilbakelegges, og at det er positivt å oppløse grenser. Ønsket om å bryte med det tradisjonelle plasserer kommentaren mot det moderne.

Metafor 3: Påstanden om at feltet er ”[...] et felt [...] avspist med løfter” synes å uttrykke at det offentlige sjelden virkelig satser på kultur. Det konvensjonelle uttrykket ”avspist” gir assosiasjoner til urettferdig fordeling, der mektige aktører alltid får mest. Bak kan det ligge en forestilling om at kulturpolitikken typisk er underprioritert når det kommer til reell satsning, og at kunstmuseene alltid taper den økonomiske drakampen. Det plasserer kommentaren i en autonom støtteposisjon til hele kunstmuseumsfeltet. Dessuten er kommentaren moderne i ønsket om endring og kapitalsterk i den tilsynelatende innsikten om den kulturpolitiske praksis.

Tekst 2

”*Demontert mysterium*” (Erling Sandmo, 23.04.05) er den første kommentaren i Dagbladet som mener noe om de nye basisutstillingene av 2005 som et uttrykk for sammenslåingen. Innspillet kommer i den syvende perioden. Tonen er positiv.

Metafor 1: Overskriften ”*Demontert mysterium*” kan antas å uttrykke at de nye basisutstillingene har avslørt de forriges unaturlige opphøyethet. ”Demontert” henspeiler på den konkrete nedtagningen av bilder, ”mysterium” på noe gåtefullt og tilslørt. Sammen synes det å være et kreativt uttrykk for at en hemmeligholdt gåte er knekket. Bak kan det ligge en forestilling om at utstillinger som ikke følger det historisk-kronologiske monteringsprinsippet er ærligere og riktigere i bruddet med troen på én historie og én sannhet. Det gjør

kommentaren heteronym i åpenheten for alternative fortellinger, og moderne i avvisning av tradisjonell praksis.

Metafor 2: Troen på at tidligere kulturminister Lars Roar Langslets holdning til det nye museet vil "[...] forsvinne [...] og blekne i aftensola" synes å være et konvensjonelt uttrykk for en tanke om at tradisjonsforkjempernes tro på egen overlegenhet vil avta. "Blekne" gir assosiasjoner til et gammelt, bleknet minne fra fortiden, noe som har vært for lenge i lyset. "Aftensola" leder tankene hen til noe som vil forsvinne, som om museets utstilling objektivt sett er bra, og det vil snart komme for en dag. Bak ligger det trolig en forestilling om at kritikken mot museet fra eldre, borgerlig hold er utdatert og vil marginaliseres fordi det nye etter hvert vil foretrekkes. Det plasserer kommentaren i en heteronym og moderne posisjon i åpenheten mot det nye og i avvisningen av kritikken. I tillegg fremstår avisen rik på symbolkapital i avfeiningen av kritikken mot museet.

Metafor 3: Etterspørselen "*Hvor var ødeleggelsene?*" kan være et konvensjonelt uttrykk for at endringene i basisutstillingen ikke er inngripende eller representerer en alvorlig og ikke-reverserbar handling. "Ødeleggelser" gir assosiasjoner om noe som er gått i stykker, noe som ikke kan bli det samme igjen, eventuelt noe som må repareres for å kunne eksistere. Bak kan det anes en forestilling om at en nymontering av en utstilling ikke er noe endelig og at enhver utstilling er en subjektiv konstruksjon. Kommentaren plasserer seg med det i en heteronym og moderne posisjon i åpenheten mot alternative utstillingsprinsipper og historieforståelser.

Tekst 3

"*Åpen kunstarena*" (Harald Flor, 12.11.05) er Dagbladets siste i 2005. På samme måte som Aftenpostens siste, oppsummerer og evaluerer den museets første tid. Kommentaren kommer i den åttende perioden og er i overveiende grad positiv på museets vegne.

Metafor 1: Overskriften "*Åpen kunstarena*" antyder en tro på at museet bør være et møtested, at museet bør ha fokus på mer enn kunsten, kanskje først og fremst på publikum. "Åpen" bærer bud om lav terskel og åpenhet for nye tanker. "Arena" gir assosiasjoner om et demokratisk møte mellom likeverdige parter. Samtidig synes det å vitne om at museet er viktigere som møtested enn som kunstens sted. Bak det konvensjonelle uttrykket ligger trolig en tanke om at museet ikke skal være et høytragende tempel for kunst, som publikum andektig må bøye hodet for. Ei heller en introvert forskningsinstitusjon uten kontakt med publikum. Slike tanker plasserer kommentaren i en både heteronym og moderne posisjon.

Metafor 2: En forventning om ”[...] heftig omkamp om dette stridsspørsmålet[...]” kan antas å uttrykke at debatten er en dramatisk og tilspisset ordveksling som ikke forventes å være avsluttet. De konvensjonelle metaforene ”omkamp” og ”strid” gir assosiasjoner til krig mellom steile parter. Bak kan det ligge en forestilling om at så lenge det debatteres i avisene, har museet ikke oppnådd en legitimert og anerkjent posisjon. Kommentaren synes å plassere seg i en balansert posisjon mellom de to tyngdepunktene i det autonome/tradisjonelle og det heteronyme/moderne. Kanskje er det grunnet i en tanke om at så lenge det er strid er det ikke kåret en vinner. Med det skiller kommentaren seg ut i fraværet av støtte til en av de to posisjonene.

Metafor 3: Det motsatte er tilfellet i ønsket om ” [...] armslag for den klassiske kunsthistorien [...]”. Det kan være et uttrykk for at den klassiske kunsthistorien bør ha en overordnet plass i museet. ”Armslag” virker konvensjonelt og gir assosiasjoner til noe som fortjener avstand til omgivelsene for å komme til sin rett. Bak kan det ligge en forestilling om at den klassiske kunsthistorien er viktigere enn kunsthistorien som helhet, innebefattende både nær fortid og samtid. Det antyder en både autonom og tradisjonell posisjon i troen på den klassiske kunsten som historisk overlegen nyere kunsthistorie.

Endret posisjon

Dagbladet som aktør i debatten har ikke å ha en like fremtredende posisjon som Aftenposten. Antallet kommentarer er ikke like stort, andelen kommentarer er lavere, og avisen er ikke like tidlig ute i periodene. I tillegg er antallet innlegg totalt i avisene lavere. Dagbladet er imidlertid godt representert i periodene, med kommentarer i syv av åtte deldebatter. Tematisk er sammenslåingsdiskursen mest fremtredende, med andre ord er de kunstfaglig orienterte diskursene underordnet. Det vitner kanskje om at Dagbladet er mer opptatt av museet som et møtested for mennesker i byen. Det forsterkes av at avisen i overveiende grad er positiv til sammenslåingen og endringene i museet.

De utelukkende konvensjonelle metaforeksempelene i Dagbladet virker på samme måte som eksemplene i Aftenposten mer entydige enn resten av analysen. Metaforene gir inntrykk av at Dagbladet opptrer nær motsatt av Aftenposten i plasseringen mot det heteronyme og moderne. Særlig synes avisen å kjennetegnes av et ønske om brudd med det beståendes herredømme og en åpenhet for å implementere logikker fra andre felt, som det økonomiske feltet. I tillegg preges avisen av en utpreget vektlegging av museet som kulturinstitusjon og en særegen omtanke for publikum. Selv om avisen er positiv til det nye museet, ser det ut til å

skje en dreining i kritisk retning. Det gjelder særlig den siste teksten, der debatten anses som berettiget og den klassiske kunsthistoriens overlegenhet vektlegges.

Ut fra dette kan det sies at avisen tenderer til å plassere seg i en diskursiv posisjon nær sammenfallende med museets, Kulturdepartementet, de positive kunstviternes og flere av publikummernes posisjon ved et heteronymt og moderne tyngdepunkt i feltet. Imidlertid synes avisens økte skepsis å trekke mer mot den autonome polen utover i forløpet.

Tatt i betraktning Dagbladets posisjon i det journalistiske feltet, synes opptredenen i debatten sammenfallende. Avisen plasserer seg i en endringsvennlig og folkenær posisjon. Imidlertid kunne det kanskje forventes at tabloidavisen var tydeligere i de mest underholdningspregete diskursene kompetanse og utstilling. Samtidig fremstår avisen lite kritisk, på tross av medienes oppgave som maktkritikere og avisens posisjon som debattavis.

Klassekampen

Klassekampen som aktør i debatten er representert ved tre journalister, hvorav den ene er avisens redaktør. Klassekampen plasserer seg med det mellom Aftenposten og Dagbladet i antall enkeltjournalister. I fordelingen av kommentarer er imidlertid antallet lavere enn i de to andre avisene. Redaktøren har 3, mens journalistene henholdsvis har 1 og 3. I tillegg kommer 2 ledere. I så måte skiller ikke disse tallene avisenes journalister fra eksterne aktører, som i Klassekampen ligger mellom 1 og 3. Det er ulikt de to andre avisene, som markerer seg med større engasjement enn de andre aktørene, også i ledere. I alt er 9 kommentarer registrert. Det er noe under halvparten av totalen i Klassekampen, og en syvendedel av totalen i debatten som helhet. Det plasserer Klassekampen mellom Aftenposten og Dagbladet, ulikt antallet innlegg totalt. Det betyr at Klassekampen har en relativt høy andel kommentarer.

Klassekampens kommentarer er bare representert i fem av debattens åtte perioder. Avisen er fraværende i de to første og den femte perioden. Klassekampen kommer med det sent inn i debatten. Ulikt de to andre avisene, men likt de eksterne aktørene, har Klassekampen flest innspill i den syvende perioden (3). I de andre fire er antallet vekselvis 1 og 2. Forskjellene mellom periodene er med det ikke veldig stor, og derfor lite posisjonsbestemmende. I likhet med de andre avisene er Klassekampens førsteinnspill i periodene aviskommentarer. Også denne avisen har med det en initierende funksjon i egen avis.

Tematisk er Klassekampens bare tydelig i tre diskurser: utstilling (4), sammenslåing (3) og makt (2). Verken kompetanse eller offentlig debatt er fremtredende. Ulikt de andre avisene er utstillingsdiskursen den tydeligste, slik den er blant de eksterne aktørene. Noe

særegent er også representasjonen i maktdiskursen, som Klassekampen deler med Aftenposten. Sett i sammenheng er de diskursene Klassekampen er representert i ulike. Det kan tyde på at avisen opptrer som maktkritiker overfor departementet og kunstmuseumsfeltet, samtidig som den markerer seg som fagkyndig og posisjonerer seg som arena for kunstfaglig debatt. De to eksemplene i det følgende synes å være representative for posisjon i utstillingsdiskursen og maktdiskursen:

”Slik utstillingen nå fremstår opplever vi den som altfor selvgod på nåtidens vegne. Etter vårt syn bør vi i møtet med tidligere tiders kunst og kultur i størst mulig grad bestrebe oss på å forstå den ut fra dens egen tid og forutsetninger” (Bjørgulv Braanen, Klassekampen, 16.03.05).

”Tvangsfusjon? [...] Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene” (Marte Stubberød Eielsen, Klassekampen, 02.07.02).

De to eksemplene sier samtidig noe om Klassekampens syn på sammenslåingen og museet. I alt er 7 av kommentarene kritiske, en positiv og en mer balansert. Det betyr at avisen i størst grad er kritisk, lik Aftenposten, de fleste kunstviterne og kunstnerne, samt noen publikummere. I likhet med Dagbladet er avisen riktignok ikke veldig tydelig i debatten, selv om andelen kommentarer er høyere enn hos førstnevnte. Hva kan videre tolkes ut av Klassekampens metaforbruk?

Tekst 1

”Klart for museumsgigant” (Marte Stubberød Eielsen, 02.07.02) er Klassekampens først registrerte kommentar i utvalget, så sent som 2002. Innspillet kommer i den tredje perioden, og kommentatoren stiller seg kritisk til sammenslåingen som helhet.

Metafor 1: Karakteristikken *”[...] museumsgigant”* antyder på konvensjonelt vis at museet er en for stor institusjon. ”Gigant” henspiller på noe som er vokst over evne, og som er utemmet og truende. Bak kan det ligge en forestilling om at store sammenslåtte museer utgjør en trussel mot seg selv og sine omgivelser. En slik forestilling plasserer kommentaren i en autonom posisjon i troen på at kunsten er i fare. Samtidig plasserer avisen seg i en mer heteronym posisjon i skepsisen mot sentralisering og maktkonsentrasjon i feltet.

Metafor 2: Påstanden om at *”kritikere har spådd [...]”* synes å være et konvensjonelt uttrykk for at kritikerne av museet er de som i størst grad evner å forstå konsekvensene av sammenslåingen. ”Spå” vitner om spåkonens overnaturlige evner og markerer stor tillit til kritikerne. Bak ligger det kanskje en forestilling om at kritikerne har bedre innsikt enn de som er positivt innstilt til sammenslåingen, og at de derfor er mer verdt å lyttet til. Dermed plasserer kommentaren seg i en både autonom og tradisjonell posisjon i støtten til disse aktørene.

Metafor 3: Betegnelsen *”Tvangsfusjon”* synes å uttrykke at sammenslåingen er et uønsket maktgrep fra politisk hold. ”Tvang” vitner om overgrep, ”fusjon” om bedriftsøkonomiske logikker. Sammen gir det konvensjonelle uttrykket assosiasjoner om at økonomiske logikker helt tar overhånd. Bak et slikt uttrykk kan det ligge en forestilling om at politisk styring med økonomiske logikker som fortegn vil være utarmende for museet og kunsten. Det markerer en autonom posisjon i beskyttelsen av museet mot inngripen utenfra og i avvisningen av økonomisk tankegang i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2

”Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni” (Tore Næss, 10.03.05) er Klassekampens første kommentar til de nye basisutstillingene. Innspillet kommer i den syvende perioden. Kommentaren markerer en tydelig skepsis mot museet.

Metafor 1: Begrepet *”[...] intimitetstyranni”* synes å uttrykke at museet driver kommersielt publikumsfrieri. ”Intimitetstyranni” er et konvensjonelt uttrykk for noe medier skaper når de fokuserer på det private fremfor det offentlige, på person fremfor sak. Overført til museet kan det sies å være en alvorlig anklage. Bak kan det antas å ligge en forestilling om at det er galt av museer å tilpasse seg publikum, at det utarmer museets innhold. Det plasserer kommentaren i en autonom posisjon, bestemt av frykten for at kunsten er i fare.

Metafor 2: Beskrivelsen *”[...] kunst-jetsetteren Nordgrens nedfall [...]”* synes å være et kreativt uttrykk for at ansettelsen av den nye, uansvarlige, direktøren er uønsket. ”Jetsetter” fremkaller et bilde av noe lettlivet, overflatisk og pengesløsende. ”Nedfall” leder tankene til råttent frukt. Bak kan det anes en forestilling om at museumsentreprenører som respektløst lefler med kunsten, representerer en trussel. Kommentaren plasserer seg med det i en autonom posisjon i skepsisen mot et populærkulturelt inntog i museet.

Metafor 3: Påstanden om museets utstilling som en *”[...] ferdig definert pakke[...]”* synes å uttrykke at museet bør utfordre publikum, ikke gi svarene på forhånd. Den konvensjonelle metaforen ”pakke” gir assosiasjoner om noe ferdigfabrikkert og målgruppetilpasset. Bak påstanden kan det anes en tro på kunstens frie autonomi og at det er opp til hver enkelt om kunsten oppleves som relevant. En slik tankegang plasserer også denne kommentaren autonomt, i motviljen både mot å forklare kunsten og mot å tilpasse museet til publikum. Imidlertid er den samtidig heteronym i åpenheten mot flere kunsthistoriske fortellinger.

Tekst 3

"Institusjonsrytterne" (leder, 16.09.05) er Klassekampens siste kommentar i 2005. Den kommer imidlertid betydelig tidligere enn de to andre avisene, allerede i den syvende perioden. Derfor er innspillet noe mer opptatt av utstillingen "Kyss frosken. Forvandlingens kunst" enn av å oppsummere og evaluere. Kommentaren konkluderer allikevel med skepsis til museet og dets ledelse.

Metafor 1: Overskriften *"Institusjonsrytterne"* synes å være et konvensjonelt uttrykk for at de som styrer museet gjør det på en utpreget administrativ og samtidig uforsvarlig måte. "Ryttere" gir assosiasjoner om sterk og egenrådig styring. Samtidig minner det om noe som går for fort frem. Bak uttrykket kan det ligge en forestilling om at for sterk administrativ styring av kunstinstitusjoner truer det kunstfaglige virke. Kommentaren kan sies å plassere seg autonomt i omtanken for museets kunstfaglige oppgave og skepsisen mot administrativ styring.

Metafor 2: Påstanden om at *"[...] nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt [...]"* synes å være et kreativt uttrykk for at de slue kulturbyråkratene nok en gang har brukt sin makt til å gjøre det som gagnar dem selv. "Rotter" er urene dyr som tilhører underverdenen. "Boltre seg fritt" gir assosiasjoner om noe som gjøres uten regler og på bekostning av andre. Sammen gir det et bilde av urettmessighet. Bak anes en mistro til enkeltpersoner og kulturbyråkrater som er mer opptatt av å oppnå personlig gevinst gjennom å pleie kontakter, enn av å gjennomføre gode kulturpolitiske handlinger. Kommentaren plasserer seg med det i en autonom posisjon i skepsisen mot byråkratisk makt over museet. Samtidig fremstår den som kapitalsterk i den øyensynlige kjennskapen til kulturdepartementet.

Metafor 3: Beskrivelsen *"[...] uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen"* synes å uttrykke at museets direktør og styreleder får lov til å karre til seg altfor stor del av kulturbudsjettet. Den konvensjonelle metaforen "syltelabber" gir assosiasjoner om noe grådig og uvørent. Utgangspunktet er trolig en tanke om at dominerende administrative ledere for store institusjoner har for mye makt, og at de store institusjonene får for mye penger som kunne kommet andre til gode. Kommentaren plasserer seg autonomt i motstanden mot administrativ styring, men kanskje også heteronymt i protesten mot konsentrasjon av kulturmidler og makt på få hender.

Uventet posisjon

Klassekampen som aktør i debatten er i antall kommentarer ikke like fremtredende som de andre avisene, aller minst sammenlignet med Aftenposten. Det samme gjelder antallet innlegg i Klassekampen totalt. Allikevel har avisen en høyere andel kommentarer enn Dagbladet. Det tyder på at avisen har et bevisst forhold til debatten. Avisen er imidlertid ikke til stede i mer enn fem av debattens perioder. Slik skiller Klassekampen seg fra de andre to. Tydeligst er avisen i den syvende utstillingsperioden, men forskjellene mellom periodene er ikke store. Forskjellene er heller ikke store når det kommer til diskursiv tematikk. Klassekampen er ulikt de andre avisene tydeligst i utstillingsdiskursen, og mest særegen i maktdiskursen. De to diskursene er ulike i karakter, fra det underholdende til det seriøse. Det gjør at avisen ligner Aftenposten i det todelte engasjementet i debatten. Det samme kommer til uttrykk i at avisen er utpreget kritisk til sammenslåingen og museet.

Metaforeksemlene er som i de andre avisene overraskende entydige og konvensjonelle. Klassekampens posisjon fremstår allikevel som noe mindre entydig enn de andre avisenes. Selv om avisen plasserer seg utpreget autonomt som Aftenposten, er ikke Klassekampens posisjon like tradisjonell. Samtidig plasserer avisen seg heteronymt i bekymringen for maktkonsentrasjon i feltet. Klassekampen fremstår med andre ord som den avisen som i minst grad forsterker enkeltposisjoner. Når det er sagt, er avisens kritiske innstilling å betrakte som en forsterkning av betydning fordi den deles med flertallet.

Klassekampens relasjon til de andre debattaktørene kan på bakgrunn av dette forstås som noe todelt. På den ene siden plasserer avisen seg i høy grad nær sammenfallende med den autonome posisjonen som i hovedsak opprettholdes av de kritiske kunstviterne og deres støttespillere, selv om disse fremstår som mer tradisjonelle enn Klassekampen. På den annen side plasserer avisen seg også i en noe mer heteronym posisjon som ikke ønsker så mye makt til et stort, sentralisert museum. Det er mer sammenfallende med de kritiske kunstnerne som frykter stormuseets makt i feltet.

Det er imidlertid noe påfallende at den politisk radikale avisen plasserer seg slik den gjør. Skepsis mot nyorientering og mistro til offentlig kulturpolitikk synes å stride mot forventningene til avisen. Samtidig synes frykten for sentralisering og maktkonsentrasjon, frykten for kommersialisering og popularisering av museet, i tillegg til skepsisen til de styrende, mer å være sammenfallende med det bildet undersøkelsen av det journalistiske feltet i kapittel 4 ga.

Synlige aviser, forsterkende tendenser

Denne analysen spurte *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Flere trekk ved avisenes deltakelse i forløpet og i kommentarenes innhold er bestemmende. Først og fremst har de tre avisene fellestrekk som representanter for det journalistiske feltet. De tre avisene er representert med flere innspill i flere perioder enn de eksterne aktørene. Det bidrar sterkt til antallet innlegg som sammen utgjør debatten. Andelen kommentarer i hver avis er dessuten relativ lik. Alle avisene uttrykker i tillegg meninger både om sammenslåingen og det nye museet, samt om debatten rundt museet. Det kommer tydeligst til uttrykk i den utpregete konvensjonelle metaforbruken, som er tydelig i sin symbolikk.

I tillegg er det avisene som initierer debattperiodene, samtidig som de åpner debatten og inviterer flere aktører inn. Videre går det frem at avisene beveger seg innenfor flere diskurser og i større grad gir debatten ulike fortegn av politikk, kunsthøgskole og underholdning. Dessuten ser det ut til at kommentarene er blandinger av kulturpolitisk kommentar og kulturkritikk, og derfor blandinger av distanserte og mer subjektive vurderinger. Samtidig er avisenes motiver uklare – de representerer ikke åpent særinteresser slik som de andre aktørene. Avisenes posisjoner trer med andre ord ikke like tydelig frem som de andre aktørenes. Det gjør deres posisjoner desto viktigere.

De tre avisene plasserer seg riktignok ikke utelukkende sammenfallende i debatten, som i en felles avisposisjon. Avisene innvirker også på debatten som enkeltaviser, avhengig av avisenes størrelse, kulturaviskarakter og debattaviskarakter, men også avhengig av hvordan avisene vektlegger akkurat denne saken. Aftenposten er tydelig debattens hovedarena, selv om de første lederne og kommentarene er Dagbladets. Aftenposten er tidligst ute i nær samtlige perioder. Den har det høyeste antallet kommentarer, den høyeste andelen kommentarer og den mest tilstedeværende enkeltaktøren. I antall og tid er Aftenposten etterfulgt av Dagbladet, men i andel er det Klassekampen som er nærmest.

Ulikt de eksterne aktørene er utstillingsdiskursen mer underordnet hos avisene. Unntaket er Klassekampen, der utstillingsdiskursen har det høyeste antallet, men der forholdet mellom diskursene samtidig er relativt jevnt. Sammenslåing er den tydeligste diskursen etterfulgt av kompetanse. I tillegg er makt og offentlig debatt mer eksplisitt hos avisene, dog i størst grad i Aftenposten og Klassekampen. Sett i sammenheng tyder det på et mer politisk og mer maktkritisk fokus hos avisene. Samtidig bidrar avisene med et underholdende og

spenningsladet konfliktperspektiv. Det betyr kanskje at avisene både introduserer og forsterker vidt forskjellige diskurser.

Tross Aftenpostens tydelighet i debatten er det imidlertid ikke et klart sammenfall mellom Aftenposten og debatten som helhet når det gjelder diskursiv tematikk. Totalen ligger snarere nærmere de eksterne aktørenes utstillingsfokus. Det viser at avisene er mindre fokusert på det debatten i hovedsak handler om for de andre aktørene – kunsten i museet. Tross det viser både analysen av avisene i forløpet og analysen av metaforbruken i kommentarene, at avisene tenderer til sammenfall med de eksterne aktørene i sammenhenger mellom tid, diskursiv tematikk og standpunkt. Aviskommentatorene fremstår som eksperter, samtidig som de synes å være avhengig av de andre aktørenes meninger. Gjennom de valg avisene gjør anerkjennes og forsterkes enkelte posisjoner i debatten fremfor andre. Det gjør at enkelte av de konstruerte posisjonene i større grad produseres gjennom debatten.

Avisene tenderer å dele seg i to. På den ene siden er Dagbladet mest positiv og ligner museet og museets støttespillere i departementet, de positive kunstviterne og de positive publikummerne. Dagbladet plasserer seg med det i en tenderende heteronym og moderne posisjon i kunstmuseumsfeltet. Imidlertid viser metaforanalysen at Dagbladet nærmer seg de to andre avisene mot slutten av forløpet. På den annen side er Aftenposten og til en viss grad også Klassekampen kritiske og ligner med det de kritiske kunstviterne og deres støttespillere i kunstnerne og publikummerne. Dermed plasserer disse avisene seg i en mer autonom og tradisjonell posisjon i feltet. Klassekampen er imidlertid den avisen som er mest utydelig. Avisen forfekter ikke det tradisjonelle i like stor grad som Aftenposten, og ligner også museet og publikum i oppfatningen av forholdet mellom museet og omgivelsene.

Analysen i forrige kapittel viste at debattaktørene velger forskjellige aviser som kontekst for sine ytringer. Det synes ikke å være sammenfallende med hvilke aktører avisene tenderer å tangere. Snarere synes det til en viss grad å være motsatt. Mens museet og departementet trykker i Aftenposten, får de mest støtte av Dagbladet. Mens kunstnerne trykker i Dagbladet og Klassekampen, får de mest støtte av Aftenposten. Tatt i betraktning at de første innspillene i debatten gjerne er aviscommentarer, kan det kanskje tyde på at aktørene svarer opposisjonelt på det første innspillet. Det forklarer også noe av overvekten av kritikk i debatten.

På bakgrunn av dette er det mulig å si noe om hvordan avisene i fellesskap er med på å opprettholde debattens dominerende posisjon, slik den markerte seg i forrige analyse. Både Aftenposten og Klassekampen deler syn på sammenslåingen og museet med den dominerende posisjonen i debatten. Sammenfallet forsterkes i tillegg av at Aftenposten er den synligste

avisen og den synligste enkeltaktøren i debatten. Andelen kommentarer er lavest i Dagbladet. Kanskje er det slik at avisens museumsvennlige ståsted genererer kritikk i egne spalter, slik at også denne avisen bidrar til den store andelen skepsis. Hvorvidt avisenes diskursive handlinger direkte påvirker konsekvensene av debatten er usikkert. Imidlertid er avisene delaktige i å gi debatten den karakteren den har fått.

Hvordan avisene plasserer seg diskursivt i relasjon til de andre aktørene innvirker også på avisenes posisjoner i det journalistiske feltet, i det minste på de posisjonene avisene har som kulturaviser. De tre avisenes tydelige eierskap til debatten og beholdning av anerkjennelseskapital plasserer dem sammen i et lite eksklusivt kretsløp som skiller dem fra andre aviser og medier som i mindre grad gjør Nasjonalmuseet til et journalistisk anliggende. Innenfor dette kretsløpets samhörighet er det imidlertid ulikheter.

Aftenposten synes å opprettholde både en autonom, journalistisk kapitalsterk posisjon i kraft av etterspørselen etter debatt og utøvelsen av maktkritikk. På den annen side plasserer avisen seg mer heteronymt i opptattheten av personene og konfliktene i debatten. Dagbladet synes i stor grad å opprettholde sin mer heteronyme posisjon i knappheten av maktkritikk og omtanken for museets publikum, selv om avisen etter hvert trekkes mot de andre avisene. Imidlertid synes Dagbladets etablerte posisjon som debattavis å svekkes i møtet med både Aftenposten og Klassekampen, selv om avisen har det aller første innspillet i forløpet. Klassekampen på sin side har en stor andel kommentarer og vektlegger både kunstfag og maktkritikk. Avisen ser med det ut til å opprettholde sin kommentaravisposisjon, selv om avisen ikke er like tydelig i debatten som de andre. Imidlertid trekkes avisen i retning Aftenposten på grunn av den felles kritiske innstillingen til sammenslåingen og museet. Det kommer til uttrykk i avisens beskyttelse av det forhenværende museet, og med det fravikelsen fra en politisk radikal velvilje til endring og nytenkning.

Dette kapitlets analyse har vist at avisene både åpner og innleder debatten, i tillegg til at de forsterker enkelte diskursive posisjoner gjennom sammenfall og anerkjennelse av enkelte aktører i sine kommentarer. Debattens ulike karakter i de tre avisene tyder på at debatten formes av et samspill mellom avisene som aktiv arena og de aktørene som velger de ulike avisene og samtidig velges av avisene. Det betyr at det ikke er avisene alene som bestemmer avisenes posisjoner.

8 Avslutning

Denne oppgaven har søkt svar på problemstillingen: *Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?* De tre empiriske analysene har undersøkt henholdsvis forløpet, aktørene og avisene gjennom de tre delproblemstillingene: *Hvordan forløper debatten? Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Dette avsluttende kapitlet samler svar til hovedproblemstillingen gjennom en sammenstilling av funn fra de tre analysene.

Forløpet

Hvordan forløper debatten? Den første analysen har undersøkt debatten som et tidsforløp strukturert av aktører og diskurser i møte. Analysen finner et forløp som synes å løpe i åtte distinkte perioder med ulikheter både i intensitet, diskursiv tematikk, mangfold av aktører og forankring i hendelser ved museet. De første periodene er uventet vage frem til debatteksplosjonen i den syvende perioden. Det gjør det tydelig at det politiske aspektet av sammenslåingsprosessen er lite fremtredende i debattforløpet som helhet.

Debattens karakter endrer seg noe gjennom forløpet. Først og fremst fra det abstrakte til det konkrete, men også fra enighet til konflikt, fra optimisme til skepsis og fra nyanser til forenkling. Det kan knyttes til avisenes produksjonslogikker og hvordan avisene fremstiller sammenslåingen og det nye museet. Imidlertid synes ikke avisene å være alene om endringene. Avisene er de synligste aktørene i de første periodene, mens de eksterne aktørene blir synligere utover i forløpet. Kanskje kan endringene sies å skyldes et aggregert samspill mellom avisene og de eksterne aktørene, der de første periodene legger grunnlaget for de senere. Det gjør at utgangspunktets elitedebatt etter hvert også får karakter av underholdningsdebatt, der det elitistiske utgjør et underholdningselement i seg.

Debattens forløp er også kjennetegnet av at enkelte trekk forsterkes fremfor å endres. Fem distinkte kategorier av aktører, utenom avisene selv, er i ulik grad synlige i forløpet. I tillegg synes fem kategorier av diskurser i varierende grad å gjøre seg gjeldende. Avisenes kommentarer utgjør den største andelen av innspillene og gjør avisene til synlige aktører i debatten. Av de eksterne aktørene er det ulike kunstvitere som er synligst. Av diskursene er det den konkrete utstillingsdiskursen som er mest fremtredende.

Blant de åtte periodene er det den spede førsteperioden, den avisinitierte femteperioden og den innleggsrike syvende perioden som peker seg ut som spesielt

interessante. Den første fordi den illustrerer hvor lite oppmerksomhet stortingsmeldingen om sammenslåingen får, den femte fordi den ikke igangsettes av en hendelse i museet, men av en kommentar i Aftenposten, og den syvende fordi den er et sjeldent eksempel på voldsom kulturdebatt. Sammen er de tre periodene uttrykk for særtrekk ved debatten som helhet.

Avisene preger debatten både som representanter for det journalistiske feltet og som distinkte aviser. Avisenes mange kommentarer gjør at debatten virker større. Samtidig oppmuntrer avisene til debatt, noe som synes å bidra til flere innlegg. I tillegg kommenterer avisene distansert fra siden, samtidig som de er deltakende med meningssterke innlegg. Dessuten har avisene en initierende funksjon i periodene. Avisenes diskursive valg synes i tillegg å legge føringer for tematikk i etterfølgende innlegg.

Av de tre avisene er det Aftenposten som peker seg ut som hovedsete for debatten og som den synligste og mest kritiske avisen. Tatt i betraktning Aftenpostens sterke engasjement, er det interessant å merke seg at det er den mer positive Dagbladet som er den første avisen til å gjøre sammenslåingen til en sak. I lys av Klassekampens interesse, er det på samme måte uventet at denne avisen ikke kommer på banen med sin kritiske innstilling før nesten tre år etter den første lederen i Dagbladet.

Aktørene

Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Den andre analysen har undersøkt de eksterne aktørenes varierende deltakelse i debatten, og ut fra det identifisert hvilke diskursive posisjoner som trer frem og hvilken posisjon som dominerer. De eksterne aktørene har i utgangspunktet ulike posisjoner i relasjon til kunstmuseumsfeltet og museet. I debatten synes anerkjennelse av enkeltaktører og sammenfall mellom posisjoner å virke bestemmende for hvilke posisjoner som er synlige og hvilken posisjon som dominerer.

Flere trekk virker posisjonsbestemmende. For det første innvirker antallet av innlegg og stemmer. Ved siden av avisene er det kunstviterne som peker seg ut. Videre er det utslagsgivende om aktørene deltar i flere perioder, eller hovedsakelig i den syvende. I tillegg til avisene er det kunstviterne og museet som markerer seg i flere perioder. Dessuten virker det bestemmende hvilke aviser aktørene velger som sine kanaler. Her dominerer Aftenposten, samtidig som kunstnerne og publikum mer enn de andre aktørene velger Dagbladet og Klassekampen. Endelig er det av betydning om aktørene hovedsakelig er representert i utstillingsdiskursen, eller om de også er representert i andre diskurser. Museet og kunstviterne, ved siden av avisene, synes å være representert i flest diskurser, selv om innspillene i alle ikke er like mange.

Et annet trekk gjør seg også gjeldende. Kulturdepartementet er en lite synlig aktør i debatten. Samtidig drøftes i liten grad de kulturpolitiske aspektene av sammenslåingsprosessen. Det kan tyde på at departementet innvirker med sin ikke-deltakelse og bidrar til at kulturpolitiske spørsmål i liten grad blir drøftet i debatten.

Sammen sørger trekkene for at to opposisjonelle posisjoner peker seg ut. De svakest representerte aktørene ser ut til å fungere som støttepunkter til de to tyngdepunktene mer enn at de selv har symbolmakt til å innta distinkte posisjoner i debatten.

Den ene av de to posisjonene har sin tyngde i en heteronym og moderne posisjon i kunstmuseumsfeltet. Den opprettholdes av de heterodokse utfordrerne i feltet, ledet av de nye museumslederne. Anerkjennelse og sammenfall finnes hos deres støttespillere i Kulturdepartementet, publikum, enkelte kunstnere og kunstvitere, samt Dagbladet.

Den andre posisjonen har sin tyngde i en autonom og tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet. Posisjonen opprettholdes av de etablerte ortodokse kreftene i feltet, først og fremst av de kritiske kunstviterne. I tillegg opprettholdes den av mindre synlige aktører som synes å anerkjenne kunstviterne og derfor inntar sammenfallende posisjoner. Disse posisjonene inntas av flertallet av kunstnere, enkelte av publikummerne, samt i stor grad Aftenposten og Klassekampen.

Den autonome og tradisjonelle posisjonen fremstår som debattens dominerende. Den støttes av flest aktører og er synligst i de ulike periodene og diskursene. Denne posisjonen later til å stå så sterkt i debatten at den fremstår som styrket gjennom forløpet. Med det kan det se ut som om det nye museet utover i debatten mister noe av sin styrke som den nye innehaveren av doksa i kunstmuseumsfeltet.

Avisene

Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer? Den tredje analysen har studert avisenes varierende deltakelse i debatten og undersøkt hvilke diskursive posisjoner som trer frem. Analysene har sett etter posisjonelle sammenfall mellom avisene og de eksterne aktørene, og satt funnene i sammenheng med avisenes posisjoner i det journalistiske feltet. Flere trekk synes å være posisjonsbestemmende.

Avisene er ikke like entydige i verken forløpet, diskursiv tematikk eller uttrykte meninger som de andre aktørene. Allikevel finner analysene tre engasjerte aviser, og med det en debatt preget av avisene som huser den. Det kommer til syne i hvordan debatten drives fremover av et flertall aviskommentarer, i tillegg til at avisenes kommentarer er initierende i periodene. Avisenes innvirkning ses også i hvilke aktører og diskurser som får gjøre seg

gjeldende og hvilke diskursive posisjoner som forsterkes. Samtidig synes det som om avisenes kapitalsterke deltakelse er avhengig av kunstmuseumsfeltets aktører.

Avisene beveger seg innenfor flere perioder og diskurser enn de eksterne aktørene. Deres omfattende omtale av museet synes å åpne debatten og invitere flere aktører inn, samtidig som avisene i kommentarene oppfordrer flere til å delta. Ulikt de eksterne innleggene, er utstillingsdiskursen underordnet i aviskommentarene. I stedet er det sammenslåing og kompetanse som sammen er mest fremtredende. Det kan synes som om avisene utover i forløpet i økende grad blander saklige og underholdende diskurser. Avisene evaluerer det myndighetene gjør, samtidig som de fyller sin funksjon som bedømmende kulturkritikere på vegne av kulturens publikum. Imidlertid synes det å skje en sammenblanding av kommentaren og kulturkritikken som gjør kommentarene mer subjektive enn sjangeren skulle tilsi.

Aftenposten er tydelig debattens hovedarena. I tillegg til at de eksterne aktørene i overveiende grad velger Aftenposten, har avisen flere kommentarer enn de andre to avisene. Dessuten har Aftenposten det første innspillet i syv av åtte perioder. Kommentarene er utpreget meningsbærende, samtidig som enkeltjournalister fremtrer tydelig i antall kommentarer.

Selv om aviskommentarer er mange og avisene opptrer initierende for debatten, anes en tendens til at avisene trekker på ulike eksterne aktørers diskursive posisjoner. I så måte deler avisene seg i to. Aftenposten og Klassekampen heller sammen mot den dominerende posisjonen i debatten, mens Dagbladet heller mot den bekjempede posisjonen. Riktignok fremstår Klassekampen som mindre tydelig enn Aftenposten. Klassekampen er både mindre tradisjonell og beveger seg mer i heteronym retning. Motsatt synes Dagbladet å bevege seg mer i autonom retning mot slutten av forløpet. Avisene samlet bidrar med det i hovedsak med støtte til den autonome og tradisjonelle dominansen.

Selv om avisene forsterker de posisjonene de anerkjenner og gir støtte, er ikke avisenes posisjoner sammenfallende med dominansen i debatten. Det betyr at det ikke er avisene alene som sørger for hvordan debatten foregår. Allikevel kan Aftenpostens og Klassekampens støtte til den dominerende posisjonen sies å bidra til å befeste dominansen.

Det gjør at Aftenposten opprettholder sin posisjon i det journalistiske feltet, selv om det sterke engasjementet mot museets ledelse er uventet. Dagbladet opprettholder sin posisjon som mindre maktkritisk og som museumspublikummets forsvarer, men svekker også sin posisjon som debattavis. Klassekampen opprettholder sin kommentaravisposisjon i kraft av

andelen kommentarer, men svekker sin moderne posisjon i bevegelsen mot Aftenposten i innhold.

Analysen viser at avisene er opptatt av å ha debatten i sine spalter. Motivasjonene synes å være av både journalistisk og annen art. Det er sannsynlig at avisene som maktkritikere ser det som sin oppgave å imøtekomme det kulturpolitiske initiativet, selv om kritikken er svak og kommer på etterskudd av den politiske prosessen. Samtidig fyller avisene sin kulturkritiske oppgave i omtalen av museet og utstillingene, selv om kulturkritikken utydeliggjøres i sammenblandingen med kommentaren.

Kulturdebatt drar vekslers på det historiske minnet om kulturdebatt som sentral politisk samfunnsdebatt. Det gir avisene journalistisk kapital og anerkjennelseskapital som debatt- og kulturaviser. På den annen side er elitistisk fagdebatt mellom typekarakteristiske aktører attraktiv underholdningsjournalistikk. Det synes å gi avisene konkurransefortrinn og økonomisk kapital. På den måten handler avisenes debattengasjement både om kritisk journalistikk, ære og konkurranse. Det kan med andre ord ligge både markedstenkning og journalistisk tenkning til grunn. På hver sin måte gir det kulturelle og det økonomiske styrke i møte med andre aviser.

Slike tendenser til posisjonering i debatten har trolig også andre grunner. Kulturjournalistene er viktige for aktørene i både kunstmuseumsfeltet og det kulturjournalistiske feltet i kraft av den oppmerksomhet de kan tilby og den legitimeringsplattform de representerer. På den annen side representerer aktørene og hendelsene i kunstmuseumsfeltet selve utgangspunktet for en kulturjournalists virke og posisjon. Kulturjournalistikken er utpreget subjektiv - utvekslingen av oppmerksomhet mot journalistisk innhold skjer ikke uten subjektive vurderinger. I analysene ses imidlertid en tendens til at enkelte journalister mer enn andre er subjektivt opptatt av museet.

Debatten

Hvilke svar kan de tre analysene sies å gi til spørsmålet *Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?* Tre trekk ved debatten peker seg ut.

Den første analysen viser at de abstrakte, kulturpolitiske og offentlighetsfokuserede diskursene i debattens første perioder i liten grad er synlige i forløpet sammenlignet med de senere mer konkrete, kunstfaglige og personfokuserede diskursene. Den andre analysen viser at det er de aktørene som besitter kunstmuseumsfeltets tradisjonelle og autonome posisjoner, i første rekke de ulike kritiske kunstviterne, som dominerer i debatten. Den tredje analysen

viser at avisene i overveiende grad bidrar til å forsterke den posisjonen som markerer seg som debattens sterkeste. Samtidig har avisene en initierende funksjon for debattperiodene og de diskursive tematikken i periodene.

Resultatet er en debatt der det er avisenes initiering i samspill med dominerende aktørers anerkjennelse og posisjoners sammenfall som er bestemmende for hvordan ordskiftet foregår. Konsekvensen synes å være at Nasjonalmuseets i utgangspunktet sterke posisjon i debatten svekkes gjennom forløpet.

Kan svarene si noe generelt om hvordan kulturdebatter i avisene foregår? De tre analysene studerer debatten om Nasjonalmuseet fra flere vinkler og på flere nivåer. Det betyr imidlertid ikke at funnene fra disse analysene er gjeldende for andre lignende journalistiske kulturdebatter. Allikevel er det mulig å presentere noen antakelser, som i neste omgang kan bringes med til andre studier, for eksempel til en analyse av hvordan den tilsvarende debatten om den sammenslåtte Kunsthøgskolen i Oslo har foregått, eller til analyser av hvordan redaksjonelle tekster og redaksjonelle valg kan fungere som posisjonerende debattinnspill, eventuelt til analyser av hvordan eksterne aktører får tilgang i avisene og hvordan de synliggjøres.

Først og fremst er debatten et eksempel på at det kulturelle feltets motsetninger mellom sterke autonome og heteronyme aktører kan ha stor journalistisk verdi, av både kulturell, maktkritisk og underholdende karakter. Det ligger flere klassiske konfliktperspektiver i det kulturelle feltets irrganger, både det nye mot det gamle, historien mot samtiden, dannelsen mot underholdning, elite mot masse og kultur mot økonomi. Dernest kan det antas at en kulturdebatts elitistiske trekk i samspillet mellom avisene og eksterne aktører gradvis kan komme til å iblandes underholdningsdebattens kjennetegn.

I tillegg kan det antas at aviser har et bevisst forhold til kulturdebattens kapitalverdi. Det ideale trekket ved kulturdebatt kan synes å brukes til å balansere forholdet mellom informasjon og underholdning i avisene, for eksempel i møte med mer populærkulturelle journalistiske sider. Samtidig kan bevisstheten om avisdebattens verdi ses i sammenheng med nettavisenes fremvekst og en frykt for papiravisens tilbakegang. I lys av det kan avisene antas å i økende grad ha et økonomisk blikk på forholdet mellom egen journalistikk og egen journalistiske posisjon.

Videre er det mulig å anta at debatten er et eksempel på at kulturpolitikken står sterkt i den medierte offentligheten fordi den er lite synlig og i liten grad blir utfordret. Endelig er det mulig å peke på at kunstmuseumsfeltets aktører i relasjonen til det journalistiske feltets aktører har en sterk posisjon, til tross for avisenes initiering og forsterkninger i debatten om

museet. Det er disse aktører som i høyest grad besitter kunstmuseumsfeltets symbolske anerkjennelseskapital som avisene drar veksler på når de opptrer som maktkritikere og kulturkritikere overfor feltet.

Vedlegg 1 Alle innspill

Periode 1

19.12.99	Slagkraftig kunstmuseum	Avis	Ja til museumssamling	D
11.01.00	Tenk større om kunstmuseene!	Publ	Park på Tullinløkka	D
12.01.00	Tullinløkka til Einar Førde?	Vit	Byråkratisk kontroll	D
18.01.00	La Munch være portalfiguren	Vit	Etterlyser debatt om hvordan	D

Periode 2

20.01.01	Museumsstrategien	Avis	Ja til AT som direktør	A
22.03.01	Munch er hovedpilaren	Avis	Etterlyser debatt om hvordan	A
19.04.01	Kamp om museums plass	Avis	Nei til samlokalisering	A
22.05.01	Opphørssalgets siste dager	Avis	Nei til samlokalisering	A
28.05.01	I hvilken sammenheng ser vi Munch-museet?	Vit	Nei til samlokalisering	A
17.07.01	Et museum for fremtiden	Mus	Ja til museumssamling	A

Periode 3

22.06.02	Supermuseum under press	Avis	Nei til samorganisering	A
02.07.02	Full fart for kunsten	Avis	Etterlyser debatt om hvordan	A
02.07.02	Nasjonalmuseet for kunst – et ambisiøst prosjekt	Mus	Ja til museumssamling	A
02.07.02	Klart for museums gigant	Avis	Mektig interimsstyre	K
03.07.02	Mislykket visjon	Avis	Ikke samlokalisering	D
04.07.02	Et fusjonert kunstkonsern?	Vit	Nei til museumssamling	A
09.07.02	Prosjekt Nasjonalt kunstmuseum – over stokk og stein	Vit	Nei til stiftelse	A
11.07.02	Hva vil kunstnerne?	Vit	Etterlyser debatt om hvordan	A
12.07.02	Plass til kunst	Avis	Nei til samlokalisering	A
18.07.02	Kunsten ut på gata!	Publ	Ja til mer publikumsformidling	K
21.07.02	Luftslott på Tullinløkka	Avis	Nei til samling	D
29.07.02	Vær realistisk – spre museene!	Vit	Nei til samlokalisering	A

Periode 4

27.06.03	Lukket Nasjonalmuseum	Avis	Etterspør offentlighet	A
04.07.03	En nøytral svenske	Avis	Ansettelse av SN heldig	A
05.07.03	Flaggskip og skjær i sjøen	Avis	Ansettelse av SN heldig	D
06.07.03	Museums på skrivebordet	Avis	Ansettelse av SN heldig	A
24.07.03	Nasjonalmuseets trange fødsel	Avis	Skepsis til sammenslåingen	K
21.08.03	Kunsten bak politikken	Avis	Skepsis til sammenslåingen	K

Periode 5

02.12.03	Stillheten senker seg	Avis	Etterspør offentlighet	A
04.12.03	Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for deg?	Vit	Etterspør offentlighet og debatt	A
12.12.03	En nødvendig museumsdebatt	Vit	Etterspør offentlighet og debatt	A
16.12.03	Museumsdebatt for tidlig, Solhjell	Mus	Ønsker offentlig debatt	A
19.12.03	Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?	Kunst	Etterspør offentlig debatt	A

Periode 6

21.02.04	Svensk-dansk profil ved Nasjonalmuseet	Avis	Uklar ansettelsesprofil	A
23.03.04	En svenskes kunstmakt	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
04.04.04	Tvangstrøye med vinger	Mus	Etterspør offentlighet	D
14.04.04	Nasjonalmuseet som tvangstrøye	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
24.04.04	Nasjonalmuseum	Avis	Ja til samlokalisering	K
25.06.04	Ingen tulling med Tullin?	Avis	Nei til foreslått navnebytte	A
02.07.04	Opptakt i aske	Avis	SN handlekraftig	D
16.07.04	Museum på offensiven	Avis	SN handlekraftig	A
26.08.04	Nasjonalgalleriets store sjanse	Vit	Ja til nymontering	K
08.10.04	Mot museumsmonomani	Avis	Mektig departement	K

Periode 7

19.01.05	Kunstlivet flytter seg	Avis	Samling hindrer mangfold	A
12.02.05	Sans for samling	Avis	Ja til nymontering	D
27.02.05	Nasjonalgalleriet farvel	Kunst	Nei til nymontering	D
28.02.05	Direktørveldet inntar kunsten	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
02.03.05	Nasjonalgalleriet avskaffet	Vit	Nei til nymontering	A
03.03.05	Nasjonalmuseet våger å tenke nytt	Dept	Ja til nymontering	A
04.03.05	Museets veivalg	Avis	Nei til nymontering	A
06.03.05	Forutsigbart av Flor	Kunst	Nei til nymontering	D
06.03.05	Bråk i kunst-Norge	Vit	Nei til nymontering	D
07.03.05	De norske selvbildene	Avis	Ja og nei til nymontering	A
08.03.05	Nasjonalgalleriet avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
08.03.05	Å presentere kunst	Mus	Ja til nymontering	D
08.03.05	Ikoner på villspor?	Vit	Ja til nymontering	D

09.03.05	Kunstfaglig makt	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
10.03.05	Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni	Avis	Nei til nymontering	K
10.03.05	Trist gjensyn	Vit	Nei til nymontering	A
10.03.05	Spennende kunstgrep	Vit	Ja til nymontering	A
10.03.05	Nasjonalgalleriet in memoriam	Kunst	Nei til nymontering	A
10.03.05	Nasjonalmastodonten	Vit	Behov for konkurranse	A
12.03.05	Brutt forbindelse til diktningen	Publ	Nei til nymontering	A
13.03.05	Nasjonal blodpropp	Kunst	Nei til nymontering	D
14.03.05	Nymonteringen innleder en prosess	Mus	Ja til nymontering	A
15.03.05	En offentlig henrettelse	Vit	Nei til nymontering	A
15.03.05	Dahl på retur	Avis	Nei til nymontering	K
16.03.05	Nasjonalmuseum	Avis	Nja til nymontering	K
16.03.05	Mer vitalt Nasjonalgalleri	Vit	Ja til nymontering	A
17.03.05	Nasjonal lobotomering	Kunst	Ja til nymontering	D
19.03.05	Museet må ikke stilles ut seg selv	Dept	Ja til nymontering	A
22.03.05	Museet – en nyskapende møteplass	Mus	Museet har lært av debatten	A
22.03.05	Kunstens hellige rom smadret	Publ	Nei til nymontering	K
30.03.05	Nyskapende møteplass	Vit	Nei til nymontering	A
31.03.05	Nasjonalgalleriets undergang	Vit	Nei til nymontering	D
01.04.05	Hvem råtner først på rot?	Vit	Nei til nymontering	K
02.04.05	Museet skal leve!	Mus	Ja til nymontering	A
05.04.05	På limpinnen	Avis	Aprilspøk i Klassekampen	D
05.04.05	Museumsvokterne	Publ	Ja til nymontering	D
06.04.05	Selg Langaard-samlingen	Vit	Ja til nymontering	K
06.04.05	Likene skal danse	Vit	Nei til nymontering	A
07.04.05	Nasjonalgalleriets endelikt	Vit	Ikke kompetanse i museet	A
08.04.05	Kompetanse?	Mus	God kompetanse i museet	A
09.04.05	Kulturbyråkratenes museumsdrøm	Avis	Departementets makt	A
11.04.05	Hvem tror de eier historien?	Kunst+vit	God kompetanse i museet	A
13.04.05	Søkelys på Nasjonalgalleriet	Vit	Nei til nymontering	A
13.04.05	Vådeskudd	Vit	Nei til nymontering	K
15.04.05	Krav om saklig begrunnelse	Avis	Debatt gir behov for endringer	A
17.04.05	Omstridt kulturforvaltning	Avis	Museets makt demonstrasjon	A
18.04.05	Kunsthistorien blir avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
21.04.05	Regjeringen har et ansvar	Vit	Kulturdept må ta ansvar	A
21.04.05	Kunstnere knebles	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
23.04.05	Demontert mysterium	Avis	Ja til nymontering	D
09.05.05	Kunstinngang	Avis	ja og nei Frosken	A
12.05.05	Gerhard Munthe og "Frosken"	Vit	Nei til Frosken	D
13.05.05	Nasjonalmuseum for kunst: faglig inkompetanse	Vit	Ikke kompetanse i museet	A
27.05.05	Thaimasarsje, kunst eller frosk?	Kunst	Nei til Frosken	D
27.05.05	Norsk suksessoppskrift	Publ	Nei til nymontering	K
26.06.05	Estetisk kapital	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
01.07.05	En ny basis	Vit	Nei til nymontering	K
05.07.05	Det glade galleri (uten vanvidd)	Publ	Ja til nymontering	D
07.07.05	En nasjonal strateg	Vit	Nei til nymontering	D
08.07.05	Replik	Mus	Ja til nymontering	K
10.07.05	Svar i hytt og pine	Vit	Mektig museum	K
15.08.05	Den evige kunsthall?	Publ	Ja og nei til nymontering	D
21.08.05	Fra Berlin til Tullins løkke	Vit	SN ikke museumskompetanse	D
16.09.05	Institusjonsrytterne	Avis	Nei til Frosken og SN	K
21.09.05	Frosken i tilbakeblikk	Mus	Kyss Frosken vellykket	A
21.09.05	Frosk uten fremtid	Avis	Bort med Frosken	A

Periode 8

08.09.05	Nasjonalmuseumets problem	Avis	SN økonomisk dristig	A
16.09.05	Hvor går museet?	Avis	SN mangler kompetanse	A
16.09.05	Kultursatsing?	Avis	Ja til museumsbygging	D
17.09.05	Kortsynte kulturpolitikere	Avis	Ja til museumsbygging	D
19.09.05	Nasjonalmuseum	Avis	Nei til SP-nej til museet	A
14.10.05	Sunes saga	Avis	SN gjør ikke jobben sin	A
26.10.05	Styrket kontroll	Avis	Ledelsen styrker kontrollen	A
01.11.05	Arkitekturen vingeklipper	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
10.11.05	Giskes signaler	Avis	Sunn Giskeskepsis til museet	A
12.11.05	Nasjonalmuseum nedprioriterer arkitektur	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
12.11.05	Åpen kunstarena	Avis	Nei til signalbygg	D
15.11.05	Et opprør	Avis	Arkitektur fortjener posisjon	A
15.11.05	Nasjonalmuseum sliter	Avis	Arkitektur fortjener posisjon	A
06.12.05	Ingen entydig dom over Nasjonalmuseum	Vit	Manglende offentlighet	A
13.12.05	Oppdeling kanskje nødvendig	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
16.12.05	Uvisshet	Avis	Uvisshet om A-museets rolle	D
27.12.05	Nasjonalgalleriet avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
29.12.05	2005 i forskersperspektiv	Avis	SN mangler kompetanse	A
30.12.05	Nordgren og Nasjonalgalleriet	Vit	Nei til nymontering	D

Vedlegg 2 Kodeark

Seksjon/side

Overskrift

Journalist/avsender

Personer omtalt (navn, tilknytning, stilling)

Organisasjoner nevnt (navn)

Museets rolle (definert som)

Forestilling bak

Museets posisjon (definert som)

Forestilling bak

Museets legitimitet (definert som)

Forestilling bak

Dominans knyttet til (person, institusjon)

Forestilling bak

Stikkord (sentrale ord)

Hendelse/diskurs/tematikk (om)

Foreslått diskursorden

Vedlegg 3 Eksempler fra periodene

1. LEDER Slagkraftig kunstmuseum

Dagbladet 19.12.1999

Seksjon: 1. LEDER

Det er perspektiver over regjeringens forslag til nytt nasjonalt kunstmuseum på Tullinløkka i Oslo. Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie-Onstad Kunstsenter skal organiseres midt i Oslo sentrum. Bakgrunnen er ønsket om å skape et mer slagkraftig kunstmiljø og at et bredt fagmiljø vil kunne løse opp tradisjonelle grenser.

Det viktigste må likevel være at publikum på denne måten vil få adgang til et formidabelt kunstsenter sentralt i hovedstaden. Det er strålende nyheter. Ifølge planen vil vi få et helt kunstkvartal fra Nasjonalgalleriet til bygningen som i dag huser Statens kunsthøgskole.

Regjeringen og kulturminister Åslaug M. Haga fortjener all ros for viljen til å tenke stort på et felt som altfor lenge er blitt avspist med løfter. I en storby som Oslo er det et betydelig kunstpublikum, både av byens egne innbyggere og tilreisende. Hittil har sentrale kunstmuseer i Oslo vansmektet i bakgater, avlagte banklokaler og i trange og gammeldagse bygninger. Her i landet har vi ikke vært flinke til å samle ressurser og satse stort på kulturinstitusjoner i byene. Helst har vi spredt midlene smått og bredt utover det ganske land. Vel og bra, men det blir ikke slagkraftige enheter ut av det. I våre naboland har man for lengst valgt å satse på kunsten i hovedstedene. Helsingfors har sitt Kiasma-museum, København sitt nyoppussede Statens museum for kunst og i Stockholm ligger Moderna Museet i fornyet utgave. Det er på tide at Oslo får sin betydelige kunstattraksjon.

Det er heller ikke for tidlig at Tullinløkka kommer på plass i bybildet. Utallige planer er framlagt og forkastet.

Denne gangen ser det ut til å være tenkt i store og viktige baner. Utbygging av løkka i et stort anlagt kunstsenter må være en riktig disponering av et så sentralt område.

Med et skjevt, men også beundrende, smil noterer vi oss at det måtte to senterpartistatsråder til for å få til opera og kunstsenter i landets mest urbane del.

KRONIKK La Munch være portalfiguren

Dagbladet 18.01.2000

JON-OVE STEIHAUG KUNSTHISTORIKER

Seksjon: KRONIKK

kunstmuseum Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug tar i denne kronikken for seg stortingsmeldingen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Han er positiv til tanken, men lanserer et alternativ der Munch-museet er selve hovepilaren, fordi Munch er et verdensnavn som vil tiltrekke både folk og et faglig miljø.

Steihaug er stipendiat ved Universitetet i Oslo.

Munchs verk vil gi et nytt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde, og det vil sikre utveksling av utstillinger.

Rett før jul kom den nye stortingsmeldingen om arkiv, bibliotek og museer. Der foreslås det at seks eksisterende kunstinstitusjoner skal samordnes til et nytt nasjonalt kunstmuseum, med base i området ved Tullinløkka i Oslo.

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger skal slås sammen. Begrunnelsen for å lage en slik stor enhet er ifølge Kulturdepartementet at den gir mulighet for større grad av helhetstenkning, bredere fagmiljø og større faglig tyngde overfor museer i utlandet. Dessuten betyr det at felles funksjoner som magasiner, konservering, bibliotek og personalforvaltning kan rasjonaliseres. Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodde institusjonelle revirer.

Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum - samt Henie Onstad Kunstsenter på Høvik - skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte.

Med stort sett gammel bygningsmasse ser det for eksempel ut til at samtidskunsten fortsatt vil måtte belage seg på arkitektoniske kompromissløsninger. Sånn sett kan denne planen fortone seg som en sparepakke, hvor man forsøker å løse for mange problemer på en gang. Et annet spørsmålstegn: med de ledelsesmessige problemer av museene har hatt de senere årene, er det ikke lystelig å tenke seg tilsvarende konflikter utspilt innenfor rammene av en slik koloss av en institusjon, forstørret fem - seks ganger til noe som ville lamme det meste av norsk museumsverden på kunstsiden. Uansett hva man mener er det positivt at en slik melding ligger på bordet. Ikke minst gir dens klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på.

Et interessant moment er at planen overhodet ikke nevner Munch-museet. Med et så stort grep skulle man tro at det ville være nødvendig å reflektere også over Munch-museets plass i det hele. Etter min mening er det nettopp med Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer. Man bør stille det enkle, men grunnleggende spørsmålet: Hva er det viktigste vi har å by på når det gjelder nyere kunst her i landet? Svaret vil med nødvendighet bli Munch. Han er den eneste billedkunstner av ubestridelig verdensformat vi har.

Sagt anderledes: i motsetning til en del andre land har vi mirakuløst nok fostret en moderne maler av verdensformat de siste hundre år, som folk fra hele verden kommer for å se. Den fantastiske gaven Munch etterlot seg har imidlertid blitt forvaltet på en perspektivløs måte. Potensialet som ligger i hans verk, har ikke blitt tatt vare på i tilstrekkelig grad.

Rammen dagens Munch-museum utgjør står overhodet ikke i forhold til den internasjonale betydning Munchs verk faktisk har og vil kunne ha i fremtiden. Dette gjelder både det arkitektoniske, utstillingsmessige, forskningsmessige og formidlingsmessige.

Per i dag lånes Munchs verk ut for penger til utenlandske museer verden over uten at det norske kunstpublikummet får noe tilbake i form av utstillinger av tilsvarende viktige kunstnere. Dette er intet mindre enn en kulturpolitisk skandale! Dette kunne og burde en ny museumsplan gjøre noe med. Det hører i dag til sjeldenhetene at vi i Norge mottar større utstillinger med moderne mestre som f.eks. Giacometti, Rothko, Pollock eller Mondrian for å nevne noen utstillinger som nylig har turnert i Europa og USA. Munch-museet har verken plass, kapasitet eller kompetanse til å bringe slike utstillinger til Norge. Det er ikke slik organisert. Et annet problem er at Munchs verk er splittet i to mellom Munch-museet og Nasjonalgalleriet. Vi trenger et nytt museum som kan samle hele Munchs verk og forvalte det på en fremtidsrettet måte. Et museum som sørger for at norsk kunstpublikum får viktige utstillinger tilbake som ellers ikke ville vært innen rekkevidde.

Med dette som utgangspunkt kunne man tenke seg et nytt nasjonalt museum for moderne kunst bestående av tre enheter: et Munch-museum, et museum for 1900-tallets modernisme (basert på Nasjonalgalleriets og Samtidskunstmuseets samlinger) og et museum for samtidskunst. Denne modellen står ikke i motsetning til Kulturdepartementets ønske om å samle en del av museene på Tullinløkka, men den peker på at dette ikke er nok hvis vi vil ta et kulturelt ansvar for den spesielle verdien som

ligger i Munchs bidrag til verdenskunsten. Ovennevnte modell gjør Munch til en portalfigur for våre samlinger av moderne og samtidig kunst, og markerer hans posisjon som kunstner av internasjonal betydning. Hans verk er en avgjørende del av forrige århundres kunsthistorie, samtidig som det i høyeste grad er relevant i forhold til dagens kunst. Rent kunsthistorisk og musealt vil det være et riktig grep å understreke begge disse momentene - hans store historiske betydning og hans fortsatte aktualitet.

Dette gjør man ved å gi hans verk et skikkelig bygg og samtidig bringe det i berøring med samtidens uttrykk. Den kunsthistoriske periodeinndelingen i denne modellen tilsvarer den som både Moderna museet i Stockholm og Louisiana bygger på. Nasjonalgalleriet ville ut fra dette dekke tiden frem til slutten av 1800-tallet.

Munchs verk vil gi et slikt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde. Dette kan effektivt brukes i arbeidet med resten av dets samling - sikre utveksling av utstillinger, skaffe donasjoner osv. Direktørjobben vil være interessant på et internasjonalt nivå og det vil bli mulig å utvikle et topp-kompetent forskningsmiljø innenfor moderne kunst, med større ressurser og spennvidde enn det disse museene besitter i dag. Som enmanns-museum fungerer Munch-museet på mange måter som et isolat for Munchs verk. Forskningen omkring Munch i Norge og tilgang til kilder har i altfor stor grad blitt monopolisert av et lite og innelukket fagmiljø. Et nytt museum vil ikke minst gjøre det mulig for publikum å se Munch i sammenheng med andre kunstnere. Dette kan åpne for nye måter å forstå hans verk på. Med et nytegnert museum vil man endelig kunne se Munchs malerier i en arkitektur som løfter dem og gir dem optimale betingelser ut fra dagens museumsstandard. Et nytt museum vil også ha de fasilitetene som trengs for å presentere dagens kunst på en profesjonell måte, med dens utall av medier, mediekrysninger og bruk av ny teknologi.

Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Den visuelle utforskning og meningsskaping som foregår i billedkunsten trenger rom og muligheter til å utfolde seg på egne premisser.

I våre nordiske naboland har politikerne så langt vist en langt mer offensiv holdning når det gjelder det å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter og å se dens betydning. Kiasma i Helsinki og Moderna museet i Stockholm har ettertrykkelig satt Sverige og Finland på kulturkartet.

Satsning på kunst og ny arkitektur har vist seg å ha positive ringvirkninger på mange områder. Guggenheim-museet i Bilbao er et mye omtalt eksempel. I fremtidens kunnskaps- og opplevelsesbaserte samfunn vil den kollektive historien museer skaper være avgjørende for vår kulturelle identitet. Kanskje ennå viktigere enn i dag. Den måten politikerne nå løser museumskaibalen på har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv kan bli tatt vare på inn mot neste århundre. Da må man ta utgangspunkt i det beste og mest enestående man har.

Det er bygget et utall nye samtidskunstmuseer i Europa, USA og Japan de siste tyve - tredve år. En svakhet ved mange av dem er at de ofte inneholder det samme og forteller den samme historien. Munchs verk ville nettopp kunne være med på å gi et slikt museum og dets samling en identitet som skiller det fra andre museer. Det ville gi oss noe som ikke finnes noe annet sted.

KOMMENTAR Stillheten senker seg

Aftenposten Morgen 02.12.2003

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR

Nei, det gjelder ikke den forestående julehøytideligheten, men den desto mer **betenkelige tausheten** som omgir nyskapningen Nasjonalmuseet for kunst - som i disse dager planlegger sin omfattende virksomhet.

Lotte Sandberg Kommentator Meningene har vært delte rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst, som foreløpig inkluderer de fire enkeltmuseene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Norsk Arkitekturmuseum. Motstanderne har først og fremst fryktet at en mastodont ikke kan gi de ønskede ringvirkninger for et lite land som Norge. I sommer ble imidlertid museet en realitet. Dermed er det tid for å fokusere på dets mulighet til å skape noe nytt.

Direktør Sune Nordgren og museumsstyret arbeider med en omfattende organisasjonsplan. Situasjonen avkrever radikale tiltak.

Mens Berlins stormuseum, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, har bevart de involverte museene som egne avdelinger, kan Tullinløkka-museet velge oppløsning til fordel for helheten. Londons suksessfulle Tate-museer har i dag overgripende ledere. Mye tyder på at Nasjonalmuseet for kunst tenker i en slik retning, og går inn for at en ledergruppe for områdene utstillinger, kommunikasjon, samlinger, forskning og administrasjon, erstatter nåværende direktører. I så fall må de ansatte belage seg på omplasseringer, kanskje også degraderinger, innefor et nytt organisasjonskart.

Vil kun bygningene stå igjen som påminnelser om de opprinnelige museene?

Overflødig Fra utsiden fortoner prosessen seg utilgjengelig og nokså kaotisk. Eksempelvis har vi sett at stillingene som direktør ved Museet for samtidskunst og som leder av Nasjonalgalleriets avdeling for maleri og skulptur er blitt utlyst uten at søkerlistene gjøres offentlig tilgjengelige - oguten at det foretas ansettelse.

I en pressemelding - høstens eneste - fra Nasjonalmuseet, het det at lederstillingen ved Museet for samtidskunst ikke ville bli utlyst før i begynnelsen av 2004. Stillingen etter Per Boym er imidlertid utlyst allerede. Hvorfor er Nordgren gått inn som midlertidig direktør når samtidskunstmuseet allerede har en kompetent nestleder? Ligger forklaringen i at man planlegger å kvitte seg med et overflødig lederskikk?

Ved opprettelsen av Nasjonalgalleriet og senere Museet for samtidskunst, var norske kunstnere aktivt med i diskusjonene omkring museenes profil og oppgaver, og besatte flere plasser i styrene. I dag er kunstnerne tause. Hverken fagorganisasjonen Norske Billedkunstnere eller enkeltkunstnere uttaler seg om nyskapningen, og er heller ikke representert i styret. Dersom noen ønsket å holde brysomme kunstnere borte fra prosessen, har utstengningen av kunstnerne fra styrerommet fungert perfekt. Samfunnet er blitt mer transparent. Åpne kontorlandskaper avløser lukkede rom. Glassflater åpner for inn- og utsyn i så vel næringsbygg som privatboliger. Restauranter med respekt for seg selv fjerner veggen inn til kjøkkenet, slik at gjestene kan se kokkene i aksjon - og vurdere hygieniske forhold.

Museene derimot, holder skansen. Til og med museene for samtidskunst. Som vår tids anakronismer minner de om eldre fort med tykke vegger og tunge dører. Når publikum inviteres inn til en kunstutstilling, ligger stabens arbeidsplasser beleilig i en annen fløy og man får vite lite eller ingenting om utstillingens tilblivelse.

Ved opprettelsen av museet leste vi at «Nasjonalmuseet for kunst er fra i dag en realitet, men styreleder Christian Bjelland er fullstendig taus om hvem som skal lede storsatsingen» (Aftenposten, 1.7.).

Museet er organisert som en stiftelse, og Offentlighetsloven gjør som kjent unntak for slike. Men ble ikke Nasjonalmuseet for kunst opprettet som en stiftelse for å ivareta museenes selvstendighet overfor myndighetene - ikkefor å hindre at offentligheten får innsyn i virksomheten? Innsyn representerer en betydelig kontrolleffekt i et demokratisk samfunn, ikke minst sett i lys av at museet representerer et særlig satsingsområde og årlig mottar millioner i offentlig støtte. Den mest omfattende omorganiseringen av norsk kunstliv hittil, er av åpenbar interesse for offentligheten. Så hvorfor gir både fraværet av offentlig debatt rundt utformingen av museet og tausheten på Tullinløkka oss inntrykk av det motsatte?

Bekymringer Museenes problematiske tilværelse i dagens samfunn kom skarpt til uttrykk ved fjorårets ombygging av Paris' ærverdige Palais de Tokyo. Det nyklassisistiske paléet, som blant annet har huset Le Musée national d'Art moderne, ble strippet for opprinnelige vegger, himlinger, dører og dekor.

Arrete, grå betong har avløst rene, hvite flater, og vannrør og elektriske kabler ligger åpne langs tak og vegger. Det rå og

nakne visningsstedet lar ikke utstillingssonene utskilles fra fasiliteter som restaurant, bokhandel og inngangsparti. Fascinasjonen for IT-verdens fleksibilitet og løse, ikke-hierarkiske nettverk er åpenbar.

En lignende nedbygging er neppe aktuelt for Nasjonalmuseets bygninger. Likevel må man håpe på at den nærmest overdrevne vilje til å åpne opp for innsyn i Paris vil virke inspirerende også for museumsstyret ved Tullinløkka. Bekymringene i det norske fagmiljøet tyder på at man ikke har vært klar over omfanget av de endringer som nå er på gang i Nasjonalmuseet. I en situasjon med så mye uklarehet, og der så mye står på spill, er det avgjørende at museet tar til seg tidens vilje til åpenhet. Økt åpenhet innebærer sårbarhet. En høy omkostning, men trolig verdt prisen.

Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for meg?

Aftenposten Morgen 04.12.2003

SOLHJELL DAG

Seksjon: KULTUR

Det er neppe pressens skyld at den mest komplekse reorganiseringen på toppen av norsk kunstliv gjennomføres uten debatt, skriver kunstsosiologen Dag Solhjell (bildet) og forteller hvilke konkrete forventninger en aktiv bruker har til det nye Nasjonalmuseet for kunst.

Lenge har ingen har følt ansvar for å svare på kritiske

spørsmål om hvilke oppgaver Nasjonalmuseet for kunst (NMK) skal ha. Den store reorganiseringen innenfor de Oslo-baserte, store kunstinstitusjonene har foregått uten den offentlige debatt slike endringer trenger. Dette vitner om en krise i norsk kunst-offentlighet, og om svak ledelse av den enkelte institusjon, når den mest komplekse reorganiseringen på toppen av norsk kunstliv noensinne gjennomføres uten spor av offentlig debatt. Det er neppe pressens skyld.

Som aktiv bruker av statlige og andre kunstmuseer føler jeg meg fratatt mine demokratiske rettigheter, når store og prinsipielt viktige endringer i det kunstliv jeg er en del av, ikke blir offentlig debattert i forkant av politiske avgjørelser. Hvordan kan politikere gjøre gode kunstpolitiske vedtak i store saker dersom de ikke kan veiledes av en offentlig debatt der sakkyndige deltakere fremmer ulike synspunkter? Vil dyktige mennesker søke ledende stillinger i norsk kunstliv dersom deres kunstfaglige og kunstpolitiske oppfatninger i viktige saker ikke får uttrykkes offentlig?

Det viktigste NMKs ledelse kan gjøre for meg nå er å åpne for og aktivt delta i en offentlig debatt om seg selv. Eller vil det som en stor sammenslått enhet i enda større grad enn før tale med én stemme, eller endog ti?

Har fire ønsker Som kunstfaglig bruker har jeg også fire andre store ønsker til Nasjonalmuseet for kunst, nemlig at det skal 1) vise hele norsk kunsthistorie i sammenheng fra middelalderen frem til slutten av 1900-tallet, 2) vise viktige internasjonale gjestende utstillinger, men også selv lage slike, 3) tilby forskere, studenter, kuratorer og kritikere en samordnet service på høyt vitenskapelig nivå, 4) gi publikum og skoler en mottagelse på høyde med det beste man finner ved museer i Europa og USA. Mitt første ønske er å kunne gå gjennom 1000 års norsk kunsthistorie i en sammenhengende rute i det nye museumskomplekset, fra middelalderens kunst til våre dager, og slik kunne lese kunsthistorien «på veggen». Denne historien bør fortelles både av billedkunst, kunstindustri, kunsthåndverk, arkitektur og fotografi, og på ulike dybder - fra et raskt besøk til de sentrale høydepunkter, til den tidkrevende spesialutstillingen. Jeg vil også se hullene i norsk kunst, demonstrert ved viktige internasjonale retninger som aldri nådde Norge.

Denne helheten krever en sammenføring av materiale fra Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, deler av Historisk museums samlinger, deler av Museet for samtidskunsts samlinger og Arkitekturmuseet, og krever kanskje også innhenting av materiale fra andre typer samlinger, som fotografi og folkekunst. Hvorfor er ikke Nasjonalt museum for fotografi tenkt inn som del av NMK? Det er statlig, og forvalter helt sentrale kunstneriske verdier.

Denne oppgaven har lite å tjene på en kobling til samtidskunst.

Munch til Nasjonalmuseet Mitt annet ønske er å se store internasjonale historiske utstillinger innenfor museets gjenstandsområde. Dette krever mer enn lokaler og penger. For at NMK skal bli internasjonalt aktivt, må det selv ha noe å tilby tilbake til sine samarbeidspartnere i andre land. Det viktigste kunstaktivum Norge har er imidlertid ikke tiltenkt noen plass i museet, og det er Munch-samlingen på Munch-museet.

Med sin høye internasjonale bytteverdi kan det gi NMK de viktige internasjonale utstillingene jeg ønsker å se der.

Derfor bør Oslo kommunes Munch-samling overføres til staten og innlemmes i NMK. Munch-museet bør fortsatt bestå som egen enhet der publikum møter kunstneren og mennesket Edvard Munch.

Jeg ønsker at museet skal prioritere de store historiske utstillingene, det er der dets kompetanse ligger. Det historiske og samtidskunsten krever to ulike typer fagkompetanse, de er to ulike felt i kunstverdenen man kvalifiserer seg i, og utstillingene kommer til gjennom hver sine nettverk. NMK må beherske det historiske feltet, men får av den grunn ingen naturlig kompetanse på samtidskunstens område.

Derfor mener jeg det bør settes spørsmålstegn ved innlemmelsen i NMK av Museet for samtidskunst og Henie Onstad Kunstsenter. Museet for samtidskunst har profilert seg mer som en kunsthall for samtidskunst enn som et kunstmuseum med historiserende profil, noe jeg synes er bra.

Det har lite å tilføre NMK. Det er problematisk med den kunstneriske troverdigheten i en statlig kunsthall med innkjøpsbudsjett for egen samling.

Statens kunsthall Jeg mener derfor at Museet for samtidskunst bør bestå som en egen enhet, men da som en ren statlig utstillingshall og med nytt navn, f.eks. Statens kunsthall, og med design og kunsthåndverk på sitt program. Den bør overta ansvaret for de statlige norske utenrikskulturelle kontakter på samtidskunstfeltet, og for alle sentrale dokumentasjonsoppgaver for norsk samtidskunst. Det bør være et «kunstens hus», med bibliotek, bokhandel og en aktiv møte- og konferansevirksomhet, og en teorbaseret, praktisk kurator- og kritikerutdanning på Masternivå. Det er hit jeg gjerne vil gå når jeg skal forholde meg til norsk og internasjonal samtidskunst.

Ved å innlemme Henie Onstad Kunstsenter i NMK blir jeg som publikummer fratatt den eneste potensielt slagkraftige «opposisjonelle» røsten i Stor-Oslos kunstliv. Dette store kunstsenteret bør få styrket sin stilling som uavhengig og internasjonalt forankret kunstsenter, og fritas for de kommersialiserende trekk som nå preger det og svekker dets kunstneriske status. Å legge Henie Onstad Kunstsenter under NMK er å øke faren for et statlig styrt nasjonalt kunsthegemoni.

Kunstfaglig service Som bruker av Nasjonalmuseet for kunst ønsker jeg meg en felles, lokalmessig samlet og sentralt plassert avdeling for bibliotek tjenester, dokumentasjon, arkiv, autentisering og rådgivning vedrørende restaurering. I samme lokaler ønsker jeg meg kobberstikk-kabinettet og håndtegningsamlingen, med sitt høye servicenivå. Her gir Nasjonalmuseet store muligheter for en radikal økning av servicenivået, som ikke må forskusles.

Jeg ønsker meg også et Nasjonalmuseum med lave skranker mellom fagpersonale og publikum, med et inngangsparti der inntrykket av personlig informasjon, tilbud om omvisninger, mottagelse av skoleklasser og grupper springer i øynene langt sterkere enn inntrykket av vakthold, billettsalg, kontroll av vesker og garderobeplikt.

Jeg ønsker meg et Nasjonalmuseum med en stor utdanningsavdeling, med museumslektorer og museumspedagoger, med klasserom og arbeidsrom for besøkende skoler, med egen utstilling for små barn, og en museumsbutikk med mange tilbud for barn i alle aldre. I Nasjonalmuseet bør det kunstfaglige personalet i fagavdelingene også ha undervisningsplikt i regi av utdanningsavdelingen. Jeg ønsker meg mange muligheter for omvisninger og samtaler med museets fremste fagpersonale, ikke bare med det personale i museet som har lavest faglig autoritet.

Jeg ønsker meg en utdanningsavdeling som er med på planleggingen av utstillinger fra første stund, både når det gjelder

utstillingskonseptet, utstillingenes scenografi, og det populærvitenskapelige og pedagogiske materiale. Jeg ønsker meg en utdannelsesavdeling som kan sette opp historiske vandretstillinger til resten av landet, og som kan ta imot vandretstillinger fra andre norsk kunstmuseer og kunsthaller. Sammen driver de en landsomfattende vandretstillingsvirksomhet som erstatter den som Riksutstillinger driver i dag. Riksutstillinger nedlagt Det Nasjonalmuseum for kunst som best kan dekke mine behov, er en sammenslåing av Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet i Oslo, Arkitekturmuseet, deler av Historisk museum, Munch-museet og Fotomuseet i Horten, til ett museum som dekker norsk kunsthistorie fra middelalder til våre dager. Det har plass for store historiske utstillinger, en god museal servicevirksomhet og en fremragende pedagogisk avdeling. Museet for samtidskunst opphører som samtidshistorisk samling, og fortsetter som Statens kunsthall for samtidskunst (i nye lokaler) uten innkjøpsbudsjett. Riksutstillinger er nedlagt og dets funksjoner er overtatt gjennom et samarbeid mellom landets kunstmuseer og større kunsthaller. Henie Onstad Kunstsenter beholder sin selvstendige stilling på et høyt aktivitetsnivå. DAG SOLHJELL

Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?

Aftenposten Morgen 19.12.2003

HANSEN TONE

Seksjon: KULTUR

Politikerne i Norge har satt sammen en museumsplan for Oslo som best kan karakteriseres som et «Shotgun Wedding» hvor institusjoner presses sammen i en harmonimodell til tross for ulik ideologi, profil og oppgaver. Det er mange svakheter i planene for stormuseet, og de fleste av dem er

politiske, skriver Tone Hansen (bildet) Hun er kunstner og stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo hvor hun jobber med prosjektet Megamonstermuseum, og er styreleder for Unge kunstneres samfund.

Nasjonalmuseet for kunst er åpenbart et hasteprojekt:

Direktøren er allerede ansatt, og lederstrukturen skal omarbeides etter en hierarkisk modell lenge før konturene av bygget på Tullinløkka er synlige. De politiske forventningene til såkalte synergieffekter er store. Det snakkes om «Bilbaoeffekten» og «crossover», det vil si interaksjon fagfeltene imellom, men fint lite om kunstens frie stilling i samfunnet og i institusjonen(e). Institusjonenes refleksjonsmuligheter og kritiske funksjon i dagens samfunn er utelatt fra diskusjonene. I det hele tatt veies planenes nytteverdi i en nyliberalistisk ånd hvor modernistiske strategier benyttes for å bygge nasjonalmonumenter for en nasjonalstat med uklar identitet. Bygget prioriteres ikke før operaen i Bjørvika er ferdig i 2008.

Tullinløkka er allerede i utgangspunktet for liten for et museum av denne størrelsen, med mindre man bygger en skyskraper. Statens nyopprettede kommersielle entreprenørselskap Entra har fått byggherreoppdraget og har startet et større oppkjøp av eiendom i kvartalet rundt tomten. Som Lotte Sandberg kommenterte i Aftenposten for noen dager siden, skal de ansatte plasseres i egne bygg langt unna utstillingsrommet, noe som både vitner om et gammeldags forhold til selve produksjonsbegrepet og ønske om en lite transparent institusjon. Det ferdige stormuseet skal stå klart innen 2010, uten at det er politisk enighet om vinnerutkastet fra den forrige arkitekturkonkurransen.

«Shoppingopplevelser» Planene for stormuseet på Tullinløkka følger et mønster i Oslos byutvikling hvor det offentlige byrommet lukkes til fordel for, «semioffentlige» kjøpesentre, som ikke bare kan holde uønskede elementer ute ved hjelp av dørvakter, men også tilbyr ulike «shoppingopplevelser» for befolkningen:

Oslo City for ungdommer, Byporten for de voksne, Paleet er for de pengesterke, Aker Brygge for turister, Nasjonalmuseet for Kunst for de kulturinteresserte.

Oslo er en liten by i internasjonal målestokk, men med noen gode og enn fattige institusjoner spredt rundt om i byen. Fysisk avstand markerer at institusjonene representerer ulike ideologier og ulike muligheter. Det er lite sannsynlig at turister vil legge veien om Oslo fordi det bygges en gigantinstitution i en av verdens dyreste, og mest avsidesliggende byer, men det snakkes allerede om internasjonal interesse, noe Sune Nordgren som direktør skal garantere.

Nasjonsbygging Kunst og nasjonalpolitiske interesser har ikke vært så sterkt knyttet til hverandre siden nasjonsbyggingen av Norge startet for nesten hundre år siden. Hvorfor kalles stormuseet «nasjonal»? Og hvorfor er «nasjonal» så viktig i dag?

Nasjonalgalleriet ble opprettet for å markere at Norge var en selvstendig, voksen kulturstat, med røtter tilbake til antikken. Museer har tradisjonelt sett hatt ihvertfall to formål: Folkeopplysning og bygging av en nasjonalstatsidentitet. Det norske selvbildet har beveget seg langt vekk fra «den tause, jordnære fjellbonden» siden den gang.

Utviklingen følger en politisk maktlinje overfor kulturinstitusjonene som ble startet på 90-tallet, da staten grep inn ved Statens Kunstakademi og tvangsinførte to figurative linjer ved skolen. Deretter ble akademiet lagt under den store nye fellesstrukturen, Kunsthøgskolen i Oslo, og fikk navnet «avdeling Statens Kunstakademi».

Fremmedgjøring Det er all grunn til å se på sammenslåingen av Høgskolene og den såkalte «kvalitetsreformen» ved universitetene som et eksempel på én type utvikling. Toppbyråkratiet i institusjonen vokser og sluker stadig mer av midlene, mens det kuttes i selve undervisningen. Institusjonene opplever å bli underrepresentert i kontrollutvalg og styrer, ansatte mister kontroll over egne fagfelt og opplever seg fremmedgjort.

Det eneste som skapes i slike prosesser er et «påtvunget samarbeid», som lett kan brukes til å dekke over ideologiske motsetninger både institusjonene i mellom, og mellom staten og institusjonene. Norge er i ferd med å selge ut sosialdemokratiet samtidig som vurderingsformer som nyttemaksimering snikinnføres overalt i samfunnet. Norge som «annerledeslandet» kunne ha godt av å se på alternative strategier for institusjonsbygging. Hvorfor ikke se på mindre og mer radikale institusjoner? Hvorfor ikke bygge ut mindre og selvstendige museer, med stor grad av selvstyre og deltagelse i offentligheten som et offentlig rom? Det er nok av institusjonsledere som har skapt interessante modeller.

Fremfor å bygge først og tenke etterpå, savnes refleksjonstid. Den offentlige debatten kommer for sent og prosessen mot et ferdig museum ruller. La oss håpe at bevilgningene som overføres stormuseet ikke blir tatt fra de mindre institusjonene som fremdeles kan ha en kritisk stemme. Og at de få institusjonene som er igjen ikke blir innlemmet.

I Norge er det tradisjon for at kunstnerne står mot kuratorene. Nå er det kanskje på tide å innse at teknokratiet er den største trusselen for et radikalt kunstliv.

TONE HANSEN

Museumsdebatt for tidlig, Solhjell

Aftenposten Morgen 16.12.2003

NORDGREN SUNE

Seksjon: KULTUR

Mange av de spørsmålene Dag Solhjell stiller i Aftenposten 12. desember kan først besvares når Nasjonalmuseets nye ledergruppe er på plass, skriver museets direktør Sune Nordgren (bildet) Nasjonalmuseet for kunst har fra juli i år vært ett museum med fire utstillingsplasser, og også i årene fremover kommer museet til å fremtre på flere arenaer parallelt. Den 11. desember vedtok styret en funksjonsorganisasjon som legger grunnlaget for hvordan dette museet skal arbeide og skjøtte sitt ansvarsfulle oppdrag; å samle, bevare og vise arkitektur, design og kunst i framtiden.

Museet vil bli inndelt i fire avdelinger: Samlinger, Utstillinger, Kommunikasjon og Administrasjon. I tillegg vil det være to stabfunksjoner; en for Spesielle prosjekter og en for Forskning. Dag Solhjells første artikkel i Aftenposten (4. desember) var et frisk vindpust i debatten om det nye museet, fordi innlegget så konkret berørte hva et museum kan og bør tilby sitt publikum. Solhjell ser museet fra den kresne besøkernes synsvinkel og støtter dermed kompromissløst Nasjonalmuseet for kunsts egen ambisjon om økt tydelighet og tilgjengelighet. Innen januar Men de fleste av de spørsmålene Solhjell stiller i sitt neste innlegg (12. desember) er av en slik museumsteknisk og innholdsmessig karakter at de først kan besvares av Nasjonalmuseet når den nye ledergruppen er på plass. Stillingene er nå lyst ut, og de bør være besatt innen utgangen av januar. Spørsmålene som blir stilt vedrørende Fotomuseet i Horten, Riksutstillingene og Henie-Onstad Kunstsenter, kan ikke besvares av Nasjonalmuseet for kunst alene, fordi disse institusjonene ligger utenfor museets ansvarsområde. Vi som arbeider i Nasjonalmuseet regner imidlertid med at vi kommer til å ha et meget nært samarbeide med de øvrige institusjonene. Avslutningsvis: Jeg ønsker den offentlige debatten velkommen, og vil oppfordre til at man tar utgangspunkt i de kjernespørsmålene Solhjell også fokuserer på som vedrører formidling, innkjøpspolitikk og utstillingspolicy. Dette er de sentrale spørsmålene, og allerede i januar 2004 kommer Nasjonalmuseet derfor til å ta initiativ til en bred, åpen debatt i Kunstindustrimuseets lokaler, og alle som ønsker å delta i debatten vil være hjertelig velkomne.

SUNE NORDGREN

Hva vil kunstnerne?

Aftenposten Morgen 11.07.2002

HELLANDSJØ KARIN

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Museumsdirektørene markerer revir og debatterer forslaget om et stort, samlet Nasjonalt kunstmuseum. Men hva mener kunstnerne? Deres synspunkter er av stor betydning for debatten. Kan de virkelig holde seg tause når rammene legges for det som skal bli Norges viktigste historiske arena for kunst?

* Christian Bjelland, leder av interimsstyret for det planlagte Nasjonalmuseet for kunst, presenterte storsatsingen på kronikkplass i Aftenposten 2. juli.

Direktør Jan Feldborg ved Henie-Onstad Kunstsenter kom med sine synspunkter i kronikk to dager etterpå. Aftenposten har også bragt intervjuer med sentrale aktører: Direktør Per Bjarne Boym ved Museet for samtidskunst og Nasjonalgalleriets Anniken Thue (3. juli), og kulturminister Valgerd Svarstad Haugland i gårsdagens morgenummer.

Karin Hellandsjø (bildet), sjefkonservator ved Museet for samtidskunst, venter på hva kunstnerne selv vil si.

Den ene museumsdirektør etter den andre går nå ut og markerer sine revir i forbindelse med at interimsstyret for Nasjonalt kunstmuseum har levert sin innstilling til departementet. En har meldt seg ut og andre stiller sine betingelser. Men - vi har ennå ikke hørt hva kunstnerne synes og vil. Selv om det her er snakk om noen av deres viktigste arenaer hva gjelder historiske referanserammer, erfaringsmateriale og visningssteder for egen kunst, har de hittil forholdt seg tause.

Riktignok er det nå gått 15 år siden debatten rundt opprettelsen av det nye Museet for samtidskunst gikk på sitt heteste, og mye er forandret siden den gang, men ikke dit hen at debatten nå bør utebli.

De involverte museene i samråd med departement og politikere er i full gang med planleggingen av hva vanskelig kan kalles annet enn en museal mastodont i hovedstaden, og selv om det samtidig sås tvil om det offentlige virkelig er villig til å tilføre den nye institusjonen de betydelige midlene dette vil kreve både til bygningsmasse og drift, kan det virke som om løpet langt på vei er lagt. Samtidig vet vi jo at kunsten går sin egen vei, slik den alltid har gjort, og kommer ikke kunstnerne nå selv med i debatten, vil det være dypt tragisk både for kunsten og for den nye institusjonen.

Kunstnerne med den eldre garde i spissen har tidligere flere ganger vært ute i offentligheten og klaget over at Museet for samtidskunst over lengre tid har prioritert skiftende utstillinger av norsk og internasjonal samtidskunst fremfor å vise samlingene. Hvor er de nå? Deres synspunkter ville være av stor betydning for debatten. For selv om det vil ta mange år før den nye institusjonen vil få sine nødvendige nybygg og organisasjonsform, er det nå rammene legges, og problemstillingene er mange:

Skal 1900- talls kunsten tilbakeføres til Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bare befatte seg med nåtiden? Både Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst ønsker å overta forvaltningsansvaret for 1900-talls kunsten når den nye institusjonen opprettes. Skillet ved 1945 som ble etablert ved opprettelsen av Museet for samtidskunst, brukes nå av begge institusjonenes direktører som argument for dette og som unnskyldning for at Nasjonalgalleriet på den ene siden knapt har befattet seg med 1900-tallets førkrigskunst siden opprettelsen av Museet for samtidskunst i 1988, og for at dette museet på sin side ikke har presentert en fast montering av samlingen. Å si at det er dette skillet mellom samlingene som er årsaken blir imidlertid for lettvinnet, og kan synes paradoksalt siden argumentet om at etterkrigskunsten skulle få et fast visningssted var det mest tungtveiende i diskusjonen om opprettelsen av Museet for samtidskunst. Ikke minst fra kunstneres side den gang.

At det ikke har blitt slik skyldes ikke selve tidsskillet, men manglende arealer og manglende ressurser til anskaffelse av et annekst, samt interne prioriteringer. Om man ved opprettelsen av den nye institusjonen skal trekke nye skiller, burde være gjenstand for en bred debatt der også kunstnerne deltar med sine synspunkter.

Dersom Museet for samtidskunst skal konsentrere seg om nåtiden og derved bli en ren utstillingsarena, hva da med Henie-Onstad Kunstsenter, som er tiltenkt den samme rolle? Kunstsentret og sist nå direktør Jan Feldborg i sin kronikk i Aftenposten 4. juli, ønsker Henie-Onstad som arena for den internasjonale samtidskunsten. Dette har også vært og er Museet for samtidskunsts virkefelt. Om man tenker seg en inndeling i en nasjonal og en internasjonal arena, er man på gale veier og i alle fall vekk fra kunsten, som i dag langt mindre enn noen gang tidligere kan tilpasses nasjonale tvangstrøyer.

Debatten om lokaliseringen og den nye institusjonens arealbehov er et annet tema som bør belyses snarest. Utover at Tullinløkka må tilføres et nybygg som først og fremst skal gi plass til Nasjonalgalleriets utvidelsesbehov, er det ennå ikke utredet om dette også vil kunne romme Museet for samtidskunst, noe mange stiller seg sterkt tvilende til.

Har advart Det er heller ikke tatt stilling til hvordan bygningene til Historisk Museum og kvartalet ovenfor med Statens Kunsthøgskolen eventuelt skal kunne brukes. Ingen av de eksisterende bygningene her er imidlertid hverken større eller bedre egnet for Museet for samtidskunst enn gamle Norges Banks lokaler, som huser institusjonen i dag. Tenker man seg en arkitektkonkurranse som tar for seg hele arealet, eller to, der Tullinløkka planlegges først?

Oppi det hele vet vi jo dessuten at Universitetets Kulturhistoriske Museer planlagt lagt til Bjørvika, tidligst vil kunne stå klare om 10-15 år. Før det kan ikke Historisk Museum flytte og bygningene deres på Tullinløkka gjøres tilgjengelige for annet bruk. Frukten av en fusjon vil vi ikke få se før disse tingene er avklart. Mange har derfor advart mot at departementet og interimsstyret nå går inn for at en samorganisering av de aktuelle institusjonene skjer før en samlokalisering kan finne sted.

Man setter spørsmålstegn ved det hensiktsmessige ved å etablere en byråkratisk overbygning så lang tid i forveien, ved hvorfor det haster slik og om dette vil være en riktig bruk av ellers knappe ressurser. Hva som enn skjer med bygningsmassen - om det blir ett eller flere nybygg - dreier det seg dessuten om en ny stor byggesak, og den bør settes på kartet snarest om visjonene om det nye museet skal kunne bli noen realitet.

Plassering Hovedstaden arbeider i dag med store kostnadskrevenne bygge- og byutviklingsprosjekter knyttet opp både mot Bjørvika, Vestbanen og Tjuvholmen. Vil det være rom for nok et stort prosjekt, eller vil det være bedre å knytte deler av

Nasjonalmuseet for kunst opp mot ett eller flere av disse?

Alle tre nevnes nå for eksempel som aktuelle plasseringer blant annet for Museet for samtidskunst. Så det haster! Disponeringen av alle disse områdene planlegges nå, og venter ikke til Nasjonalmuseet for kunst er ferdig med sine utredninger med hensyn til arealbehov. Spesielt for Museet for samtidskunst ville det være tragisk om man her forspiller sjansen til å få nye, hardt tiltrengte arealer.

Diskusjonene har hittil bare gått internt i institusjonene og utad bare ved lederne. Mens disse alle er enkeltpersoner med begrenset funksjonstid, er dette en sak av nasjonal betydning med dimensjoner som skulle tilsa en bredere debatt der kunstnerne gikk i bresjen. Det dreier seg ikke bare om allokering av nasjonale midler i årtier fremover, men om premisser for kunstens vilkår.

Da Moderna Museet i Stockholm fikk sitt hardt tiltrengte nybygg for få år tilbake, var det ikke minst takket være kunstnerne som pådrivere. Så - la oss få en debatt også her der alle aktørene er med. Bare derigjennom vil Nasjonalmuseet for kunst vise om det er liv laga. Bare derigjennom vil det kunne bli en livskraftig institusjon.

KARIN HELLANDSJØ Sjøfkonserverator Museet for samtidskunst

Thaimasarsje, kunst eller frosk?

Dagbladet 27.05.2005

Håkan Sandell | Billedkunstner

Seksjon: INNLEGG

NASJONALMUSEET for Kunst i Oslo, åpner i morgen utstillingen «Kysst frosk!». Når jeg leser hovedkurator Kari J. Brandtzægs programerklæring for utstillingen (Dagbladet 6).

mai) gir det meg faktisk en fordypet forståelse av min egen negative reaksjon på forandringene i Nasjonalmuseet. At jeg misliker hvordan man har gjemt unna den klassiske kunsten i kjelleren, tror jeg mange har en umiddelbar forståelse for. Men min reaksjon gjelder tydeligvis noe mer. Jeg forstår det når Brandtzæg forklarer hvordan «utstillingen vil kreve en aktiv deltakelse fra publikums side». Dette er i samsvar med hvordan samtidens pedagogisk grunnede kurator-tyranni i billedkunsten har omgjort meditasjon og fordypelse av kunst til en sensasjonsinnrettet jakt på opplevelses-kick. Det gjør kunsten til underholdning. Kunst som hittil innenfor Oslos kunstinstitusjoner har vært en fredet sone for fordypelse og eksistensiell erfaring, blir nå i stedet en del av konsumismen. Demokratiet betaler her en høy pris i form av disse verdiers forflatning. «NOEN VIL finne noe av dette frastøtende, for eksempel Lars Rambergs toaletter», fortsetter Brandtzæg. «Men hvis du faktisk går inn i dem, vil du oppleve noe uvanlig. Du vil få en kunstopplevelse og en erfaring du normalt ikke blir tilbudt», legger hun til. Og det er akkurat det: Jeg ønsker som voksent menneske selv å bestemme over mine kunstopplevelser. Jeg vil heller ikke ha et tilbud lik det jeg pleier få på Rema 1000. Fremfor alt vil jeg ikke i et sluttstadium av umyndighetsforklaring ha min kjærlighet til kunsten forflyttet til toalettens privatsfære. «Det blir litt sånn Alice in Wonderland-aktig», forsikrer Brandtzæg. Jaså, litt sånn? Det er jo kjempegøy! Får vi også ballonger? Og pølse med brød? Nå forstår jeg bedre det nye styrets frie horisonter. Det står for friheten til å velge mellom tivoli, bingo hall, thai-massasje, MacDonalds (også det litt sånn Alice-in-Wonderland-aktig) og Nasjonalmuseet, den norske hovedstadens engang så stolte samling av norsk og europeisk kunst - og kulturhistorie.

Kunstnere knebles

Klassekampen 21.04.2005

Rolf Aamot

Ved opprettelsen av Nasjonalgalleriet og senere Museet for samtidskunst var norske kunstnere aktivt med i diskusjonen omkring museenes profil og oppgaver, og de besatte naturlig nok flere plasser i styrene og innkjøpskomiteene.

I dag er det store flertallet av kunstnere stagget til taushet gjennom den brytning og endring som nå pågår. Fagorganisasjonen Norske Billedkunstnere blir ikke hørt, og de er satt utenfor styrerommet til Nasjonalmuseet. De deltar heller ikke i illusjonen av en innkjøpskomité. Dersom noen ønsker å holde brysomme kunstnere borte, har utestengningen fra museets styrerom fungert perfekt.

Med dette skjer en gjeninnføring av den førmoderne kunstnerrollen som primært ble oppfattet som håndverksbasert, og ufri i forhold til oppdragskjøpers krav. Kunstverket blir da til noe ikke-eksisterende. Som erstatning legger museene og næringslivet opp til en underholdningsstrategi, hvor kunsten gjøres til et redskap for formål utenfor den selv. Vi står overfor et verdivalg. Kunsten har aldri før vært så altomfattende. Kunstneren lever og skaper, i vår globale og årtusener lange kunsthistorie, gjennom sine museer. Kunstverkene er sinnsbilder på det menneskelige felleskap. Imot alt dette står all den fornedrelse vi er i stand til å påføre hverandre. Kunstens synergi er en ressurs som den markedsorienterte makt i enhver form vil kontrollere og disiplinere. Det nå etablerte regimet i Nasjonalmuseet for kunst legger alt åpent for underholdningsstrategier. Bevisstløs flagrer direktøren rundt i manesjen i en allmaktsrus, mens kunsten ufrivillig forlater sirkusteltet på Tullinløkka og en frosk til 12 millioner kroner.

Nasjonalmuseets krise er en kulturell krise. Vi har alle et ansvar. Kulturpolitiske holdninger i Kulturdepartementet er imidlertid helt avgjørende. Departementet må derfor ta ledelsen av Nasjonalmuseet opp til en fornyet vurdering. Kunsthistorisk og kunstnerisk kompetanse må likestilles både i museets styre og ervervelse/innkjøpskomite. Nasjonalmuseet bør dessuten omdannes til to museer med hvert sitt indre selvstyre. Landet trenger både et kunsthistorisk, forskningsorientert museum og et museum for samtidskunst.

Rolf Aamot er elektronisk maler

DEBATT Nasjonalgalleriet Nasjonalmuseet våger å tenke nytt

Aftenposten Morgen 03.03.2005

Slettholm Yngve

Seksjon: KULTUR

Av statssekretær Yngve Slettholm (kr.f.), Kultur- og kirke departementet Tittelen på Nasjonalmuseets nymontering av kunstverk i Nasjonalgalleriet «Alle snakker om museet . . . » har tydeligvis fått den effekt som er tilsiktet.

For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt.

At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig. Det er likevel litt forstemmende at noen oppfatter egne synspunkter som Sannhet med stor S og fraskriver Nasjonalmuseets forsøk på å gjøre endringer nesten enhver verdi. Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene.

Tjener til ære. Utstillinger av visuell kunst er kommunikasjon. Det ligger i kunstutstillingens dynamikk at skifte av

sammenhenger og kontekst kan fremheve ulike sider ved enkeltkunstverks budskap og forståelse. Det tjener Nasjonalmuseet til ære at de nå har forsøkt å gjøre endringer. Vi oppfatter det slik at det er en start, og at visningsopplegget fortløpende skal vurderes, bl.a. på bakgrunn av dialog og tilbakemeldinger fra publikum.

Det ville være et tap for den visuelle kunsten om noen skulle få det for seg at det finnes bare én autorisert måte å montere samlingene i Nasjonalmuseet for kunst på. Endringer, slik Nasjonalmuseet nå har gjort, skaper debatt og engasjement, og på den måten får kunstverkene både relevans og aktualitet.

Siden 1999 har det vært tverrpolitisk enighet om å samorganisere de tidligere institusjonene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk Arkitekturmuseum til Nasjonalmuseet for kunst. Med virkning fra 1. juli i år vil også Riksutstillings virksomhet integreres i Nasjonalmuseet. Ideen var forankret i et strategisk ønske om å skape en mer robust kunst- og museumsfaglig plattform og å etablere et publikumsmessig formidlingstygndepunkt i det visuelle kunstfeltet. Det grunnleggende strategiske grepet består i å samle likeartede oppgaver i det visuelle kunstfeltet i én organisasjon. Dermed ligger det også bedre til rette for å søke felles løsninger, f. eks. på akkumulerte bygningsproblemer. Et samorganisert museum innenfor det visuelle kunstfeltet vil kunne se ulike genrer og tidsperioder i sammenheng, samtidig som man også kan fremheve det genrespesifikke, når det er ønskelig og naturlig. Det er positivt at Nasjonalmuseet som vår fremste formidler av visuell kunst våger å bryte med tilvante forestillinger om hvordan kunst skal presenteres.

Kunstfaglig makt

Dagbladet 09.03.2005

Paul Grøtvedt|Kunsthistoriker

Seksjon: INNLEGG

I DEBATTEN om Nasjonalmuseets omgruppering av verker, samt innkjøpte utedasser, har de vesentligste poengene forsvunnet. De valg og endringer direktør Sune Nordgren har foretatt kan naturligvis være diskutabile, og trenger å bli diskutert, men hans eneansvar i disse kunstfaglige spørsmål er det langt mer viktig å få drøftet.

Det dreier seg da om den nye museale strukturen, samt den kunstfaglige kompetansen som nå fyller denne strukturen. Omgrupperingen av verker og tvilsomme innkjøp må derfor sees som uttrykk for et nytt kunnskapsregime, et kuratorregime som kunstsosiologen Dag Solhjell kaller det. Det dreier seg om et kunstfaglig hegemoni, som helt suverent instituerer sin egen teoretiske kompetanse som den eneste adekvate når det gjelder kunstfaglige vurderinger. Sune Nordgrens posisjon som *enevoldshersker a la Ludvig XIII*, er noe helt nytt i norsk kunstpolitikk. Så mye makt har aldri vært samlet på en hånd i kunst-Norge. En slik sentralisering av kunstmakten er skremmende, men helt i tråd med den kompetanseforståelse som ligger til grunn for kuratorelitens erobring av kunstlivets sentrale posisjoner. Det er en kompetanse som utelukkende er teoretisk fundert. Aktørene er enten kunsthistorikere eller kunstvitere med teoretiske studier bak seg. Det er ikke noe galt i en slik kompetanse innen kunstfeltet. Den er nødvendig, men ikke tilstrekkelig.

DET TVILSOMME ved den, og nå skremmende, er at den profilerer seg som den eneste kompetansen i kunstfaglige spørsmål. Sune Nordgren gjorde dette klinkende klart i en debatt i Dagbladet i fjor: «Kunstnerne kompetanse er å skape kunst - det er det ingen som vil stille spørsmål ved - men ikke å vurdere sine kollegers arbeide. Det har vi kunsthistorikere og kunstvitere til». Mer presist og ekskluderende kan det vel ikke sies. Den eneste kunstfaglige kompetansen som i dag gjelder og har gyldighet, er da den rent teoretiske. Følgelig er den praktisk-skapende kunnskapen som kunstnerne gjennom studier og eget virke har opparbeidet seg, helt uegnet. De forstår seg ikke på kunst. Og kan selvsagt heller ikke delta i innkjøpskomiteer. At de fortsatt administrerer Høstutstillingen og fordeler stipendier til kolleger, må Sune Nordgren se å få en slutt. Det har nemlig ikke kunstnerne kompetanse til, bare kunsthistorikerne og kunstviterne. En slik selvbestaltet arroganse på teoriens vegne er helt ufattelig. Og den taler et tydelig språk: Maktsspråket.

Institusjonsrytterne

Klassekampen 16.09.2005

Den eneste forvandlingen «Kyss froksen» har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske.

Kyss froksen!

Forvandlingens kunst

Tullinløkka/Nasjonalgalleriet

28.mai18.september

Mandag pakker nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren og styreleder Christian Bjelland ned den grønne froksen for godt. Det mest reale ville kanskje være å la dem rulle sammen teltduken i stillhet, og tenke «Ja, ja, så gikk det ikke så godt, men ingen skal vel henges av den grunn? Dette er jo snille og velmenende gutter, som ønsket å få til noe bra». Men bør vi være så reale?

Tabbene har stått i kø for froksen. Det startet på mange måter med selve navnet på utstillingen. Skandalen med å kjøpe inn, sette opp, demontere og erstatte teak fra Burma, som utstillingspaviljongen var tenkt kledd inn med, var maksimalt dårlig forhåndsreklame, bare noen få uker før åpningen. Uavhengig av hva man måtte mene om situasjonen i Burma, burde normal dømmekraft og gangsyn tilsi at man unngikk slike fallgruver.

Videre var selve åpningen av frokseutstillingen en direkte skandale. Hundrevis av mennesker som trodde de skulle få være med på den høytidelige åpningen, ble sperret inne i portrommet i froskens mage, der de var overgitt til en høytaler som overførte begivenhetene fra innsiden av teltduken. Noen trodde kanskje først at dette var del av et konseptuelt kunstverk, og skjønte ikke hva som var i ferd med å skje før de hørte dronningens forvrengte stemme komme ut av boksen. Det var hett som i en bakerovn og man kunne verken gå ut eller på toalettet. På toppen av det hele var kvaliteten på lydoverføringen så dårlig at man egentlig ikke kunne høre hva som ble sagt inne i seremonien. Ikke så rent få festkledd og forventningsfulle gjester opplevde situasjonen som ydmykende, for noen var den direkte skremmende.

Av dem som var invitert til seremonien på innsiden var det nok også noen som satte champagnen i vrangstrupen da hendelsene der inne bar preg av å være et event-marketing-treff snarere enn en kulturbegivenhet av nasjonalt format. Sponsorere, med Obos i spissen, var tungt til stede, og det hele toppet seg da direktør Sune Nordgren takket kurator og utstillingsansvarlig Kari Brandtzæg for «det kunstneriske innslaget». Innslaget i hva da? Var det ikke kunsten i seg selv det hele dreide seg om? Ingen av kunstnerne navn ble nevnt i Nordgrens tale.

Det neste som skjedde, var at utstillingen ikke kunne holde åpent på varme sommerdager, fordi teltet manglet tilstrekkelig lufteanlegg. Sommerturistene var også fraværende, da bussparkeringsplassene på Tullinløkka ikke lenger var tilgjengelig, og sjåførene omtrent måtte kjøre ut av byen for å slippe gjestene av. Ingen hadde tenkt på dette.

Nå viser det seg også at publikum har sviktet utstillingen. Mot budsjettet 200.000 besøkende de mest optimistiske prognosene fra Nordgren var på en halv million har arrangementet bare greid å trekke inn omtrent halvparten. Dette gir et budsjettunderskudd på fire millioner kroner. I et prosjekt med totalbudsjett på 20 millioner er dette mye. Ekstra trist er det når underskuddet må dekkes opp med penger som skulle ha gått til andre formål. Visningssteder for kunst i hovedstaden merker

allerede konsekvensene av dette, ved at nasjonalmuseets inkjøpskomité ikke lenger kommer på besøk i utstillingene.

Dersom alle hadde vært enige om at utstillingen «Kyss frosken! forvandlingens kunst» virkelig var en stor kunstnerisk begivenhet i Norge i 2005, kunne man kanskje sett gjennom fingrene med alt dilettanteriet som har kommet for en dag i gjennomføringen av prosjektet. Dessverre er dette ikke tilfelle. Man kan umulig hevde at utstillingen har fått noe annet enn en lunken mottagelse. Dette gjelder fra kunstnere, kritikere og publikum. Tallenes tale er vel her også ganske klar. Den forhåndsannonserte forvandlingen, fra frosk til prins, eller gud vet hva, har ikke funnet sted. Den eneste forvandlingen som har skjedd er at en god porsjon goodwill og en haug med millioner er blitt til aske.

Styreleder Christian Bjelland har elegant parert kritikken som har blitt reist mot Sune Nordgrens manglende kunsthistoriske kompetanse, ved å fastholde at det er Nordgrens evner som prosjektleder mannen er hentet inn for. Disse evnene burde nå være stilt godt og vel til skue. I mine øyne framstår direktør Sune Nordgren mer og mer som en typisk institusjonsrytter, av den typen man dessverre ser en del av i og rundt den intermediale kunsten. De svir av penger og symbolsk makt, lager fest og furore, og reiser videre til neste by når kruttet er brent opp og røyken har lagt seg. At dette skjer i Norge, i en tid der markedsliberalismen er på frammarsj, og vi har hatt en kulturminister som har sittet på stolen mens nettværksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt, burde heller ikke av noen anses som en tilfeldighet.

Hvis den nye regjeringen mener alvor med det annonserte kulturløftet, burde opprettelsen av den nye gigantorganisasjonen Nasjonalmuseet for Kunst, med deres gjøren og laden til nå, være et av de første prosjektene de kikker nærmere på. Her må brilleglassene pusses, og et nøkternt og intelligent menneske bør undersøke hva det er som har foregått. Kanskje er det på tide å innse at direktør Nordgren, og mannen som ansatte ham, brislinggrossisten Bjelland, bør fjernes før det dukker opp flere skandaler?

Eller skal slike mennesker fortsatt uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen? Det er bare å se saken slik den virkelig er: «We have been taken for a ride!»

Vedlegg 4 Eksempler fra aktørenes innlegg

DEBATT Tvangstrøye med vinger

Dagbladet 04.04.2004

SUNE NORDGREN, DIREKTØR FOR NASJONALMUSEET

Seksjon: DEBATT

Nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren kom inn som en svensk virvelvind til norsk kritikk. Her skriver han om å gjøre det nye museet til møteplass. DET ER KANSKJE ikke helt sant det den svenske forfatteren Erik

Gustav Geijer sa, at «vad stort sker, sker i tystnad». Noen ganger finner store hendelser sted med bulder og brak. Faktum er at prosessen rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst blir kritisert for ikke å være åpen nok opp imot offentligheten. For at de store Visjonene og Manifestene ikke har kommet på trykk. Sannheten er at mye har skjedd siden det nye museet ble konstituert for ni måneder siden. Visjonene finnes, men vi tar ett skritt om gangen.

Et nasjonalmuseum bygges ikke på en dag. Det er et prosjekt der styre og ledelse må drives av samme overbevisning og hengivenhet og der alle ansatte må føle entusiasme. Vi er 125

individualister som skal få dette til å fungere. Å få alle til å arbeide i samme retning er framfor alt en intern prosess. En prosess med smertefulle omstillinger og nye arbeidsoppgaver og relasjoner å forholde seg til. En både hverdagspraktisk og mental prosess som alle vil skal gå raskt, men som også må ta sin tid.

JEG KOM TIL OSLO i oktober i fjor, og i løpet av dette første halvåret har tross alt en hel del skjedd. Omorganiseringen har gjort oss til ett felles personal, adgang er blitt gratis, Nasjonalgalleriet skal få en skikkelig ansiktsløftning, den gigantiske hallen i Lodalen løser mange av våre akutte, men også framtidige problemer, og til sommeren neste år skal vi feire det nye museet med en internasjonal utstilling på Tullinløkka. Belønningene begynner nå å komme. Det begynner å vokse vinger på tvangstrøya.

Nasjonalmuseet for kunst har siden juli 2003 vært ett museum, en fusjon av fire tidligere selvstendige institusjoner i Oslo: Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Norsk arkitekturmuseum. Ambisjonen er å gjennomføre et faglig og publikumsmessig sett slagkraftig museum med hovedbase i Tullinløkka-området. I tidligere planer har det vært snakk om at museet ville være samlet og utbygd i 2014, da vil også bygningene som nå huset Historisk museum inngå. Om alt går som planlagt, er det imidlertid ikke umulig at første etappe vil kunne innvies tidligere. Siden hensikten ikke er å bygge en monolitisk bygning på Tullinløkka, ingen «katedral» - snarere skal det skapes et museumskvartal, et mangefasettert opplevelsessentrum - kan absolutt en skrittvis framrykking være ønskelig.

SAMORGANISERINGEN vil bryte tradisjonelle og konservative kulturer, løse interne strukturelle problemer og ivareta de menneskelige ressursene og den kompetansen som finnes, men som nå ikke er fullt utnyttet. Det handler om å få «rett person på rett plass». Felles administrasjon vil medføre vesentlige innsparinger og frigjøre ressurser til det kreative arbeidet.

En gjennomgripende holdningsendring vil kunne åpne museet og gjøre det mer tilgjengelig for besøkende. Et hovedgrep er å la det pedagogiske og publikumsrettede arbeidet få en høyere status, og samle det under en felles offensiv ambisjon.

Koordinering av programvirksomheten og innkjøpene av kunst vil komme til å heve kvaliteten på så vel utstillinger som samling, samtidig som de økonomiske ressursene vil bli utnyttet mer rasjonelt. Det meste av dette gjennomføres lenge før det nye museumsbygget står klart.

Styret har formulert sine ambisjoner: Det nye Nasjonalmuseet for kunst «skal framstå som en av de ledende kunstarenaer i Nord-Europa». Jeg har oppfattet oppdraget slik at det innebærer å gi det nye museet så vel en ny identitet som en kvalitetsheving. Målet er en identitet med internasjonal forankring og betydning. Virkemidlet er å føre de ulike samlingene sammen, for derigjennom å oppnå en kraft som plasserer museet på kartet som den viktigste nasjonale institusjonen for bevaring, forskning og visning av kunst, arkitektur og design.

Sammenslåingen og omorganiseringen er ikke primært begrunnet i et ønske om å spare. Det er mer et spørsmål om å få mer «valuta for pengene». Staten satser store summer på det nye museet, og publikum må få mer tilbake for pengene enn de får i dag. Merverdien kan være i form av opplevelsesrike utstillinger og andre spennende aktiviteter. De nåværende museenes programmer fortjener allerede i dag et større publikum enn de har. Med ytterligere vektlegging av pedagogikk og formidling kan vi bygge et publikum som kommer oftere og opplever en større tilhørighet til Nasjonalmuseet, et kjernepublikum som virkelig gjør museet til sitt møtested og sitt «tredje sted» etter hjem og jobb. Dette nye publikumet må vi bygge opp fra grunnen av med en mer intensiv og mer fantasifull skolevirksomhet. Vi må på alle nivåer skape en mer åpen og positiv atmosfære i museene, slik at vi stimulerer publikum til å vende tilbake.

ET NASJONALMUSEUMS innkjøpspolitikk er alles anliggende, med i dag gjøres kunstinnkjøpene direkte for magasinene. I kunsthallen i Lodalen skal vi engasjere kunstnere til å arbeide direkte med oss i omfattende prosjekter, vi kan vise kunst som ikke kan vises noe annet sted, men vi kan også vise fram våre nye innkjøp og legge til rette for åpen debatt om verkene og museets innkjøpspolitikk.

Besøkstallene stiger: Stadig flere oppsøker museer for opplevelser og rekreasjon. Tilgjengelighet og kvalitet må nå være museets to ledestjerner. Fysisk og intellektuell tilgjengelighet, høyeste kvalitet for alle. Men ikke tilgjengelighet gjennom popularisering. Heller tvert imot, gjennom komplisering: sette ting i sin sammenheng, konfrontere kunsten, som så ofte vises i et vakuum. Granske kritisk, løfte fram alternativer, vise fram med blikket rettet mot en samfunnsmessig kontekst. Bygge tillit i vårt voksende publikum. Gjøre museet til en møteplass.

Samlingsansvar, nasjonale oppdrag og publikums forventninger:

det er så mye et nasjonalmuseum skal være. Men vi kan ikke gjøre alt. Først skal vi identifisere våre kjernevirksomheter og utføre dem på en profesjonell måte. Så skal vi selvfølgelig samarbeide og være en ressurs for hele landet, og sist, men ikke minst, være en god partner i tidas kunstliv. Ikke bare løse oppgavene våre -sammen skal vi få det til å fly!

DEBATT En svenske kunstmakt

Dagbladet 23.03.2004

PAUL GRØTVEDT, KUNSTHISTORIKER

Seksjon: DEBATT

Nasjonalmuseet ekskluderer kunstnerne fra innkjøpskomiteene. Kunst skal få være det teoretikerne kaller kunst, skriver Paul Grøtvedt DET NYE NASJONALMUSEET for kunst i Oslo er ennå ikke funksjon, men den svenske direktøren, Sune Nordgren, er allikevel i full sving. Forleden ble han intervjuet i en Oslo-avis, der han presenterte noen av sine planer og perspektiver for den fremtidige driften. I den anledning ble han spurt hvorfor innkjøpskomiteene nå var kjemisk rensert for kunstnerrepresentasjon.

Svaret var kort og arrogant: den nødvendige kompetansen for innkjøp er institusjonen selv i besittelse av.

Dette kan avgjort diskuteres. Kunstnerne representerer en noe annen innfallsvinkel til det skapende feltet enn kunsthistorikere og teoretikere, og kunne av den grunn være fruktbare bidragsytere til en mer utdypet forståelse i den vurderende prosessen. Dette er innlysende. En praktisk tilnærming er noe helt annet enn en teoretisk. Følgelig gir det også en annen type kompetanse, som burde være selvsagt tilstede ved Nasjonalmuseets vurdering av kunst.

Men den gang ei. Den nye direktøren og hans faglige stab vil heller satse på egne faglige krefter, selv om det representerer en innsnevret forståelse av den gjenstandstype de er satt til å forvalte. Dette er forståelig av flere grunner, men ikke akseptabelt. Her burde kunstnerne komme på banen, men de er vel så engstelige for teoretikerne i kunstlivet at de holder seg unna. De skal jo frem i kunstlivet og nåløene er mange, med stadig flere kunsthistorikere og teoretikere som bestemmer adkomsten.

HELT SIDEN annen halvdel av 1800-tallet har det vært tradisjon at kunstnerne ville være med å bestemme kunstlivets normative kanaler. De dannet foreninger og startet Høstutstillingen.

Opptak til kunstskoler og akademier, juryering av offentlige utstillinger, innkjøp til museer etc., ble etter hvert naturlige arenaer for kunstnerrepresentasjon. I kraft av sin spesifikke kompetanse har kunstnerne fått gehør for sine faglige krav.

Men slik er det ikke lenger. Kunstnerne taper stadig terreng for representasjon. Deres kompetanse underkjennes, eller mer presist, erstattes av en teoretisk basert kompetanse. Det skjer på alle områder av kunstlivet, også blant kunstnerne selv. Den teoretiske tilnærmingen til kunstfenomenet utmanøvrerer den praktiske. Det kalles konseptualisering, eller begreps- liggjøring. Hvilket betyr at den kunstneriske erfaringsdimensjonen blir mer bestemt av begreper og teorier enn av den konkret skapende praksis.

I DAG FINNES det vel neppe et kunstakademi med respekt for seg selv som ikke anlegger en slik synsvinkel. For å komme inn ved denne typen utdanningsinstitusjon er det mer avgjørende at du har lest de rette teoretisk/filosofiske skriftene enn at du er dyktig til å male, tegne eller lage tredimensjonal form.

Begrepene og teoriene har forrang. Det kunstneriske er en begrepsbestemt størrelse og ikke noe man kan skape ved hjelp av tradisjonelle virkemidler som linje, farge og form.

Det historiske utgangspunktet for denne konseptualisering er Dadaismen og dens ready-mades, som dukker opp tidlig på 1900-tallet. Marcel Duchamps urinal, en masseprodusert kassert gjenstand, ble et berømt kunstverk ved at det kom innenfor galleriets/museets vegger. Dette fordi de kunstsakkyndige innenfor museets vegger bestemte det. De hadde den rette kompetansen og kunne definere hva som helst til kunst.

I det perspektivet er det den begrepsmessige bestemmelsen som skaper kunsten, noe bare den institusjonelle kompetansen er i stand til. Ved at den egentlige kunstkompetansen slik blir overført til teoretikerne innenfor kunstinstitusjonene, får de også makten over kunstlivet. Og at det handler om makt er innlysende. Det handler om hvem som skal bestemme hva kunst er og hvem som kan tildeles denne statusen.

Kunst handler derfor ikke lenger om spesielle gjenstander med iboende egenskaper. Kunst er det de kunstfaglige teoretikerne kaller kunst. Vekten legges altså på den begrepsmessige bestemmelsen, på den teoretiske tilnærmelsen og forståelsen, og ikke gjennom en vurdering av et praktisk tilvirket objekt.

Da gir det seg selv hva den kunstfaglige kompetansen må bli basert på, nemlig begreper og konseptuelle perspektiver.

UT FRA ET SLIKT perspektiv er naturligvis ikke kunstnerne særlige interessante eller anvendelige for Nasjonalmuseets innkjøpskomiteer. Museets faglig stab kan jo skjønne den jobben selv. Det tviler jeg ikke på, men hvilken kunst vil da bli ervervet for ettertiden? Kan vi stole på at den konseptuelle kompetansen er tilstrekkelig for å vurdere mangfoldet i norsk kunst? Dessuten, er denne sentralisering av teoretisk kunstfaglig makt en fruktbar ordening for kunstlivet?

Her tenker jeg ikke på et mulig demokratisk underskudd.

Spørsmålet er om det er faglig fruktbart å satse på en så snever kompetanse, en konseptuell og teoretisk kompetanse, som også er slik fundert at den vil forsterke den institusjonelle maktstrukturen.

Det er det som nå skjer ved at Nasjonalmuseet ekskluderer kunstneres praktiske og skapende kompetanse i innkjøpskomiteene.

DEBATT Ingen entydig dom over Nasjonalmuseet

Aftenposten Morgen 06.12.2005

Solhjell Dag

Seksjon: KULTUR

Av kunstsosiolog Dag Solhjell Nasjonalmuseet Aldri noen gang tidligere har forvaltningen av en så stor del av norsk kulturarv, og samtidig så stor

...definisjonsmakt over norsk samtidskunst, vært samlet på de samme få hender som etter etableringen av Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur. Det er uten tvil det viktigste kunstpolitiske prosjekt som drives frem i Norge i dag. Mange har vært kritiske til museet, få har trukket frem dets gode sider. Her vil jeg prøve å gjøre begge deler. 1. Samtidig som kunstens verden stadig overskrider de tradisjonelle grenser kunstverk har vært delt opp i, er det positivt at vi har fått et museum som kan reflektere denne overskridelse.

Det negative er at Nasjonalmuseet ennå ikke har klart å få ro omkring sin interne organisering, og at det utad hersker stor uklarhet om hva museet vil med sin konsoliderte tverrfaglighet. 2. Det er positivt at museet med prosjektet «Kysse froksen» erobret Tullinløkka for kunsten, at det har fått etablert en halvpermanent paviljong som en stadig påminnelse om det midlertidige ved dagens situasjon, og at det skal utlyses en arkitektkonkurranse om utbyggingen på Tullinløkka.

Det er negativt at det ennå ikke har ytret seg om premissene for konkurransen eller invitert til en seriøs diskusjon om dem. Jeg spør: Hva slags museum ønsker museet å bli? 3. Museet har fått en fremragende basisutstilling i Kunstindustrimuseet, som viser norsk kunst, design og kunsthåndverk fra middelalderen frem til i dag. Kunstindustrimuseets samlinger er brukt på en fin måte i Louise Lawler-utstillingen på Bankplassen.

Det ser imidlertid ikke ut som det har klart å holde oppe sin tidligere aktivitet med gode vekslende utstillinger med design og kunsthåndverk. 4. Det har tatt et modig og helhetlig grep på basisutstillingen av maleri og skulptur i Nasjonalgalleriet, og avløst et tidligere lappeteppes utstillinger. Det har skapt en kjærkommen offentlig oppmerksomhet om basisutstillinger, og bidratt til at andre kunstmuseers basisutstillinger blir betraktet med større kritisk interesse.

Det er imidlertid kritikkverdige at billedkunsthistorien før ca. 1800 er borte. Basisutstillingens scenografi og regi er skuffende dårlig, og få kunstverker kommer til sin rett. Museet har vært svak i sin faglige argumentasjon. Den naturlige interne uenighet kunne med fordel ha vært ført frem i offentlighetens lys - nå er inntrykket at den ble undertrykket. 5. Det er positivt at museet har etablert ett stort felles og lett tilgjengelig bibliotek i tiltrekkende lokaler. Det er negativt at det bare har åpent fire dager i uken, og stengt på mandager. 6. Arkitekturdelen av museet får tilhold i et bygg tegnet av norsk arkitekturhistories mest lysende navn, og det får et påbygg signert samtidens mest fremtredende norske arkitekt - og det endog gratis.

Arkitekturmuseets nydelige historiske utstilling er dessverre demontert, men en ny og større utstilling er trolig under planlegging?

Arkitekturen har vært lite synlig i Nasjonalmuseets første år, og det er negativt at det nå reises spørsmål om

arkitekturhistoriens fremtidige plass i museet. 7. Det er positivt at det tidligere Riksutstillinger er innlemmet i Nasjonalmuseet. Med sin «hjelpesendingsholdning» til kunstformidling ut over landet var den en kulturpolitisk anakronisme i over 30 år, og det var på høy tid det ble nedlagt.

Det er negativt at det ennå ikke er kommet klare signaler fra museet om hvordan det vil forholde seg til Kulturdepartementets pålegg om at det skal bli en motor i et landsomfattende nettverk av likeverdige samarbeidspartnere, eller, som det vises til i enkelte dokumenter det har offentliggjort, skal være et nav i et hjul som alle andres virksomhet dreier seg om. 8. Det er positivt at det legges større vekt på mottagelsen av publikum, både gjennom bruksvennlige kataloger, skoletjeneste, omvisninger og det generelle ansikt utad. Særlig er det grunn til å fremheve systemet med museumsverter, som har gitt alle museets avdelinger en både profesjonell og vennlig kontaktflate med publikum. I samme positive retning går det engasjement som museet allerede viser for å bidra til en høyere utdanning av kuratorer og formidlere som hele landet vil få glede av. En ekstra blomst til barnekunstverkstedet på Bankplassen, som forhåpentlig vil få enda bedre arbeidsvilkår i fremtiden.

Det er negativt at det pedagogiske aspektet ikke synes godt nok ivare tatt fra første stund i de to basisutstillingene «Kunst 1» i Nasjonalgalleriet og (særlig) «Kunst 2» i Museet for samtidskunst. 9. Av museets temporære utstillinger er det grunn til å fremheve den med Louise Lawler i Museet for samtidskunst. Her er museets tverrfaglige karakter og store samlinger utnyttet på en intelligent og interessevekkende måte. Utstillingen demonstrerer det positive potensial som ligger i den store konsoliderte enheten. Mens vektleggingen av tematisering i andre deler av museets utstillinger kan synes både umotivert og mekanisk, er den her godt forankret i hovedutstillers egen kunst. Her ser vi virkelig verdien av at museet har dyktige spesialister som samarbeider tverrfaglig.

Det er negativt at vi ikke har fått se flere midlertidige store og små spesialutstillinger som utnytter museets egne samlinger og den forskningskompetanse mange av dets ansatte har. Generelt er det negativt at så mange av museets utstillinger ikke synes forskningsbasert, og at museet tilsynelatende ikke har noen forskningspolitikk. Det vil trolig bli rettet opp gjennom den stillingen som forskningsdirektør som er under opprettelse. 10. Museet skal ha ros for sin vilje til å bringe sammen samtidskunst og eldre kunst i felles utstillingskonsept, og at vi ikke lenger har noe separat Museum for samtidskunst - et skille som ikke har røtter lenger tilbake enn til 1988.

Det er kritikkverdig at det kunsthistoriske perspektiv på billedkunstfeltet synes nesten fortrengt. Det er en påfallende mangel på kunsthistorikere med tung kompetanse på norsk kunsthistorie både i styre og i museets ledende skikt. Langgaardsamlingen med arbeider fra 1600- og 1700-tallet er borte, likeså gipssamlingen som ga en unik innsikt i røttene til den europeiske kunst. Man kan frykte at den veldrevne kobberstikkavdelingen går samme vei. Basisutstillingenes påtagelige historiske ufølsomhet er ytterligere et negativt signal.

Debatten om basisutstillingen i Nasjonalgalleriet demonstrerer et forhold Nasjonalmuseets styre og ledelse ikke synes å ha tatt inn over seg. Det er at museet, dets samlinger og utstillinger, tilhører offentligheten. Derfor bør det stadig være i offentlighetens kritiske søkelys.

Museets største svikt hittil er at det ikke selv fremtrer i dette søkelyset, med egne synspunkter på hvordan det vil forvalte sin andel av norsk kulturarv og hvilken rolle det vil spille i norsk samtidskunst.

Forutsigbart av Flor

Dagbladet 06.03.2005
Karl Erik Harr|Billedkunstner
Seksjon: REPLIKK

ETTER EN TURBULENT uke der Nasjonalgalleriet har vært på alles lepper kommer endelig Dagbladets Harald Flor på banen. Han setter der stempel på alle oss andre som ufaglige, amatørmessige folk som «med klokke på eget skjønn» ignorerer Sune Nordgren og hans medarbeidere.

Han kaller oss «forutsigbare». Hvis det er noen som er forutsigbar i norsk kunsthistorie er det Harald Flor. For Flor er jo Sune Nordgren en gavepakke. Alt som er skjedd er at Nasjonalgalleriet synes å være frelst ut av støvet via Nordgrens «handlekraft».

Det er bare det at den behandling Nasjonalgalleriets nye sjef har gitt samlingene har fått oss andre til å stusse, sjokkeres og bli oppriktig harme. Ikke på egne vegne, men på historiens vegne. Vår nasjonale tradisjon er brukket i stykker. Mitt slagord «Nasjonalgalleriet farvel» står jeg ved og er oppriktig glad for støtte fra de hundre telefoner, og fra Lars Roar Langslet som er en av de absolutt få tungvektene vi har i norsk kulturliv. Paul Grøtvedt er ikke å kimse av. Men Flor, han har skrevet i Dagbladet i 30 år, og burde vært underlagt samme behandling som Nasjonalgalleriet, nemlig skiftes ut. Og Nordgren. Han glemmer seg allerede bak sine fagfolk som har hengt opp utstillingen. Men han er og blir ansvarlig. Vel, han har fått sin debatt, om ikke på den måten han ønsket.

Med der henger Munch, istykkerslått og tilfeldig plassert, og der henger Malmedal og Heske sammen med I.C. Dahl. Slik er det. Og venneforeningen jages på dør, mens Nordgren stadig konsoliderer sin makt bak Nasjonalgalleriets sykehusgrå vegger.

Direktørveldet inntar kunsten

Klassekampen 01.03.2005
Rolf Aamot

Nasjonalmuseet for kunst har fått en kunstfiendtlig struktur.

«Jeg har dårlige erfaringer med kunstnere til å sitte i innkjøpskomiteen. Så lenge jeg er direktør kommer ingen kunstnere til å sitte i innkjøpskomiteen. Kunstnerne kompetanse er å skape kunst det er det ingen som ville stille spørsmål ved men ikke å vurdere sine kollegers arbeid. Det har vi kunsthistorikere og kunstvitere til.»

Dette uttaler direktøren for Nasjonalmuseet for kunst, Sune Nordgren. Nasjonalmuseet for kunst står derved alene om nedvurderingen av billedkunstnerne kompetanse. Selv om museumsmakten tier, etterlates sporene og ordene om makt og arroganse.

De dårlige erfaringer som Nasjonalmuseet for kunst har med kunstnere, er det motsatte av hva Kulturdepartementet og den politiske ledelse har. Etter mitt innlegg «Utvelgelse av samtidskunst» i Dagbladet 21. januar uttaler avdelingsdirektør Stein Sægvog i sitt svar den 24. januar at «Innkjøpspolitikk for samtidskunst Det tilligger museet å organisere arbeidet med innkjøp til samlingene, herunder hvilke kompetanser som skal trekkes inn i denne sammenhengen».

Og hva så med Universitetet? Her vurderer forskerne sine kollegers arbeid. Dette gjelder selvsagt innen alle andre yrker i samfunnet. Når det gjelder kunstnerne kompetanse bør Leonardo da Vinci tale for oss: «Først skal maleren ha det i sin tanke,

siden i sine hender. Det synes meg som om de vitenskaper ville være umulige og full av feilaktighet som ikke har sin rot i erfaringen.»

Hvis museets ledelse fastholder denne nedvurdering av kunstnerens kompetanse, vil mangfoldet forsvinne og demokratiske kontrollmekanismer svekkes. Møte mellom individet og kunstverket som individ blir redusert til et supermarked.

«Overfor 'kunst'-konsumenter opphører enhver mulighet til intellektuell virksomhet», for å si det med Dag Solstad i en noe omskrevet form. Når kunstneren blir sett på som et nødvendig onde, da er også kunsten det. Det er kunsten og kunstnerens synenergi kunstmarkedet forsøker å få kontroll over og omgjøre til selvsopplevelse gjennom forbruk.

Her er det at Nasjonalmuseet for kunst kommer inn som et supermarked. Alle statens direkte satsninger på visuell kunst er samlet i en altoppslukende økonomisk enhet. Kunstmusene landet over og deres publikum vil bli taperne. Dette skjer på tross av at politikerne legger opp til desentralisering, såvel økonomisk som kulturelt, fordi Norges ressurser finnes langs vår vidstrakte kyst. Også kulturen er preget av vårt nære forhold til havet. På tross av denne kulturelle urkraft står vi overfor en sentrumsimperialisme, som i seg selv er kun et ekko av den globale kulturimperialismen.

Om lovene for trend/mote-utvikling blir gitt samme deterministiske status som naturlovene, blir de nye trend/mote-produktene en ny natur; menneskets vilje går ikke lenger å utlese av «kunst»-produktene de synes å være frambrakt av «systemets» skjebnebestemthet. Det kjennes som en fremmed makt har designet det hele. «Kunstens» konsumentvarer blir meteoriter. En ubegripelig makt får de til å oppstå av intet. At alt er intet og intethet er alt, er den forslavedes unnskyldning; deres handling er jo ikke deres egen frihet og ansvaret tilhører makten de er underlagt.

Men kunsten møter menneskets tilværelse som individ. Som med døden er det et ensomt møte. Reklamespråkets bulder tones ut. Seeren går inn i kunstverkets nærhet til vårt nervesystem, og verkets relasjoner til en altomfattende eksistens.

Det er avgjørende for kunstlivet hvordan kunstens institusjoner er organisert. Nasjonalmuseet for kunst har fått en kunstfiendtlig struktur. Organisasjonen er bygget opp som et konsern i og for næringslivet, og fristilt som egen stiftelse, hvor kun regnskapsloven gjelder. Dermed kan museet møte alle spørsmålstillinger eller kritikk med svart taushet. For å si det med direktøren: «Når det gjelder oppbyggingen av museet, slik det arter seg nå, bør debatten ikke føres i full åpenhet.» Kombinasjonen konsern og stiftelse er antidemokratisk og fjern fra kunstens kjerne, fordi konserner er utenkelige uten disiplin, og konformiteten blir en isolering og nedbrytning av avvikende viljer.

Isolering, nedbrytning og konformitet kan bare opprettholdes med makt eller indirekte med økonomisk press. Men makten bekjenner sjelden farge i dag. Den framstiller seg helst som utviklingens tjener, og later som om utviklingen selv stifter lovene, utenfor enhver fri vilje. For igjen å bruke museumsdirektørens egne ord: «Departementet og den politiske ledelse vil at dette skal skje. For oss er det mer snakk om å leve opp til forventninger.»

Det er faktisk det motsatte som er tilfelle. Museets ledelse utnytter maksimalt de udemokratiske og kunstfiendtlige muligheter som ligger i organisasjonsmodellen konsern/stiftelse. I følge vedtektene for stiftelsen Nasjonalmuseet for kunst er styret stiftelsens øverste organ. Staten har eierrett, men ikke styrerett. Museet får bevilget driftsmidler over tradisjonelle offentlige budsjetter. Det er derfor udemokratisk at museets vedtekter ikke har retningslinjer for direktørens daglige ledelse av stiftelsen. Dermed blir kontrakten styret har inngått med daglig leder helt avgjørende for maktforholdene i Nasjonalmuseet. Kontrakten må bli offentlig tilgjengelig.

Direktørens handlinger og ord forteller likevel sitt om avtalen. Alene har han i løpet av det første året museet har eksistert, stått for alle innkjøp/erhvervelse til samlingen. Den nåværende innkjøpskomiteen har fem kunsthistorikere med forslagsrett. En forslagsrett de deler med hvem som helst utenfor museet. Men her er det direktøren selv som har det siste ordet. Kort sagt: Direktøren har etablert et monopol på kunstkjøp til samlingene. Lignende monopolsituasjoner ser vi ved konserner og offentlige institusjoners kunstkjøp. Statoil har en fast avtale med en kjent gallerist og kunstrådgiver. Hydro har en innkjøpskonsulent til å bygge opp sin kunstsamling. Dronningens to kunstkonsulenter blir brukt også av Telenor og Stortinget. Dette gir smitteeffekt. Bankene og forsikringselskapene forholder seg kun til noen få gallerister, som igjen følger Slottets toneangivende signaler.

For de involverte dreier det seg om sosiale posisjonerings-strategier. Kunstens «nivå» er representasjonens for foretakets soliditet. For stat og konsern må kunsten bli funnet interessant og relevant for «internasjonale øyne». I denne sammenheng har Slottets føringer for kunstkjøp blitt katastrofale. Johan Fredrik Urnes skriver om dette i boken «Kunst i storforetakenes tid»: «I et forsøk på å profilere seg gjennom sin kunstsamling i en internasjonal sammenheng møtte Statoil den internasjonale orienterte kunsteliten i Tyskland og opplevde forsmædelsen i at foretakets samling ikke ble vurdert som interessant til å inngå i en utstilling med norsk samtidskunst. Dette er ett eksempel på hvordan en aktør med stor økonomisk, men liten kulturell kapital beveger seg inn på feltet for internasjonal billedkunst, et felt hvor det eksklusive kretsløpets normer er enerådende.»

Det som her er beskrevet er den «virkelighet» Nasjonalmuseet for kunst står overfor i sin rolle som nasjonalstatbygger. Museets direktør vet det. Programmerklæringen han har gitt er klar tale: «Vi skal bli en internasjonal arena. Det finnes faktisk ikke mange slike museer i verden. Jeg skal bygge opp en institusjon med internasjonale relasjoner, en institusjon som har som ambisjon å vekke internasjonal oppmerksomhet.»

Store ord umulige mål når det kun er fem trendsettende kunstmuseer i verden. Museer som er plassert i finansverdens metropoler: New York, London, Amsterdam og Paris.

Her presenterer og representerer «kunsten» kapitalen. Økonomisk kapital blir helliggjort til en kulturell kapital. Det er den harde uvirkelighet for Nasjonalstaten, som vil ha en representativ offentlighet for å synliggjøre en ambisjonsrik, kreativ og solid nasjon. Denne representative illusjon har Staten, Slottet og konsernet felles. De beveger seg utenfor sine egne kompetansefelt. Avmektig velger de diktaturet kuratordiktaturet. En kurator er som kjent en person som etter oppdrag fører tilsyn med en annen.

Ansvaret for de konsekvenser dette medfører for kunsten, kunstneren og den medskapende seer er museet alene om. Kunstmuseet er i mer enn i enhver forstand kunstnerens arbeidsplass. Uten kunstneren ingen kunst, og heller ingen kunsthistoriker eller kunstdirektør. Hvorfor gis kunstnerens kompetanse yrkesforbud i museet? Er det fordi kunstneren, som det organiske liv, er kaotisk og søker en struktur hinsides det praktiske, og dermed vekker rutinemenneskets skamfølelse for det liv det ikke har levet?

En Paul Cezanne og en Edvard Munch ville også ha vært til besvær. Det er vel grunnen til at museets direktør vil fjerne Munchsalen i Nasjonalgalleriet og spre maleriene over hele galleriet. Helst bør rammene fjernes. Først da blir den store kurator

synliggjort. Maktens kunstnerhat er gammelt nytt. For hva gjorde Oslo by med Edvard Munchs hjem og arbeidsplass, Ekely, etter hans død? Jo, byen rev Ekely. Munchs hjem var for preget av et 30 års kunstnerliv i konsentrasjon og selvvalgt fattig leveste. En «skam» for byen, og uten økonomisk verdi for turistnæringen. Men hva var vel Oslo i verdens øyne uten maleren Edvard Munch? Og hva var Bergen som turistby uten komponisten Edvard Grieg?

Kunstneren er kunstneren om alle kunstmuseer lå øde. Kunstens synenergi er i alle menneskets celler og nervebaner.

Rolf Aamot er elektronisk maler

Museumsvokterne

Dagbladet 05.04.2005

Peter Major|Lege

Seksjon: REPLIKK

I DEN PÅGÅENDE debatten om Nasjonalgalleriet er det påtakelig hvor sterkt det argumenteres for at et nasjonalt kunstmuseum først og fremst bør arrangeres etter hevdvunne, kronologiske prinsipper.

Sannsynligvis springer dette ut av den oppfatning at et museum først og fremst skal ha en pedagogisk funksjon som skal bibringe en bedre forståelse av kunsten. Men kunne det være at en slik tilnærming også kan bli en barriere mot kunstopplevelsen? Kanskje kommer ikke alle til kunsten for å lære. Kanskje kommer mange rett og slett for å oppleve.

La oss oversette Nasjonalgalleriets problemstilling til Historisk museum, hvor den kronologiske organisering - den som starter med steinalderen og ender i vår egen tid - selvsagt vil være den pedagogisk korrekte. Men gir vi ikke historien en ny og interessant dimensjon ved å plassere fenomenene side om side? For eksempel neandertalermannen ved siden av mennesker fra vår egen tid. Eller bronsealdersmykket ved siden av et smykke fra det 21. århundre. Eller interiøret fra et 1800-talls arbeiderkjøkken sammen med en dagligstue fra vår egen tid. Altså en komparativ organisering, hvor vi ser kunsten og historien på tvers - istedenfor på langs.

Erkjennelse isteden for gjenkjennelse. Det uventede fremfor det velkjente.

MEN ET NASJONALGALLERI innehar en helt særegen plass i vår kultur, vil de samme tradisjonistene hevde. Men: Kunne en ikke med like stor rett hevde at det er på tide at museene slutter å være museer - at de isteden blir møtestedet hvor kunsten bringes inn i det 21. århundre og tar opp konkurransen med andre uttrykksformer i vår flimrende og mangfoldige tid. Når enkelte reagerer så sterkt på Nasjonalgalleriets nyorganisering, kan forklaringen være at deres indre bilde av et nasjonalgalleri - og museet slik det faktisk fremstår i dag - ikke lenger stemmer overens. Kanskje er det da deres egne forestillinger som trenger en oppjustering.

DEBATT Nasjonalgalleriet Nasjonalmuseet våger å tenke nytt

Aftenposten Morgen 03.03.2005

Slettholm Yngve

Seksjon: KULTUR

Av statssekretær Yngve Slettholm (kr.f.), Kultur- og kirke departementet Tittelen på Nasjonalmuseets nymontering av kunstverk i Nasjonalgalleriet «Alle snakker om museet . . . » har tydeligvis fått den effekt som er tilsiktet.

For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt.

At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig. Det er likevel litt forstemmende at noen oppfatter egne synspunkter som Sannhet med stor S og fraskriver Nasjonalmuseets forsøk på å gjøre endringer nesten enhver verdi. Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene.

Tjener til ære. Utstillinger av visuell kunst er kommunikasjon. Det ligger i kunstutstillingens dynamikk at skifte av sammenhenger og kontekst kan fremheve ulike sider ved enkeltkunstverks budskap og forståelse. Det tjener Nasjonalmuseet til ære at de nå har forsøkt å gjøre endringer. Vi oppfatter det slik at det er en start, og at visningsopplegget fortløpende skal vurderes, bl.a. på bakgrunn av dialog og tilbakemeldinger fra publikum.

Det ville være et tap for den visuelle kunsten om noen skulle få det for seg at det finnes bare én autorisert måte å montere samlingene i Nasjonalmuseet for kunst på. Endringer, slik Nasjonalmuseet nå har gjort, skaper debatt og engasjement, og på den måten får kunstverkene både relevans og aktualitet.

Siden 1999 har det vært tverrpolitisk enighet om å samorganisere de tidligere institusjonene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk Arkitekturmuseum til Nasjonalmuseet for kunst. Med virkning fra 1. juli i år vil også Riksutstillings virksomhet integreres i Nasjonalmuseet. Ideen var forankret i et strategisk ønske om å skape en mer robust kunst- og museumsfaglig plattform og å etablere et publikumsmessig formidlingstygndepunkt i det visuelle kunstfeltet.

Det grunnleggende strategiske grepet består i å samle likeartede oppgaver i det visuelle kunstfeltet i én organisasjon. Dermed ligger det også bedre til rette for å søke felles løsninger, f. eks. på akkumulerte bygningsproblemer. Et samorganisert museum innenfor det visuelle kunstfeltet vil kunne se ulike gener og tidsperioder i sammenheng, samtidig som man også kan fremheve det genrespesifikke, når det er ønskelig og naturlig. Det er positivt at Nasjonalmuseet som vår fremste formidler av visuell kunst våger å bryte med tilvante forestillinger om hvordan kunst skal presenteres.

Vedlegg 5 Eksempler fra avis kommentarene

Munch er hovedpilaren

Aftenposten Morgen 22.03.2001

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Nå skal det tenkes og handles stort omkring kunst på Tullinløkka. Men er det overhodet mulig uten å ta Munch med i planene? Lotte Sandberg Forleden besøkte Munch-museets sjef Arne Eggum Tullinløkka for å bistå en teknisk undersøkelse av Nasjonalgalleriets «Skrik». Det spørres om ikke tiden er inne for å tilby Eggum og Munch-museet et permanent opphold på nettopp Tullinløkka - noe planene om et nasjonalt stormuseum burde åpne for.

Aftenpostens debatt omkring Munchs hovedverk og om Munch-museet eller Nasjonalgalleriet besitter den eldste og den beste versjonen, styrker argumentene for at kunstnerens livsverk bør samles. En bieffekt ville være at man kunne avblåse kivingen museene i mellom. Viktigere er det at vi ville få en bedre utnyttelse av det vesentlige norsk kunst har å by på.

Norsk kunst har ett ubestridelig verdensnavn: Munch er i stand til å trekke til seg både kunsthistorikere fra hele verden og et internasjonalt fagmiljø. Myndighetene har nå sjansen til å markere Munchs kunsthistoriske posisjon: gjøre hans verk til en hovedpillars for det nye stormuseet og selve inngangsportalen for våre samlinger.

Taushet Nasjonalgalleriets nytilsatte direktør, Anniken Thue, vil ha opprettelsen av det nye museumskomplekset som sin viktigste oppgave. Thue vil bli selve generaldirektøren for gjennomføringen av statens planer slik de fremkommer i fjorårets Stortingsmelding «Kjelder til kunnskap og opplevelse». Den såkalte ABM-meldingen foreslår en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger - med Tullinløkka som base. Begrunnelsen for å lage en slik enhet er ifølge Kulturdepartementet at den muliggjør helhetstenkning, et bredere fagmiljø og en større faglig tyngde overfor museer i utlandet. I tillegg innebærer felles funksjoner som bibliotek, magasinering, konservering og personalforvaltning en plass- og kostnadsbesparelse.

Foreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg.

Samtidig vet alle at det er nå man må tenke ut og debattere hva som skal skje på Tullinløkka.

Perspektivløst En røst har imidlertid latt seg høre: Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug påpekte på kronikkplass i Dagbladet (18.1.2000) nødvendigheten av å innreflektere Munch-museets plass i sammenslåingsplanene. Steihaug hevder at det nettopp er ved Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer, og understreker at forvaltningen av Munchs gave til Oslo kommune så langt har lidd under perspektivløshet.

Tausheten som har fulgt Steihaugs konstruktive forslag er påfallende.

At Munch-museet eies av Oslo kommune og Nasjonalgalleriet er et statlig foretak, burde ikke føre til annet enn at de to partene kommer sammen i sakens anledning. Begge parter er tjent med en fremtidsrettet forvaltning, og museumskaabalen har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv ivaretas for fremtiden.

Spesialtilpasset Stortingsmeldingen signaliserer et ønske om sterkere departemental kontroll. Man fornemmer at slike hensyn ligger til grunn for den foreslåtte samorganisering av kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner.

Arkitekturmuseet vil etter manges mening få det bedre i Grosch-bygget ved Bankplassen - som også har potensial for fremtidig utbygging, slik Sverre Fehns forslag viser.

At meldingen tilsynelatende har klart å overbevise om at Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bør samlokaliseres, er direkte gåtefullt. Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Kiasma i Helsinki og Moderna Museet i Stockholm har vist at våre nordiske naboland inntar en langt mer offensiv holdning når det gjelder å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter. Ikke minst demonstrerer nye Tate Modern i London en særdeles vellykket ombygging av et eldre industrilokale.

Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte - og ikke minst: Hvorfor?

Alle vet at det til syvende og sist vil bli snakk om å måtte lure på plass et bygg som ikke skal sjenere den eksisterende bygningsmassen. Med stor sannsynlighet vil dette resultere i arkitektoniske kompromissløsninger.

Anniken Thues mandat er både for stort og for lite. For stort fordi det omfatter for mange - og i denne sammenheng irrelevante - institusjoner. For lite fordi det ikke inkluderer det vesentligste i norsk kunst: Munchs verk.

Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenhengen må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonelt megalomani.

KOMMENTAR Hvor går museet?

Aftenposten Morgen 16.09.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: KULTUR

ALLE SPØR: Om to dager forlater den grønne plastfrosken Tullinløkka. Dens skjebne virker like uviss som Nasjonalmuseets.

Lotte Sandberg DET NOTERES millionunderskudd idet Tullinløkkas temporære utstillingshall taes ned. På en vanlig sommer er det omtrent 300 000 besøkende i Nasjonalgalleriet. Vel 100 000 har besøkt den hyperannonserte «Kysst frosken», mens Sune Nordgren håpet på en halv million (Aftenposten 12.4.).

Underskuddet forklares med feilberegninger på inntektssiden, det vil først og fremst si salg av billetter og utstillingskataloger. Bør slike feilberegninger overraske oss?

Da Nordgren ledet kunstsenteret Baltic ved Newcastle, fremkom det i en konfidensiell rapport at «alvorlig inkompetanse i finansielle rutiner» og «overdrevene administrasjonsutgifter» hersket (Dagbladet 2.4.2005). Den engelske avisen The Guardian omtalte Sune Nordgren som en idealist og drømmer. Hvilke resultater, utover underskuddet, kan han vise til etter to års virke ved Nasjonalmuseet? Er utstillingene blitt den kunstneriske suksess som museet og direktøren håpet på?

Debatt. De to utstillingene, «Alle snakker om museet» og «Kysst frosken», har slått an tonen for det nye Nasjonalmuseet. Førstnevnte utløste mye debatt. Dens tittel var «som skapt for opinionsdannende bondefangeri, for uansett hva man sier

positivt eller negativt bekrefter man uvilkårlig prosjektets suksess», oppsummerte kunsthistoriker Steinar Gjessing i Klassekampen (1.7.). At museet har satt seg fore å presentere en ny basisutstilling allerede førstkomende april, og ikke ved utgangen av 2008 som opprinnelig planlagt, tyder om ikke annet på en viss lydhørhet overfor kritikken som har vært formulert internt, fra fagmiljøet og fra almenheten forøvrig.

I forbindelse med åpningen av «Kysst frosken» lovt kuratoriet en «forvandling av nasjonen, av stedet, av museet og av kunsten!», ja, utstillingen representerte intet mindre enn «den største forvandlingen av Oslo på nesten hundre år» (VG 25.5.). Der basisutstillingen bærer preg av dramatiske kutt og en banal tematiseringsiver, skulle denne bli illustrativ inntil det overtydelige. Begge utstillingene lider under fravær av kunstfaglig tyngde og troverdighet.

Mye tyder på at Sune Nordgren, som mangler museumserfaring og kunsthistorisk kompetanse, ikke ser betydningen av et historisk museum - men knytter an til en rådende opplevelseskultur. Han vil at utstillinger skal «leve», som han sier, fremfor å være «mausoleer» eller «gravkamre» (Aftenposten 2.3.). «Vi har sett kunsten med tidløse øyne», påstår han ublutt (Dagbladet 12.2.).

Munch og Breivik. Opplysningen av Munch-salen har vært et av ankepunktene mot den nye basisutstillingen, rommet som garanterte 300 000 sommerbesøkende og bidro sterkt til Nasjonalgalleriets særpreg.

«Hvor viktig er Munch i dag? Det er et spørsmål alle bør stille seg,» sier Nordgren (Dagbladet 12.2.). Selv skulle han gjerne laget en Munch-utstilling for Oslo, men understreker at denne «skulle lages av utlendinger, og vise verdens syn på Munch, og ikke nordmenns syn på ham. Jeg er lei av utstillinger som bare bekrefter noe. Munch har laget en masse skrap også» (DN 25.6.). Ved nymonteringen ble flere av Munchs verk plassert på lager, resten spredd rundt i utstillingen i tråd med mer eller mindre tilfeldige tematiske grep. «Det er den riktige måten å vise frem Munch på», sier direktøren (Aftenposten 2.3.).

På nyåret åpner Museum of Modern Art i New York en omfattende utstilling av Edvard Munchs kunst. Nasjonalmuseet forbereder på sin side en stor presentasjon av Bård Breiviks kunst. Hva slags «kontekstualisering» vil denne by på? Vil den bekrefte et unorsk syn? Er det i orden å vise noen kunstnerskap samlet, men ikke andre - i så fall hvorfor akkurat Breiviks og hvorfor akkurat ikke Munchs?

Internasjonal oppmerksomhet. Ved forberedelsene til «Kysst frosken» understreket direktøren at «denne utstillingen må gi oss den internasjonale oppmerksomheten som museet behøver for å få en riktig start». Selv opplyser museet at følgende utenlandske medier har omtalt utstillingen: Tre svenske aviser, samt New York Times, BBC og australsk presse.

En gjennomgang viser at anmelderne i Sydsvenska Dagbladet og Dagens Nyheter er kritiske til prosjektet, kun Göteborgs-Posten demonstrerer en positiv holdning. New York Times har bragt en stor illustrasjon og en kort tekst om utstillingshallen, mens det ikke har vært mulig å oppdrive hva som eventuelt er skrevet i australsk presse.

Er dette nok til å gi museet «en riktig start»?

I sommer fikk vi også anledning til å bli kjent med frosken-arkitekt Magne Magler Wiggens forhåpninger til arkitekturen: «best av alt er det hvis folk ler av bygningene» (DN 20.8.). Men hvem er det egentlig som har ledd best mens publikum har trent den overopphetede plastfroskens bakende?

Nå er det bestemt at kunstnerduoen Elmgreen & Dragseths installasjon, et sammenstyrtet museum, skal stå igjen på Tullinløkka etter at frosken fjernes. Museet må berømmes for sitt spill med en farlig symbolikk.

Synergieffekt. Sune Nordgren er en ikke-akademiker i et akademisk felt, og ikke minst forskningen har dårlige kår ved det nye museet. Selv møter han gjerne innvendinger og kritikk med arrogant avvising, bagatellisering, nedsettende karakteristikker som «aggressiv», «primitiv» eller utsagn som at «all denne gapingen om å betale masse skattepenger på utedasser, gjør debatten utrolig banal» (Dagbladet 2.4.).

Ledelsen refererer hyppig til det departementale byråkratis favoriserte «synergieffekt» ved sammenslåingen av fire museer.

«Arkitektur og design kan tilføre kunsten mye i dag, forankret som disse disiplinene er i våre omgivelser og hverdag», proklamerte Nordgren foran tiltredelsen (Aftenposten 4.8.2003). Hva har vi sett av utveksling mellom fagområdene?

Sammenstillingene av en Munthe-stol, noen kjoler og lamper på «Kysst frosken» kan knapt karakteriseres som en overskridelse, og i museets planer for de nærmeste årene inkluderes ingen overgripende utstillinger.

Sammenslåinger ansees i dag som en del av samfunnsutviklingen. Allerede avtegner det seg tydelige fellestrekk mellom de to fusjonerte kulturinstitusjonene Nasjonalmuseet og Kunsthøgskolen i Oslo. Disse fremstår nå som topptunge og autoritære institusjoner med nedprioritert faglig innhold, frustrerte medarbeidere, høyt konfliktnivå og ditto sykefravær.

Kunsten fordrer flere stemmer, differensiering og nyanser. Nasjonalmuseet har foreløpig ikke gitt sitt bidrag til denne sammenhengen.

KRONIKK La Munch være portalfiguren

Dagbladet 18.01.2000

JON-OVE STEIHAUG KUNSTHISTORIKER

Seksjon: KRONIKK

kunstmuseum Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug tar i denne kronikken for seg stortingsmeldingen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Han er positiv til tanken, men lanserer et alternativ der Munch-museet er selve hovedpilaren, fordi Munch er et verdensnavn som vil tiltrekke både folk og et faglig miljø.

Steihaug er stipendiat ved Universitetet i Oslo.

Munchs verk vil gi et nytt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde, og det vil sikre utveksling av utstillinger.

Rett før jul kom den nye stortingsmeldingen om arkiv, bibliotek og museer. Der foreslås det at seks eksisterende kunstinstitusjoner skal samordnes til et nytt nasjonalt kunstmuseum, med base i området ved Tullinløkka i Oslo.

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunsthøgskolen og Riksutstillinger skal slås sammen. Begrunnelsen for å lage en slik stor enhet er ifølge Kulturdepartementet at den gir mulighet for større grad av helhetstenkning, bredere fagmiljø og større faglig tyngde overfor museer i utlandet. Dessuten betyr det at felles funksjoner som magasiner, konservering, bibliotek og personalforvaltning kan rasjonaliseres. Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodd institusjonelle revirer.

Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum - samt Henie Onstad Kunstsenter på Høvik - skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte.

Med stort sett gammel bygningsmasse ser det for eksempel ut til at samtidskunsten fortsatt vil måtte belage seg på arkitektoniske kompromissløsninger. Sånn sett kan denne planen fortone seg som en sparepakke, hvor man forsøker å løse for mange problemer på en gang. Et annet spørsmålstegn: med de ledelsesmessige problemer flere av museene har hatt de senere årene, er det ikke lystelig å tenke seg tilsvarende konflikter utspilt innenfor rammene av en slik kolossal en institusjon, forstørret fem - seks ganger til noe som ville lamme det meste av norsk museumsverden på kunstsiden. Uansett hva man mener er det positivt at en slik melding ligger på bordet. Ikke minst gir dens klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på.

Et interessant moment er at planen overhodet ikke nevner Munch-museet. Med et så stort grep skulle man tro at det ville være nødvendig å reflektere også over Munch-museets plass i det hele. Etter min mening er det nettopp med Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer. Man bør stille det enkle, men grunnleggende spørsmålet: Hva er det viktigste vi har å by på når det gjelder nyere kunst her i landet? Svaret vil med nødvendighet bli Munch. Han er den eneste

billedkunstner av ubestridelig verdensformat vi har.

Sagt anderledes: i motsetning til en del andre land har vi mirakuløst nok fostret en moderne maler av verdensformat de siste hundre år, som folk fra hele verden kommer for å se. Den fantastiske gaven Munch etterlot seg har imidlertid blitt forvaltet på en perspektivløs måte. Potensialet som ligger i hans verk, har ikke blitt tatt vare på i tilstrekkelig grad.

Rammen dagens Munch-museum utgjør står overhodet ikke i forhold til den internasjonale betydning Munchs verk faktisk har og vil kunne ha i fremtiden. Dette gjelder både det arkitektoniske, utstillingsmessige, forskningsmessige og formidlingsmessige.

Per i dag lånes Munchs verk ut for penger til utenlandske museer verden over uten at det norske kunstpublikummet får noe tilbake i form av utstillinger av tilsvarende viktige kunstnere. Dette er intet mindre enn en kulturpolitisk skandale! Dette kunne og burde en ny museumsplan gjøre noe med. Det hører i dag til sjeldenhetene at vi i Norge mottar større utstillinger med moderne mestre som f.eks. Giacometti, Rothko, Pollock eller Mondrian for å nevne noen utstillinger som nylig har turnert i Europa og USA. Munch-museet har verken plass, kapasitet eller kompetanse til å bringe slike utstillinger til Norge. Det er ikke slik organisert. Et annet problem er at Munchs verk er splittet i to mellom Munch-museet og Nasjonalgalleriet. Vi trenger et nytt museum som kan samle hele Munchs verk og forvalte det på en fremtidsrettet måte. Et museum som sørger for at norsk kunstpublikum får viktige utstillinger tilbake som ellers ikke ville vært innen rekkevidde.

Med dette som utgangspunkt kunne man tenke seg et nytt nasjonalt museum for moderne kunst bestående av tre enheter: et Munch-museum, et museum for 1900-tallets modernisme (basert på Nasjonalgalleriets og Samtidskunstmuseets samlinger) og et museum for samtidskunst. Denne modellen står ikke i motsetning til Kulturdepartementets ønske om å samle en del av museene på Tullinløkka, men den peker på at dette ikke er nok hvis vi vil ta et kulturelt ansvar for den spesielle verdien som ligger i Munchs bidrag til verdenskunsten. Ovennevnte modell gjør Munch til en portalfigur for våre samlinger av moderne og samtidig kunst, og markerer hans posisjon som kunstner av internasjonal betydning. Hans verk er en avgjørende del av forrige århundres kunsthistorie, samtidig som det i høyeste grad er relevant i forhold til dagens kunst. Rent kunsthistorisk og musealt vil det være et riktig grep å understreke begge disse momentene - hans store historiske betydning og hans fortsatte aktualitet.

Dette gjør man ved å gi hans verk et skikkelig bygg og samtidig bringe det i berøring med samtidens uttrykk. Den kunsthistoriske periodeinndelingen i denne modellen tilsvarer den som både Moderna museet i Stockholm og Louisiana bygger på. Nasjonalgalleriet ville ut fra dette dekke tiden frem til slutten av 1800-tallet.

Munchs verk vil gi et slikt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde. Dette kan effektivt brukes i arbeidet med resten av dets samling - sikre utveksling av utstillinger, skaffe donasjoner osv. Direktørjobben vil være interessant på et internasjonalt nivå og det vil bli mulig å utvikle et topp-kompetent forskningsmiljø innenfor moderne kunst, med større ressurser og spennvidde enn det disse museene besitter i dag. Som enmanns-museum fungerer Munch-museet på mange måter som et isolat for Munchs verk. Forskningen omkring Munch i Norge og tilgang til kilder har i altfor stor grad blitt monopolisert av et lite og innelukket fagmiljø. Et nytt museum vil ikke minst gjøre det mulig for publikum å se Munch i sammenheng med andre kunstnere. Dette kan åpne for nye måter å forstå hans verk på. Med et nytegnert museum vil man endelig kunne se Munchs malerier i en arkitektur som løfter dem og gir dem optimale betingelser ut fra dagens museumsstandard. Et nytt museum vil også ha de fasiliteteter som trengs for å presentere dagens kunst på en profesjonell måte, med dens utall av medier, mediekryssinger og bruk av ny teknologi.

Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Den visuelle utforskning og meningskaping som foregår i billedkunsten trenger rom og muligheter til å utfolde seg på egne premisser.

I våre nordiske naboland har politikerne så langt vist en langt mer offensiv holdning når det gjelder det å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter og å se dens betydning. Kiasma i Helsinki og Moderna museet i Stockholm har ettertrykkelig satt Sverige og Finland på kulturkartet.

Satsning på kunst og ny arkitektur har vist seg å ha positive ringvirkninger på mange områder. Guggenheim-museet i Bilbao er et mye omtalt eksempel. I fremtidens kunnskaps- og opplevelsesbaserte samfunn vil den kollektive historien museer skaper være avgjørende for vår kulturelle identitet. Kanskje ennå viktigere enn i dag. Den måten politikerne nå løser museumsdebatten på har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv kan bli tatt vare på inn mot neste århundre. Da må man ta utgangspunkt i det beste og mest enestående man har.

Det er bygget et utall nye samtidskunstmuseer i Europa, USA og Japan de siste tyve - tredve år. En svakhet ved mange av dem er at de ofte inneholder det samme og forteller den samme historien. Munchs verk ville nettopp kunne være med på å gi et slikt museum og dets samling en identitet som skiller det fra andre museer. Det ville gi oss noe som ikke finnes noe annet sted.

Tullinløkka til Einar Førde?

Dagbladet 12.01.2000

ESPEN JOHNSEN, KUNSTHISTORIKER OG STIPENDIAT

Igjen planlegges et nytt museumsbygg på Tullinløkka i Oslo. Framfor å fortape seg i administrativt og strategisk surr, bør Kulturdepartementet samle seg om to nye museumsbygg i området som ferdigstilles innen det symbolske året 2005. I Norge foretrekker vi å ta en ting om gangen i forbindelse med kostbare kulturelle manøvrer. Derfor medførte det etterlengtede operavedtaket en viss resignasjon. Med tanke på andre sentrale kulturinstitusjoners behov, antok de fleste at man kunne skyte en hvit pil etter statlig kapital med kulturell ambisjon inntil operahuset er ferdigstilt.

Derfor er stortingsmeldingen «Kjelder til kunnskap og oppleving» foreløpig mottatt med gledelig forbauselse.

Regjeringen tilrår et nasjonalt museumskompleks på Tullinløkka gjennom en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie Onstad Kunstsenter.

DET ER MULIG at det er grunn til å se lyst på situasjonen.

Likevel bør stortingsmeldingens intensjon, den potensielle realisering og de administrative og faglige omlegginger rapporten bærer bud om, forårsake en viss uro. Ikke minst fordi meldingen hører hjemme i en kontekst, en kontekst som ikke bør underkjennes. Den består blant annet av en svak tradisjon for oppføring av kulturbygg i det ny-rike Norge, en uforutsigbar nasjonalforsamling, en kulturpolitisk offentlighet kjennetegnet av ufrihet, en vilkårlig presse, og ikke minst - et ikke ubetydelig trauma (den forrige Tullinløkka-debatten).

Foreløpig har ingen stilt seg avvissende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan selvsagt bety at regjeringens relativt radikale forslag rett og slett er så godt eller vagt formulert at det ikke er stort å utsette på det. Eller: Betyr det at aktorene besinner seg på å bruke sin uttalerett, med de farer det medfører å ta ordet offentlig. Hvilken museumsdirektør som på sikt får et løfte om nybygg, tør levere en velplassert kritisk kommentar og slik stå i fare for å a) virke utaknemlig, b) skape uro i den byråkratiske prosessen, c) forvanske sin institusjons forhold til Kulturdepartementet, d) forvirre et parlament som helst så at Oslo selv besørget ekstravagante utskielser som nasjonale museumsbygg, e) potensielt trenere nok et Tullinløkka-prosjekt.

MELDINGEN STAMMER fra byråkratiet: Det den bærer bud om er en sterkere byråkratisering av museumssektoren. En «samorganisering (kan) gje ein betre plattform for samordning og strategiutveikling,»: ord som «heilskap», «tverrgående», «rasjonaliseringsgevinst», «jamnbyrdig» og «slagkraftig» er sentrale for å overbevise om at en superadministrasjon er det de

seks aktuelle kunstinstitusjonene trenger. Vi får en sterk fornemmelse av at det er administrative hensyn og ønsket om en sterkere departemental kontroll som ligger til grunn for å samorganisere kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner. Man kan spørre seg hvem som skal lede denne dinosauren av en institusjon. Einar Førde? Man kan også spørre seg hva slags maktforhold man legger opp til mellom institusjonenes nåværende ledelse og en ny felles administrasjon. De fleksible løsningene meldingen bebuder kan like gjerne resultere i et rigid hierarki, et uoverskuelig byråkrati, svekket egenart og identitetstap for den enkelte institusjon. Ideer på konservatornivå vil få en særdeles tyngre vei å gå.

Det insisteres på at samordningen vil heve den forsknings- og formidlingsmessige kompetansen: Å samle flere museums miljøer vil «gje eit breiare fagmiljø», «oppløse tradisjonelle faggrensar», sette kunstverkene «inn i ein heilskap». Hva betyr dette? Hva slags helhet er det meldingen bejaer?

Retorikken avslører lite annet enn en byråkratisk og populistisk lengsel etter oversikt og store sammenhenger. Er generell orientering og slapp tverrfaglighet virkelig ideelle forutsetninger? Spisskompetanse, innsikt i egne samlinger, spesialisert forskning, internasjonal oppdatering og presise samtidssatninger er det ethvert museum bør etterstrebe. Slike kvaliteter avhenger ikke av kvantitet.

GLEMMER MAN IDEEN om samorganisering, er samlokalisering i seg selv ingen dum idé - og utviklingen av et sammenhengende belte av kunstinstitusjoner fra Kunsternes Hus til Universitetsgaten er en frapperende forestilling.

«Staten har eit særleg ansvar for at eigne bygg og anlegg framstår som gode døme på høg arkitektonisk kvalitet,» erkjenner meldingen. Kombinasjonen av «Tullinløkka» og «arkitektkonkurranse» vekker nok umiddelbart ubehag også blant ikke-arkitekter. Det er derfor grunn til å gratulere departementet for sin uforferdede optimisme idet tanken relanseres før det forrige liket er kaldt. Nå er forutsetningene endret, ved at også Museet for samtidskunst etter hva vi forstår er tiltenkt det nye bygget. (Også på dette punkt er meldingen uklar, og bare litt klokere ble vi av å kontakte avdelingsdirektør Stein Sægvog i departementet.) Vi må bare håpe at man denne gangen tør å tenke stort og dristig

- og at vi for prosessens og offentlighetens skyld kan enes om å indeksere ord som «unike fasader» og «klassisk og moderne».

Like pinlig er ideen om et parkanlegg, et steinkast fra Slottsparken, anført nok en gang av Kåre Willoch i Dagbladet i går. Snarest mulig bør det inviteres til en lukket, internasjonal konkurranse (der Telje-Torp-Aasen selvsagt må delta). Samtidig bør Norsk Arkitekturmuseum få sitt eget nybygg - kanskje på tomten mellom Akademihaven og Frederiks gate 3. Oppgaven bør uten videre tildeles Sverre Fehn som allerede har romprogrammet inne, og slik omsider gi Norges største arkitekt en byggeoppgave i Oslo sentrum. I meldingens fremdriftsplan er de to symbolske årstallene 2005 og 2014 sentrale.

1814-jubileet minner mer om en utsettelse enn om handlekraft.

Alle gode krefter bør gå inn for å avvriste unionsoppløsningsjubileet for hva det er verdt av symbolsk verdi. Slik kan det moderne Norge markeres ved å gi hovedstaden en kulturell oppgradering som om ikke annet bringer oss i nærheten av våre nordiske nabolands bevisste satsinger på kulturbygg i 1990-årene.

Åpen kunstarena

Dagbladet 12.11.2005

Harald Flor

Seksjon: KOMMENTAR

DET MESTE AV DEBATTEN om Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har hatt fokus på den nye basisutstillingen i Nasjonalgalleriet, og de tematiske greiene som er brukt der.

Mange forventet vel en heftig omkamp om dette stridsspørsmålet på det fullstappede møtet om «Hva slags Nasjonalmuseum trenger vi?» forleden. Men heldigvis så slapp vi det. Selv om det var velgjørende å høre professor Jan Brockmann, som hadde sett og tenkt over de konkrete resultatene med både innlevende innsikt og kritisk blikk.

LANGT VIKTIGERE VAR DET at det framtidige museumsbygget ble brakt på bane. Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Framtidens museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnete og varierte visningsrom. Et kunstmuseum for et nytt millennium skal være i stand til å favne hele den visuelle kulturen, samtidig som det gir armslag for den klassiske kunsthistorien og framstøtene innenfor samtidskunsten.

THORKILDSEN ADVARTE mot det spektakulære signalbygget, og her er det all grunn til å istemme. Enhver som har besøkt Bilbaos Guggenheim-museum vet at Frank O. Gehrys imponerende arkitektur nærmest kveler kunsten. Selv så jeg popkunstneren James Rosenquist svære maleriflak nærmest forstumme i dette miljøet. Ja, til og med tungvekteren Richard Serras permanente installasjon i corténstål har problemer med å hevde seg der. ET MUSEUM MÅ TA IMOT både kunsten og dens publikum, slik man opplever det innenfor dørene til Tate Modern i London. Arealet i den tidligere turbinhallen tåler utfordringene fra de årvisst skiftende installasjonene i megaformat, men den har også saler som legger til rette for den nære dialogen med billedkunstens tradisjonelle formater. Og rom for en fordypende og oppfølgende forskning.

Det siste er viktig å ha i mente når Nasjonalmuseet skal legge premissene for funksjonene i framtidens bygning. Utseendet er og må bli arkitektenes sak.

Nasjonalmuseet

Klassekampen 17.03.2005

Bjørgulv Braanen - bjorgulv.braanen@klassekampen.no

* Den nye permanente utstillingen i Nasjonalgalleriet, som nå er en del av det nye Nasjonalmuseet, har forårsaket en interessant og berettiget debatt.

Her har den tidligere, delvis kronologiske, framstillingen av norsk kunsthistorie måttet vike for en presentasjon der nytt og gammelt likt og ulikt blandes. Det betyr for eksempel at samtidskunstnere som Arne Malmedal henger side om side med 1800-tallskunstnere som J. C. Dahl og Christian Krohg. Innslagene av utenlandsk kunst overveiende fransk er plassert innimellom; alt ordnet tematisk under overskrifter som «det sårbare mennesket» og «det sjelelige landskap». Resultatet er ikke blitt katastrofalt.

* Likevel stiller vi oss også spørrende og tvilende til tankegangen som ligger bak den nye opphengningen. Å lage tematiske utstillinger der man stiller nytt mot gammelt kan absolutt være på sin plass, men det er et åpent spørsmål om dette er veien å gå for det norske Nasjonalmuseets permanente utstilling av eldre norsk kunst. Slik utstillingen nå framstår opplever vi den som altfor selvgod på nåtidens vegne. Etter vårt syn bør vi i møtet med tidligere tiders kunst og kultur i størst mulig grad bestrebe oss på å forstå den ut fra dens egen tid og forutsetninger. En av de største fornøyselsene ved å gå i historiske kunstmuseer er

nettopp muligheten for å oppdage kunstnere og stilretninger som ikke er «inne» for øyeblikket, og som vår samtid derfor ikke «ser» og liker, men som kanskje nettopp derfor kan bety noe for enkeltmennesker som søker «bortenfor» sin tid. En slik «lojal» presentasjon av tidligere tiders kunst gir oss en mulighet for å gå våre egne veier, også i møtet med kunst.

* I vår moderne og medialt ensrettende tid er kanskje denne muligheten til å søke sannheter, visdom og opplevelser på tvers det rådende «blikket» helt avgjørende, fordi det kan fungere som lommer for potensiell kritikk og alternative forståelsesformer. Når fortidas kunst derimot presses inn i nåtidens hegemoniske kunstforståelse, lukker man disse rommene og gjør det vanskeligere for oss å søke denne typen alternative tanker og opplevelser.

Klart for museumsgigant

Klassekampen Morgen 02.07.2002
AV MARTE STUBBERØD EIELSEN

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter skal slås sammen.

Det er hovedinnholdet i innstillingen til Prosjektet Nasjonalt kunstmuseum som ble lagt fram i går. Interimstyret tar sikte på å samorganisere de fem museumsinstitusjonene til én stiftelse med hovedbase ved Tullinløkka i Oslo.

Mandag la Christian Bjelland, det foreløpige styrets leder, fram innstillingen for kulturminister Valgerd Svarstad Haugland.

Etter sterke protester under høringsrundene er Riksutstillingene (RU) foreløpig ikke integrert i det framtidige Nasjonalmuseet for kunst.

Opprinnelig var Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillingene, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter tenkt sammenslått.

Bedt om fritagelse RU er den eneste ikke-museale institusjon, og vil derfor lett kunne komme i bakgrunnen, sa Bjelland før overrekkelsen.

Dermed ble altså RUs ledelse, som har bedt om å bli fritatt, hørt.

Men RU er ikke den eneste institusjonen som har kommet med sterke innvendinger. Også Henie-Onstad-senteret vil forhandle om sin deltagelse. Museet for samtidskunst vil ha en avklaring på hva slags rolle museet skal ha i forhold til Nasjonalgalleriet og forvaltningen av samtids- og moderne kunst.

Plassmangel En annen innvending mot fusjon, er at lokalene på og rundt Tullinløkka vil være for små.

Henie-Onstad Kunstsenter og Norsk Arkitekturmuseum skal ikke flyttes, mens de resterende kunstinstitusjonene er planlagt lokalisert på Tullinløkka.

I tillegg er planen å bygge 20.000 nye kvadratmeter til det store museumsprosjektet. Bjelland ville ikke kommentere hvor mye det vil koste og bygge nytt og å oppgradere gamle bygninger. Han vil heller ikke kommentere om 20.000 kvadratmeter vil dekke plassbehovet.

Kritikere har spådd at dette er for lite.

Leif Anker, redaktør i Museumsnytt har tidligere sagt til Dagens Næringsliv at prislappen vil kunne komme på over en milliard kroner.

Visjon Bjelland hevder selv at prosjektet Nasjonalt kunstmuseum er ambisiøst.

Visjonen for den nye institusjonen er at den skal framstå som en av de best profilerte kunstarenaene, ikke bare i Norge, men også i Nord-Europa. Målet er blant annet å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design.

Bjelland legger vekt på at en fellesskapsløsning er det beste med tanke på å styrke den statlige innsatsen innen feltet. Samtidig mener han det er viktig at institusjonen må få tilført betydelige ressurser.

Tvangsfusjon?

I 2000 vedtok Stortinget å øke museumsbudsjettene med 700 millioner kroner. Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene. På spørsmål fra Klassekampen om dette er ment som pressmiddel for å tvinge museene til samorganisering, svarer Bjelland at interimstyret vanskelig kan kommentere dette.

Svarstad Haugland påpeker at kunstinstitusjonene ikke kan regne med at det lønner seg å trekke seg ut av samarbeidsprosjektet.

Vedlegg 6 Metaforanalysene

Aftenposten

Tekst 1: *Munch er hovedpilaren*, Lotte Sandberg, 22.03.01

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Munch er hovedpilaren"	Edvard Munch skal ha en helt sentral plass i museet.	"Hovedpilar" er et bygningselement som holder bygg oppe. Det er noe veldig konkret, trygt og stabilt. Overført til Munch gjør det Munchs status til noe bestemt og selvfølgelig.	Edvard Munch har en fastsatt overlegen posisjon i kunsthistorien og det nasjonale kunstmuseet.	Autonom posisjon fordi kunstneren gis en så bærende funksjon i museet, men også heteronym fordi en populær kunstner fremheves på bekostning av mangfold og andre mindre tilgjengelige.
"[...] det kunstneriske arvesølvet[...]"	Kunsten i museet er fortidens gave til oss.	"Arvesølv" er forfedre, tradisjon og historie. Det naturligjør at kunsten i et nasjonalmuseum også er det.	Det nasjonale kunstmuseet er et sted for fortidens kunst. Det skal behandles med respekt.	Autonom og tradisjonell i respekten for og opphøyelsen av historien. Vitner om skepsis mot inngrep.
"[...] ikke drukner i institusjonell megalomani"	En stor institusjon kan hindre kvalitet, kompetanse og prestige.	"Drukne" gir assosiasjoner om noe utrygt stort som truer lite og sårbart. Vann er noe som tilhører naturen, og som vi ikke kan bestemme over. Veldig alvorlig i bokstavelig betydning.	Mye administrasjon kan ha negative og ukontrollerbare konsekvenser for det faglige.	Autonom og tradisjonell posisjon i skepsisen mot endringer og administrasjon i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2: *Museets veivalg*, Lotte Sandberg, 04.03.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"[...] den dynamiske bedriftslederen"	Museumsdirektøren opptrer som en overivrig, økonomisk orientert bedriftsleder.	"Dynamisk" gir assosiasjoner om noe levende, men omskiftelig. I sammenheng med "bedriftsleder" blir det et noe negativt markedsuttrykk for en leder med altfor mange ideer med økonomisk tilsnitt.	Implementering av økonomiske logikker i kunstmuseumsfeltet er negativt.	Autonom og tradisjonell i avvisningen av bedriftsøkonomiske logikker i feltet.
"[...] skapet er behørig plassert [...]"	Museumsdirektøren er sta, ufravikelig og egenrådig i møtet med andre.	"Skapet" gir assosiasjoner om husfruen som styrer hjemmet med jernhånd"	En museumsdirektør skal være ydmyk overfor kunsthistorien og eldre autoriteter på feltet.	Autonom og tradisjonell i respekten for det etablerte og avvisningen av den nye direktørens selvbevissthet.
"[...] trist selvpoptatthet"	Kuratorene bak basisutstillingen er opptatt av å vise frem seg selv, ikke kunsten.	"Selvpoptatt" er noe umodne tenåringer er. "Trist" markerer alvoret, at det er synd på de uvitende.	Kuratorer skal etterstrebe å fri seg fra egen subjektivitet. Det er kunsthistorien som kuraterer utstillingen, ikke kuratorene.	Autonom og tradisjonell i opphøyelsen av kunsthistorien og avvisningen av kuratoren som kunstnerisk skaper.

Tekst 3: *2005 i froskeperspektiv*, Lotte Sandberg, 29.12.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"2005 i froskeperspektiv"	Museets handlinger i 2005 mangler bakkekontakt. Avisen derimot, har det.	Henspiller på utstillingstittelen "Kysst frosken", men forbindes også med perspektiv nedenfra, fra bakkenivå, noe med bakkekontakt.	Det nasjonale kunstmuseet skal ikke utfordre sitt gitte mandat.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot visjonære ideer. Kapitalsterk i troen på egen posisjons riktighet.
"[...] temmelig fantastisk grøsser [...]"	Museets handlinger er overraskende og så uforsvarlige at det er hårreisende skummelt.	"Grøsser" gir assosiasjoner til noe ekstremt skummelt og uvirkelig, noe fra filmens og populærkulturens verden.	Det nasjonale kunstmuseet skal ikke utfordre sitt gitte mandat, særlig ikke i retning populærkultur og marked.	Autonom og tradisjonell i at det nye museet gjør fremstår som gyselig populærkultur. Kapitalsterkt i troen på egen innsikt.
"[...] det internasjonale kunstkartet [...]"	Museet er aktør i internasjonal konkurranse mellom kunstinstitusjoner.	"Kunstkart" gir assosiasjoner om en egen kunstverden avsondret fra resten av verden. "Kart" er målbart, som om kunsten kan måles og sammenlignes.	Det nasjonale kunstmuseet skal hevde seg i konkurranse med andre museer.	Heteronym og moderne i tanken om at en nasjons kunstmuseum står i relasjon til andre museer i verden, og at museet konkurrerer.

Dagbladet

Tekst 1: Slagkraftig kunstmuseum, leder, 19.12.99

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Slagkraftig kunstmuseum"	Det nye sammenslåtte museet blir sterkt og robust i konkurranse med andre. Det kan slå fra seg.	"Slagkraftig" er et uttrykk som forbindes med kamp, krig og konkurranse. Uttrykket gir assosiasjoner til det økonomiske feltet, til konkurrerende bedrifter. Viktig at museet er konkurransedyktig.	Det er positivt med store enheter som kan konkurrere ut andre og være motstandsdyktige mot press. Sentralisering er positivt. Endring og handling er positivt.	Heteronym og moderne posisjon fordi det uttrykker et ønske om at bedriftstankegang er positivt i kunstmuseumsfeltet og at det er positivt å tenke nytt.
"[...] vil kunne løse opp tradisjonelle grenser"	Det eksisterende museet er tradisjonelt. Det tradisjonelle står i veien for positiv utvikling.	"Løse opp grenser" gir assosiasjoner til noe kunstig og konstruert som kan føres tilbake til det naturlige. Tilhører geografien, men også historien.	Det tradisjonelle er hemmende. Tøying av eksisterende grenser er bra.	Heteronym og moderne i kritikken av det tradisjonelle og ønske om nye takter.
"[...] et felt [...] avspist med løfter"	Det loves satsing på kunstmuseer, men prioriteres sjelden.	"Avspist" gir assosiasjoner til urettferdig fordeling, til at noen mektige alltid får mest av potten.	Kunstmuseumsfeltet anses i utgangspunktet som viktig, men i møtet med andre områder taper det.	Autonom i sin støtteposisjon til hele kunstmuseumsfeltet. Moderne i ønsket om nye takter. Kapitalsterk i sin tilsynelatende opplyste mening.

Tekst 2: Demontert mysterium, Erling Sandmo, 23.04.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Demontert mysterium"	Den nye basisutstillingen har avslørt den forrige unaturlige selvfølgelighet.	"Demontert" henspeiler på den konkrete nedtagningen av bilder, "mysterium" på noe gåtefullt og tilsørt.	Utstillingen som ikke holder fast på en historiefortellings sannhet er ærligere og riktigere.	Heteronym i åpenheten for alternative måter å forstå kunsthistorien på. Moderne i bruddet med den ene tradisjonelle måten å forstå historien på.
"[...] forsvinne [...] og blekne i aftensola"	Aristokratiets tro på egen overlegenhet vil komme i skyggen av begeistringen over museet.	"Blekne" gir assosiasjoner til noe gammelt, et minne fra fortiden. "Aftensola" leder tankene hen til noe som forsvinner i skyggen.	Kritikken mot museet fra eldre, borgerlig hold er utdatert, noe som tilhører fortiden.	Heteronym og moderne i troen på det nye museet. Tilsynelatende kapitalsterk i avvisningen av kritikken.
"Hvor var ødeleggelse ne?"	Endringene i basisutstillingen er ikke inngripende og representerer ikke en alvorlig og ikke-reverserbar handling.	"Ødeleggelse" minner om noe som ikke kan bli det samme igjen, noe determinert, eventuelt noe som må repareres.	En nymontering av en utstilling er ikke noe endelig. En utstilling kan ikke ødelegges, enhver utstilling er en subjektiv konstruksjon.	Heteronym i det avslappede forholdet til alternative utstillingsprinsipper. Moderne i troen på endring.

Tekst 3: Åpen kunstarena, Harald Flor, 12.11.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Åpen kunstarena"	Museet skal ha fokus både på kunsten og publikum. Museet skal være et møtested.	"Åpen" bærer bud om lav terskel, vide dører og trygg gjestfrihet, men også om åpenhet for nye tanker. "Arena" gir assosiasjoner om et demokratisk møte mellom likeverdige parter.	Museet skal ikke være et høytragende tempel for kunst, som publikum andektig må bøye hodet for. Det skal heller ikke være en introvert forskningsinstitusjon uten kontakt med publikum.	Heteronym i fokuset på åpenhet og dialog med omgivelsene. Moderne i åpenhetens frihet.
"[...] heftig omkamp om dette stridsspørsmålet [...]"	Debatten er en dramatisk og tilspisset ordveksling som ikke er avsluttet.	"Omkamp" og "strid" gir assosiasjoner om hard konkurranse og kanskje krig mellom steile parter.	Så lenge museet debatteres i avisen, er det ikke anerkjent og legitimert.	Mellomposisjon i at en vinner av debatten ikke er kåret og at avisen ikke velger side. Synes imidlertid å anerkjenne debatten som berettiget.
"[...] armslag for den klassiske kunsthistorien [...]"	Den klassiske kunsthistorien skal ha en overordnet plass i museet.	"Armslag" kan forbindes med noe som fortjener avstand til omgivelsene for å komme til sin rett.	Den klassiske kunsthistorien er viktigere enn kunsthistorien som helhet, innebærende nær fortid og samtid.	Autonom og tradisjonell posisjon i troen på den klassiske kunsten som historisk overlegen nyere kunsthistorie.

Klassekampen

Tekst 1: Klart for museumsgigant, Marte Stubberød Eielsen, 02.07.02

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"museu msgigant"	Museet er en for stor institusjon.	"Gigant" henspiller på noe forvokst, truende og utemmet.	Et stort museum utgjør en trussel mot seg selv og sine omgivelser.	Autonom i troen på at kunsten er i fare. Mer heteronym i skepsisen mot sentralisering.
"Kritikere har spådd [...]"	Det er kritikere som i størst grad evner å forutse konsekvensene av sammenslåingen.	"Spå" vitner om noe overnaturlig, og markerer tro på kritikere.	Kritikere av museet er verdt å lytte til. De har bedre innsikt enn de som er for sammenslåingen.	Autonom og tradisjonell i støtten til de autonome og tradisjonelle kritikere.
"Tvangs fusjon"	Sammenslåingen er et uønsket maktgrep fra politisk hold.	"Tvang" vitner om overgrep. "Fusjon" om bedriftsøkonomiske logikker. Sammen gir det assosiasjoner om at økonomiske logikker helt tar overhånd.	Politisk styring med økonomiske logikker som fortegn er overgrep mot museet og kunsten.	Autonom i beskyttelsen av museet mot inngripen utenfra. Tradisjonell i avvisningen av økonomisk tankegang i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2: Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni, Tore Næss, 10.03.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"intimitetstyranni"	Museet driver kommersielt publikumsfrieri.	"Intimitetstyranni" er noe medier driver med når de fokuserer på det private fremfor det offentlige, person fremfor sak.	Det er en utarming av museet å tilpasse seg publikum.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot museets nye ideer.
"[...] kunst-jetsetteren Nordgrens nedfall [...]"	Museumsdirektøren er uansvarlig og uønsket.	"Jetsetter" fremkaller et bilde av noe lettlivet, overflatisk og pengesløsende. "Nedfall" om råttan frukt ingen vil ha.	Museumsentreprenører som lefler med museet taper museet for verdi.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot populærkulturelt inntog i museet.
"[...] ferdig definert pakke[...]"	Museet skal utfordre publikum subjektivt, ikke gi svarene på forhånd.	"Pakke" vitner om noe ferdigfabrikkert og målgruppetilpasset.	Kunsten er autonom, det er opp til hver enkelt å få noe ut av det.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot å forklare kunsten og komme nye publikumsgrupper i møte.

Tekst 3: Institusjonsrytterne, leder (?), 16.09.05.

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Institusjonsrytterne"	De som styrer museet gjør det på en utpreget hard administrativ og samtidig uforsvarlig måte.	"Ryttere" bærer bud om sterkt og egenrådig styring, samtidig som det går for fort frem.	For sterk administrativ styring av en kunstinstitusjon er utarmende for innholdet.	Autonom i omtanken for innholdet i museet og skepsisen mot administrativ styring av kunstinstitusjoner.
"[...] nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt [...]"	De slue kulturbyråkraterne har hatt makt til å gjøre det som gagnar dem selv.	"Rotter" er urene og tilhører underverdenen. "Boltre seg fritt" gjøres uten regler og på bekostning av andre.	Mistro til kulturbyråkrater. De er egenrådige, og mer opptatt av personlig gevinst av å pleie kontakter enn av kulturpolitikk.	Autonom i skepsisen mot byråkratisk makt over museet. Kapitalsterk i den tilsynelatende kjennskapen til hvordan det faktisk er.
"[...] uhindret få stikke syltelabbenes ned i kulturkassen"	Museets direktør og styreleder har makt til å karre til seg altfor stor del av kulturbudsjettet.	"Syltelabber" er grådige, egoistiske, uvorne og urene.	Direktøren og styrelederen har for stor makt og den store institusjonen får for mye penger som kunne kommet andre til gode.	Autonom i motstanden mot administrativ styring. Kanskje mer heteronym i protesten mot sentralisering.

Vedlegg 7 Metaforeksempelens tekster

KOMMENTAR Munch er hovedpilaren

Aftenposten Morgen 22.03.2001

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Nå skal det tenkes og handles stort omkring kunst på Tullinløkka. Men er det overhodet mulig uten å ta Munch med i planene?

Forleden besøkte Munch-museets sjef Arne Eggum Tullinløkka for å bistå en teknisk undersøkelse av Nasjonalgalleriets «Skrik». Det spørs om ikke tiden er inne for å tilby Eggum og Munch-museet et permanent opphold på nettopp Tullinløkka - noe planene om et nasjonalt stormuseum burde åpne for.

Aftenpostens debatt omkring Munchs hovedverk og om Munch-museet eller Nasjonalgalleriet besitter den eldste og den beste versjonen, styrker argumentene for at kunstnerens livsverk bør samles. En bieffekt ville være at man kunne avblåse kivingen museene i mellom. Viktigere er det at vi ville få en bedre utnyttelse av det vesentlige norsk kunst har å by på.

Norsk kunst har ett ubestridelig verdensnavn: Munch er i stand til å trekke til seg både kunstinteresserte fra hele verden og et internasjonalt fagmiljø. Myndighetene har nå sjansen til å markere Munchs kunsthistoriske posisjon: gjøre hans verk til en hovedpillars for det nye stormuseet og selve inngangsportalen for våre samlinger.

Taushet Nasjonalgalleriets nytilsatte direktør, Anniken Thue, vil ha opprettelsen av det nye museumskomplekset som sin viktigste oppgave. Thue vil bli selve generaldirektøren for gjennomføringen av statens planer slik de fremkommer i fjorårets Stortingsmelding «Kjelder til kunnskap og oppleving». Den såkalte ABM-meldingen foreslår en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger - med Tullinløkka som base. Begrunnelsen for å lage en slik enhet er ifølge Kulturdepartementet at den muliggjør helhetstenkning, et bredere fagmiljø og en større faglig tyngde overfor museer i utlandet. I tillegg innebærer felles funksjoner som bibliotek, magasiner, konservering og personalforvaltning en plass- og kostnadsbesparelse.

Foreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg.

Samtidig vet alle at det er nå man må tenke ut og debattere hva som skal skje på Tullinløkka.

Perspektivløst En røst har imidlertid latt seg høre: Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug påpekte på kronikkplass i Dagbladet (18.1.2000) nødvendigheten av å innreflektere Munch-museets plass i sammenslåingsplanene. Steihaug hevder at det nettopp er ved Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer, og understreker at forvaltningen av Munchs gave til Oslo kommune så langt har lidd under perspektivløshet.

Tausheten som har fulgt Steihaugs konstruktive forslag er påfallende.

At Munch-museet eies av Oslo kommune og Nasjonalgalleriet er et statlig foretak, burde ikke føre til annet enn at de to partene kommer sammen i sakens anledning. Begge parter er tjent med en fremtidsrettet forvaltning, og museumskaalen har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv ivaretas for fremtiden.

Spesialtilpasset Stortingsmeldingen signaliserer et ønske om sterkere departemental kontroll. Man fornekter at slike hensyn ligger til grunn for den foreslåtte samorganisering av kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner.

Arkitekturmuseet vil etter manges mening få det bedre i Grosch-bygget ved Bankplassen - som også har potensial for fremtidig utbygging, slik Sverre Fehns forslag viser.

At meldingen tilsynelatende har klart å overbevise om at Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bør samlokaliseres, er direkte gåtefullt. Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Kiasma i Helsinki og Moderna Museet i Stockholm har vist at våre nordiske naboland inntar en langt mer offensiv holdning når det gjelder å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter. Ikke minst demonstrerer nye Tate Modern i London en særdeles vellykket ombygging av et eldre industrilokale.

Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte - og ikke minst: Hvorfor?

Alle vet at det til syvende og sist vil bli snakk om å måtte lure på plass et bygg som ikke skal sjenere den eksisterende bygningsmassen. Med stor sannsynlighet vil dette resultere i arkitektoniske kompromissløsninger.

Anniken Thues mandat er både for stort og for lite. For stort fordi det omfatter for mange - og i denne sammenheng irrelevante - institusjoner. For lite fordi det ikke inkluderer det vesentligste i norsk kunst: Munchs verk.

Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenheng må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonell megalomani.

KOMMENTAR Museets veivalg

Aftenposten Morgen 04.03.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: KULTUR

Ved omstruktureringen av det nye Nasjonalmuseet for kunst velger direktør Sune Nordgren, ifølge seg selv, å se fremover og ikke bakover. Men ulike historiske kontekster skaper snubletråder for den dynamiske bedriftslederen.

SUNE NORDGREN kunne forleden dag, i full offentlighet, slå fast at Lars Roar Langslet er «konservativ» (Aftenposten 2.3). Vel, det er knapt noen bombe at kulturministeren i den tidligere Willoch-regjeringen er en konservativ mann, heller ikke at Langslets verdikonservatisme preger innvendingene mot nymonteringen av samlingen på Tullinløkka.

For Nordgren, som åpenbart anser seg å være på parti med ungdommen, er «konservativ» et skjellsord, slik «postmoderne», for ikke å si «postmodernistisk ragu» er negativt i Langslets retorikk. Vi andre kan trøste oss med at skapet er behørig plassert ved utstillingsåpningen.

Begge har imidlertid poenger som det kan være verdt å se nærmere på: Var det på tide å endre den såkalte basisutstillingen?

Har museet oppnådd å tematisere sin kunstsamling på en ny og interessant måte? I hvilken grad bør historien, tradisjonen og institusjonen respekteres? Hva vil det nye Nasjonalmuseet?

Med fordel endres. I guideboken som følger nymonteringen leser vi at museet heretter opererer med «rullerende basisutstillinger». Det er vel og bra. Også eldre, kanonisert kunst har selvfølgelig godt av ny refleksjon og omdisponeringer av mange slag. Kunstverkenes og den kunsthistoriske forståelsen av dem krever nye spørsmål og andre svar. Å tenke og forstå sin egen samling på nytt, er en primær og kontinuerlig oppgave for et kunstmuseum. Det hører med i denne fortellingen at Nasjonalgalleriet ikke har tradisjon for å overdrive sin virksomhet i så måte.

Ting tyder likevel på at det har gått fort i svingene på Tullinløkka. Ambisjonen om «å skape en dynamikk mellom tema, kategori og kronologi» ser vi uttrykt gjennom et imponerende anslag og flere gode grep. Men det er flere utstillingsrom som ikke fungerer tilfredsstillende, og den kjøliggrå veggfargen tar luven fra flere av de utstilte maleriene. Vi legger også merke til at den tredelte samlingspresentasjonen lar maleri og skulptur (stuet sammen i ett rom) forbeholdes Nasjonalgalleriet, såkalte nye teknikker er plassert på Bankplassen, mens design stadig vises i Kunstindustrimuseet. Her er det noe som har sviktet fatalt i møtet mellom ambisjon og virkeliggjøring. Hvor er det blitt av Nordgrens bebudete overskridelser?

Munchs plass. Spørsmålet om Munchs plass i den nasjonale samlingen står sentralt. «Munch-rommet var et mausoleum. Utstillingen skal ikke være en gravplass,» uttalte Nordgren til Dagbladet (12.2), og understreket samtidig betydningen av å stille spørsmålet: «Hvor viktig er Munch i dag?».

Selv kan jeg ikke annet enn å tolke oppløsningen av Munch-rommet som museets svar på direktørens spørsmål. Med få unntak makter ikke den nye presentasjonen å la Munch inngå i produktive, nye kontekster. Snarere tvert imot opplever vi banale, reduserende og styrende sammenstillinger i stedet for en gjennomtenkt fremstilling av Munchs kunstnerskap.

Fra dannelse til opplevelse. Nasjonalgalleriet ble, i likhet med serien av europeiske nasjonalgallerier, grunnlagt som en opplysnings- og dannelsesinstitusjon. Presentasjonen av samlingen har vært i samsvar med et slikt formål.

I dag er ikke et nasjonalt kunstmuseums oppgave like opplagt. Nordgren anser formidling som en «absolutt hovedutfordring» (Kunstårboken 2004) for Nasjonalmuseet, og bruker samlingene til å iscenesette en nokså sprikende fortelling om kunsten og dens hus. I denne står det konstruerte og fiktive sentralt, sammen med doser av opplevelse, pedagogikk, estetikk, kritikk og fortolkning. Hvordan tenke nytt i fortsettelsen av en nasjonal kunstsamling - 1800-tallet omformet for det 21. århundre? For en ny museumsledelse skulle det være en egen glede og utfordring forbundet med å kuratere dette gamle universet; knytte tradisjon til nyhet. Til dette behøver vi hverken vrengebildene av «konservativ» eller «postmoderne». Hvorfor velger man å utelukke historiske sammenhenger? Hvorfor svekke museets rolle som sted for bevaring og dokumentasjon? Nymonteringen bærer preg av at museets stab gjør det lett for seg selv og lite utfordrende for publikum. Og slik blir «Alle snakker om museet» eksponent for trist selvpoptatthet.

KOMMENTAR 2005 i froskeperspektiv

Aftenposten Morgen 29.12.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: Kommentarer

RISIKO. En ekstern rapport konkluderer med at Nasjonalmuseets storsatsing «Kyss frosken» ble gjennomført med betydelig risiko - både hva gjelder økonomi, sikkerhet og helse. Tyder en nyorganisering av ledelsen på at løpet legges om?

FOR ETT ÅR SIDEN ble vi forespeilet at Nasjonalmuseets planlagte utstillingsmanifestasjon på Tullinløkka, «Kyss frosken», skulle gi publikum den første sjansen til å møte det potensialet som Nasjonalmuseet representerer.

Idet året ebber ut, er uroen stor rundt Nasjonalmuseet og dets lederkabal er lagt på ny. Pultene til to av museets direktører er allerede ryddet, og flere i fagstaben har søkt permisjon. Mens den nye ledelsen forbereder arkitektkonkurranse for det planlagte nybygget, har Langaard-arvingene fått seg ny advokat og vil forfølge brudd på avtalen om presentasjon av den betydelige Langaard-donasjonen av 1921.

Nasjonalmuseets direktør, Sune Nordgren, er stort sett ved godt mot - bare «lei seg» for at debatten rundt Nasjonalgalleriets basisutstilling kom til å overskygge «alt det fantastiske som skjedde på Tullinløkka» (Dagbladet i går). Men, legger han til, «i det lange løp tror jeg likevel «Kyss frosken» vil bli stående som det som startet det hele og satte agendaen. At den vil markere vannskillet mellom det gamle og det nye museet».

Mon det?

Evalueringsrapport. Den entusiasme Nordgren formidler for sin egen innsats står i slående kontrast til en nylig ferdigstilt, og ikke offentliggjort, eksternt utført evaluering av «Kyss frosken». Faktisk fortøner den grundige gjennomgangen av et stort og kostnadskrevede prosjekt seg som en temmelig fantastisk grøsser.

Blant annet forteller rapporten om styringssvikt, uklar ansvarsfordeling, sviktende økonomi og sikkerhetsmessig risiko for både besøkende og ansatte. Invitasjonslisten til åpningen av «Kyss frosken» var lang, og 4000 møtte frem. I rapporten kan vi lese at «dersom en kortslutning eller et strømbrydd da hadde skjedd, så ville det kunne blitt en større katastrofe». Det fremkommer at hverken nødaggregatet eller ventilasjonsanlegget fungerte tilfredsstillende i den temporære utstillingsarkitekturen, og i vurderingen av de ansattes helse, miljø og sikkerhet heter det at «flere hadde mer enn 200 timer overtid på to måneder».

Tre av de største kunstinstallasjonene i utstillingen ble langt dyrere enn antatt, og uklare kontraktsvilkår og uryddige habilitetsforhold er blant de forklaringene som antydes. Rapporten fastslår også at direktørens rolle var uklar, og at «i en del tilfeller ble beslutninger fattet eller omgjort uten nødvendig informasjon og utsejking med de som ble berørt».

Rapporten gjelder en enkeltstående situasjon. For Sune Nordgren må imidlertid kritikken lyde ubehagelig gjenkjennelig - som en deja vu .

Baltic. For innvendigene har påfallende likhetstrekk med den kritikk som ble reist mot Nordgren etter åpningen av kunstsenteret Baltic i Nord-England. En konfidensiell rapport initiert av Arts Council England fremhevet «alvorlig inkompetanse i finansielle rutiner» og «overdrevene administrasjonsutgifter», mens en nylig vist BBC-dokumentar kunne berette om administrativt rot, manglende kunstnerkontrakter og motstridende forklaringer. Det er også kjent at Baltic-styret avholdt et hemmelig møte i London uten Nordgrens tilstedeværelse for å diskutere de interne problemene. Nå vil det bli interessant å se hvordan styret ved Nasjonalmuseet velger å håndtere den pinlige situasjonen på Tullinløkka - som jo til syvende og sist er deres ansvar.

Munch. I februar 2006 åpner en stor Munch-utstilling ved Museum of Modern Art i New York. Munch-museet og Nasjonalmuseet bidrar med store utlån. Sistnevntes uansvarlige generøsitet bryter med internasjonal utlånspraksis og har allerede vakt oppsikt, også i eget styre. Tradisjonelt begrenses utlån til halvparten av et museums samling - i dette tilfellet har Nasjonalmuseet lånt ut langt mer enn halvparten av sin verdifulle Munch-samling.

Når det kommer til Munch, har Nordgren allerede oppnådd herostratisk berømmelse. «Munch har laget en masse skrap også» (DN 25.6.), sa han i forbindelse med demonteringen av Nasjonalgalleriets Munch-sal. Salen hadde satt Norge på det internasjonale kunstkartet, og dens verdi og tiltrekningskraft kunne uten overdrivelse sammenlignes med Kaspar David Friedrich-salen i Berlin, Velazquez-rommet i Madrid og Mark Rotkko-kapellet i Houston.

En tilbakeføring av Munch-salen er et nyttårsønske for 2006 - som også vil gi ledelsen arbeidsro.

1. LEDER Slagkraftig kunstmuseum

Dagbladet 19.12.1999

Seksjon: 1. LEDER

Det er perspektiver over regjeringens forslag til nytt nasjonalt kunstmuseum på Tullinløkka i Oslo. Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksstutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie-Onstad Kunstsenter skal organiseres midt i Oslo sentrum. Bakgrunnen er ønsket om å skape et mer slagkraftig kunstmiljø og at et bredt fagmiljø vil kunne løse opp tradisjonelle grenser. Det viktigste må likevel være at publikum på denne måten vil få adgang til et formidabelt kunstsenter sentralt i hovedstaden. Det er strålende nyheter. Ifølge planene vil vi få et helt kunstkvartal fra Nasjonalgalleriet til bygningen som i dag huser Statens kunsthøgskolen.

Regjeringen og kulturminister Åslaug M. Haga fortjener all ros for viljen til å tenke stort på et felt som altfor lenge er blitt avspist med løfter. I en storby som Oslo er det et betydelig kunstpublikum, både av byens egne innbyggere og tilreisende. Hittil har sentrale kunstmuseer i Oslo vansmektet i bakgater, avlagte banklokaler og i trange og gammeldagse bygninger.

Her i landet har vi ikke vært flinke til å samle ressurser og satse stort på kulturinstitusjoner i byene. Helst har vi spredt midlene smått og bredt utover det ganske land. Vel og bra, men det blir ikke slagkraftige enheter ut av det. I våre naboland har man for lengst valgt å satse på kunsten i hovedstedene. Helsingfors har sitt Kiasma-museum, København sitt nyoppussede Statens museum for kunst og i Stockholm ligger Moderna Museet i fornyet utgave. Det er på tide at Oslo får sin betydelige kunstattraksjon.

Det er heller ikke for tidlig at Tullinløkka kommer på plass i bybildet. Utallige planer er framlagt og forkastet.

Denne gangen ser det ut til å være tenkt i store og viktige baner. Utbygging av løkka i et stort anlagt kunstsenter må være en riktig disponering av et så sentralt område.

Med et skjævt, men også beundrende, smil noterer vi oss at det måtte to senterpartistatsråder til for å få til opera og kunstsenter i landets mest urbane del.

Demontert mysterium

Dagbladet 23.04.2005

Erling Sandmo

Seksjon: SPOR

Må sannheten om Norge fortelles kronologisk?

I BEGYNNELSEN AV MARS inneholdt avisene fremdeles dødsannonser for ofrene etter flomkatastrofen. Samtidig trykte Aftenposten et debattinnlegg av den tidligere kulturministeren Lars Roar Langslet. Det handlet om den nye basisutstillingen på Nasjonalgalleriet i Oslo. «Nasjonalgalleriet er forsvunnet,» åpnet han. «Det underligste er at så få har slått alarm mot den postmoderne tsunamien som nå skyller inn over vår billedkunstneriske museumsverden. En basisinstitusjon i norsk kulturliv er blitt likvidert i all stillhet, og få har begynt å registrere ofre og ødeleggelser.» Seinere sammenliknet Langslet omorganiseringen av maleriene med terrorangrepet på World Trade Center.

Langslets angrepsmål var den relativt nye direktøren for Nasjonalmuseet for kunst, Sune Nordgren. Seinere skulle Langslet blant mye annet komme til å kritisere Nordgren for smakløs metaforikk, og slik kan han bli stående: som eksempel på en førmoderne forestilling om at aristokratiet er fritatt fra skamfølelse. Med tida vil nok den holdningen forsvinne også fra Aftenpostens spalter og blekne i aften sola.

Heldigvis. Men det var mange som delte Langslets sinne mot den nye måten å stille ut kunst på, og aggresjonen er interessant. Tross alt handler diskusjonen om organiseringen av bilder og skulpturer, ikke om den vestlige sivilisasjon. Eller gjør den det?

DET ER VANSKELIG Å TRO når man går gjennom galleriet. Jeg har gjort det et par ganger etter omorganiseringen, og det som har slått meg sterkest, er hvor lite som tross alt er skjedd - i hvert fall for maleriens del. I all hovedsak er utstillingen fremdeles kronologisk, bygd ut med noen pedagogiske tematiseringer. Den frie sammenstillingen av verk fra hele den norske kunsthistorien fant jeg bare i noen ganske få rom. Munch-salen er der ennå, tross mange påstander om det motsatte, men den er blitt utstyrt med noen få verk av andre samtidige kunstnere som viser hvordan selv Munch var del av en idéverden. Jeg var skuffet: Hvor var ødeleggelsene?

Årsaken til kritikernes vrede må finnes et sted bortenfor bildene, i en idé. Og ideen er kronologi. For selv om kronologien faktisk er beholdt i praksis, er den ikke lenger det regjerende prinsipp. Og hvem skal få regjere i Nasjonalgalleriet, om ikke historien selv? Må ikke den kunsthistoriske sannheten om Norge fortelles i riktig rekkefølge?

HISTORIEN SELV gir ikke noe svar, for kronologien har sin egen historie. Helt fram til 1700-tallet betydde «historie» rett og slett «viten», og den var ikke organisert på noen gitt måte. Vi har rester av denne gamle betydningen i språket ennå:

Naturhistorisk museum stiller ikke ut noen historie, men gir oss viten om naturen.

I løpet av dette århundret ble imidlertid historie en egen tenkemåte, kjennetegnet ved at den ordnet sin viten kronologisk. Dette var ikke den eneste formen for orden, men den ble raskt det viktigste organiseringsprinsippet for viten om kultur. En sentral begivenhet i så måte fant sted i Wien i 1781, da man for første gang presenterte en kunstutstilling der verkene var ordnet etter tidspunktet for sin tilblivelse. Mozart må ha sett den og blitt tankefull ved dette nymotens påfunnet. Var dette virkelig sannheten?

TIDAS STORE KULTURSPØRSMÅL var nasjonen. Hva var den enkelte nasjonens særpreg, dens ånd? Dette nasjonale perspektivet ble rammen rundt all kulturforskning og rundt den kulturelle konstruksjonen av den enkelte nasjonens identitet: Dens sjel bodde i dens historie - og da ikke nødvendigvis i en bestemt gullalder, men i forløpet selv, i tidas dype strøm gjennom fortida: i kronologien.

Det ligger mye mystikk i denne forestillingen. Man kunne jo tenkt seg at nasjonens historie kunne handle om jevnt slit og generasjoners tankearbeid, men hva slags ånd ville det være? Den ville jo ikke være verken særegen eller nasjonal.

Historien måtte handle om tida selv og om dens avtrykk i nasjonens fortid. Hva denne nasjonale tida egentlig var, forble likevel en slags hemmelighet, et nasjonalt mysterium. Kunsten ble tidas viktigste avtrykk. De nye nasjonale kunsthøgskolene ordnet

fortidas bilder slik man hadde gjort det i Wien, men det kronologiske prinsippet var nå blitt til det logiske prinsippet, til det eneste mulige grep man kunne feste om det nasjonale mysteriet slik at man kunne løfte det fram for innbyggerne selv og deres nysgjerrige gjester.

NÅ ER MYSTERIET BORTE fra Nasjonalgalleriet. Der finnes det ikke lenger noe norsk nasjonalmysterium: Nasjonens historie handler om kunstnere med tidstypiske grep og interesser, og kanskje også om visse motiver som går igjen gjennom århundrene. Dessuten viser den nasjonale historien seg også å være en representasjon, et resultat av de galleriansattes arbeid nå i dag. Nasjonalgalleriet er bare, for å bruke et begrep som er blitt et skjellsord blant Nordgrens kritikere, en utstilling: en samling kunstverk, som noen har samlet og stilt ut.

Har det noen gang vært noe annet? Selvsagt: En gang var Nasjonalgalleriet stedet hvor Norge tiet kronologisk om sin hemmelige sannhet. Men sannheten om nasjonen er ikke lenger svaret på noe viktig spørsmål.

Åpen kunstarena

Dagbladet 12.11.2005

Harald Flor

Seksjon: KOMMENTAR

DET MESTE AV DEBATTEN om Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har hatt fokus på den nye basisutstillingen i Nasjonalgalleriet, og de tematiske grepene som er brukt der.

Mange forventet vel en **heftig omkamp om dette stridsspørsmålet** på det fullstappede møtet om «Hva slags Nasjonalmuseum trenger vi?» forleden. Men heldigvis så slapp vi det. Selv om det var velgjørende å høre professor Jan Brockmann, som hadde sett og tenkt over de konkrete resultatene med både innlevende innsikt og kritisk blikk.

LANGT VIKTIGERE VAR DET at det framtidige museumsbygget ble brakt på bane. Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Framtidens museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnede og varierte visningsrom. Et kunstmuseum for et nytt millennium skal være i stand til å favne hele den visuelle kulturen, samtidig som det gir **armslag for den klassiske kunsthistorien** og framstøtene innenfor samtidskunsten.

THORKILDSEN ADVARTE mot det spektakulære signalbygget, og her er det all grunn til å istemme. Enhver som har besøkt Bilbaos Guggenheim-museum vet at Frank O. Gehrys imponerende arkitektur nærmest kveler kunsten. Selv så jeg popkunstneren James Rosenquist svære maleriflak nærmest forstumme i dette miljøet. Ja, til og med tungvekteren Richard Serras permanente installasjon i corténstål har problemer med å hevde seg der. **ET MUSEUM MÅ TA IMOT** både kunsten og dens publikum, slik man opplever det innenfor dørene til Tate Modern i London. Arealet i den tidligere turbinhallen tåler utfordringene fra de årvisst skiftende installasjonene i megaformat, men den har også saler som legger til rette for den nære dialogen med billedkunstens tradisjonelle formater. Og rom for en fordypende og oppfølgende forskning.

Det siste er viktig å ha i mente når Nasjonalmuseet skal legge premissene for funksjonene i framtidens bygning. Utseendet er og må bli arkitektenes sak.

Klart for museumsgigant

Klassekampen Morgen 02.07.2002

AV MARTE STUBBERØD EIELSEN

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter skal slås sammen.

Det er hovedinnholdet i innstillingen til Prosjektet Nasjonalt kunstmuseum som ble lagt fram i går. Interimstyret tar sikte på å samorganisere de fem museumsinstitusjonene til én stiftelse med hovedbase ved Tullinløkka i Oslo.

Mandag la Christian Bjelland, det foreløpige styrets leder, fram innstillingen for kulturminister Valgerd Svarstad Haugland.

Etter sterke protester under høringsrundene er Riksutstillingene (RU) foreløpig ikke integrert i det framtidige Nasjonalmuseet for kunst.

Opprinnelig var Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillingene, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter tenkt sammenslått.

Bedt om fritagelse RU er den eneste ikke-museale institusjon, og vil derfor lett kunne komme i bakgrunnen, sa Bjelland før overrekkelsen.

Dermed ble altså RUs ledelse, som har bedt om å bli fritatt, hørt.

Men RU er ikke den eneste institusjonen som har kommet med sterke innvendinger. Også Henie-Onstad-senteret vil forhandle om sin deltagelse. Museet for samtidskunst vil ha en avklaring på hva slags rolle museet skal ha i forhold til Nasjonalgalleriet og forvaltningen av samtids- og moderne kunst.

Plasmangel En annen innvending mot fusjon, er at lokalene på og rundt Tullinløkka vil være for små.

Henie-Onstad Kunstsenter og Norsk Arkitekturmuseum skal ikke flyttes, mens de resterende kunstinstitusjonene er planlagt lokalisert på Tullinløkka.

I tillegg er planen å bygge 20.000 nye kvadratmeter til det store museumsprosjektet. Bjelland ville ikke kommentere hvor mye det vil koste og bygge nytt og å oppgradere gamle bygninger. Han vil heller ikke kommentere om 20.000 kvadratmeter vil dekke plassbehovet.

Kritikere har spådd at dette er for lite.

Leif Anker, redaktør i Museumsnytt har tidligere sagt til Dagens Næringsliv at prislappen vil kunne komme på over en milliard

kroner.

Visjon Bjelland hevder selv at prosjektet Nasjonalt kunstmuseum er ambisiøst.

Visjonen for den nye institusjonen er at den skal framstå som en av de best profilerte kunstarenaene, ikke bare i Norge, men også i Nord-Europa. Målet er blant annet å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design.

Bjelland legger vekt på at en fellesskapsløsning er det beste med tanke på å styrke den statlige innsatsen innen feltet. Samtidig mener han det er viktig at institusjonen må få tilført betydelige ressurser.

Tvangsfusjon?

I 2000 vedtok Stortinget å øke museumsbudsjettene med 700 millioner kroner. Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene. På spørsmål fra Klassekampen om dette er ment som pressmiddel for å tvinge museene til samorganisering, svarer Bjelland at interimsstyret vanskelig kan kommentere dette.

Svarstad Haugland påpeker at kunstinstitusjonene ikke kan regne med at det lønner seg å trekke seg ut av samarbeidsprosjektet.

Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni

Klassekampen 10.03.2005
Tore Næss

Er det som Nasjonalgalleriets oppgave å ta opp kampen med den kommersielle underholdningsindustrien for å tekkes ungdommen?

I diskusjonen rundt Nasjonalgalleriets nye basisutstilling har en del veletablerte skillelinjer i den norske kunst offentlighet kommet til syne, samtidig som noen nye kanskje har kommet til. Mest påfallende, og minst oppsiktsvekkende, er det at de hardeste kritikerne av den nye utstillingen er outsiders som ikke har noen posisjon å miste i det progressivt orienterte kunstetablisementet. Foreningen Nasjonalgalleriets Vel, landskapsmaleren Karl Erik Harr og billedhugger Per Ung, som først frontet kritikken i de store mediene, er eksempler på dette. De spiller rollen som degradert adelskap som akker seg over de nye og tradisjonsløse tider.

Det nest mest påfallende er at få eller ingen har gått ut med overstrømmende støtte til den nye utstillingen, om man da ikke skal regne med aktører som selv har deltatt i omleggingen. Selv fra samtidsfolket, hvis representanter til nå vanskelig har kunnet skjule sin begeistring for den internasjonale **kunst-jetsetteren Nordgrens nedfall** i norsk kunsthiv, har det vært få ekstatiske bejublende tilrop å høre. Lunkenhet og ambivalens er det mest representative for samtidens etablerte kunstnere og kunstviteres stemmer. Mest positiv er, kanskje uventet, den utskjelte og kitchstemplede Frans Widerberg, hvis «Rytteren» fra 1978 nå pryder østveggen i den monumentale trappehallen som bringer publikummerne inn i galleriet.

Dessverre har det offentlige ordskiftet i alt for stor grad dreid seg om detaljspørsmål som hvorvidt Munch kan henge ved siden av Marianne Heske uten at de to slår hverandre i hjel, eller om det var galt å bryte opp det tradisjonelle Munch-rommet. Få synes å ha satt søkelyset på det faktum at den historiske periode som tidligere var viet tre fulle etasjer, nå er pakket sammen i en halv etasje og knapt nok det. Mangfoldet i utstillingen er kraftig redusert, for å si det mildt. Resten av bygningen skal brukes til ambulerende samtidskunstutstillinger, slik Hasselbladkampanjen i første etasje er et eksempel på.

Selv om det overveiende flertall av nye rom er både vakre, velsammensatte og interessante, ligger det egentlige tapet i at publikum presenteres for en allerede **ferdig definert pakke**, og ikke lenger må lete opp og konstruere sine egne stier. Kan hende vil den nye utstillingen trekke flere mennesker, eller kanskje kan ungdommen, som Nordgren hevder, vil bli mer interessert i kunst med den nye opphengingen.

Men er det egentlig et nasjonalt tradisjonsforvaltningsorgan, som Nasjonalgalleriet er, sitt mandat å ta opp kampen med den kommersielle underholdningsindustrien som ungdommer og folk flest engasjeres av? Er det ikke egentlig bare bra at museumsvaktene i et nasjonalt kunstgalleri har noen millimeter flass på skuldrene, og at museet er et uoversiktlig sted hvor man selv må finne fram til, og blankpusse, de uslipte diamanter. Kan ikke dette fungere som en slags demokratisk-museal esoterikk, som lunt og klossete hegner om de virkelige fellesverdiene?

På alle bauger og kanter gjøres samfunnsmessige fellesarealer om til glossy og publikumsvennlige møtesteder, hvor gammel offentlighet forsvinner og erstattes av en annen og ny type fellesrom, ofte intimiserte og pseudovennskapelige arrangementer hvor de ansatte er «verter» og forholder seg til deg på en uformell måte. Det kalles gjerne markedstilpasning, og henger sammen med det mer generelt politiske, eller rettere sagt anti-politiske, stemningsskiftet en har kunnet bevitne nasjonalt og internasjonalt de siste tiårene.

Hvis man går opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst litt etter i sømmene, i de politiske, eller anti-politiske, prosessene som har gjort denne opprettelsen mulig, vil man finne de samme kreftene som ønsker å bygge ned offentligheten på så mange arenaer som mulig. Den underliggende omveltningen som den omstridte utstillingen i Nasjonalgalleriet er et uttrykk for er i realiteten ikke noe annet enn en privatisering. Det er vanskelig å spore privatiseringens utslag på hvert og enkelt bilde i Nasjonalgalleriets samling, men man merker den på det generelle stemningsskiftet i museet. Hvorvidt dette egentlig gavner kunsten i Norge på lengre sikt, er det spørsmålet som i denne saken burde diskuteres.

Tore Næss er kunstanmelder i Klassekampen

Institusjonsrytterne

Klassekampen 16.09.2005

Den eneste forvandlingen «Kyss froksen» har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske. Kyss froksen!
Forvandlingens kunst
Tullinløkka/Nasjonalgalleriet

28.mai18.september

Mandag pakker nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren og styreleder Christian Bjelland ned den grønne frosken for godt. Det mest reale ville kanskje være å la dem rulle sammen teltduken i stillhet, og tenke «Ja, ja, så gikk det ikke så godt, men ingen skal vel henges av den grunn? Dette er jo snille og velmenende gutter, som ønsket å få til noe bra». Men bør vi være så reale?

Tabbene har stått i kø for frosken. Det startet på mange måter med selve navnet på utstillingen. Skandalen med å kjøpe inn, sette opp, demontere og erstatte teak fra Burma, som utstillingspaviljongen var tenkt kledd inn med, var maksimalt dårlig forhåndsreklame, bare noen få uker før åpningen. Uavhengig av hva man måtte mene om situasjonen i Burma, burde normal dømmekraft og gangsyn tilsi at man unngikk slike fallgruver.

Videre var selve åpningen av froskeutstillingen en direkte skandale. Hundrevis av mennesker som trodde de skulle få være med på den høytidelige åpningen, ble sperret inne i portrommet i froskens mage, der de var overgitt til en høytaler som overførte begivenhetene fra innsiden av teltduken. Noen trodde kanskje først at dette var del av et konseptuelt kunstverk, og skjønte ikke hva som var i ferd med å skje før de hørte dronningens forvrengte stemme komme ut av boksen. Det var hett som i en bakerovn og man kunne verken gå ut eller på toalettet. På toppen av det hele var kvaliteten på lydoverføringen så dårlig at man egentlig ikke kunne høre hva som ble sagt inne i seremonien. Ikke så rent få festkleddede og forventningsfulle gjester opplevde situasjonen som ydmykende, for noen var den direkte skremmende.

Av dem som var invitert til seremonien på innsiden var det nok også noen som satte champagnen i vrangstrupa da hendelsene der inne bar preg av å være et event-marketing-treff snarere enn en kulturbegivenhet av nasjonalt format. Sponsorere, med Obos i spissen, var tungt til stede, og det hele toppet seg da direktør Sune Nordgren takket kurator og utstillingsansvarlig Kari Brandtzæg for «det kunstneriske innslaget». Innslaget i hva da? Var det ikke kunsten i seg selv det hele dreide seg om? Ingen av kunstnerens navn ble nevnt i Nordgrens tale.

Det neste som skjedde, var at utstillingen ikke kunne holde åpent på varme sommerdager, fordi teltet manglet tilstrekkelig lufteanlegg. Sommerturistene var også fraværende, da bussparkeringsplassene på Tullinløkka ikke lenger var tilgjengelig, og sjåførene omtrent måtte kjøre ut av byen for å slippe gjestene av. Ingen hadde tenkt på dette.

Nå viser det seg også at publikum har sviktet utstillingen. Mot budsjettet 200.000 besøkende de mest optimistiske prognosene fra Nordgren var på en halv million har arrangementet bare greid å trekke inn omtrent halvparten. Dette gir et budsjettunderskudd på fire millioner kroner. I et prosjekt med totalbudsjett på 20 millioner er dette mye. Ekstra trist er det når underskuddet må dekkes opp med penger som skulle ha gått til andre formål. Visningssteder for kunst i hovedstaden merker allerede konsekvensene av dette, ved at nasjonalmuseets innkjøpskomité ikke lenger kommer på besøk i utstillingene.

Dersom alle hadde vært enige om at utstillingen «Kys frosken! forvandlingens kunst» virkelig var en stor kunstnerisk begivenhet i Norge i 2005, kunne man kanskje sett gjennom fingrene med alt diletteriet som har kommet for en dag i gjennomføringen av prosjektet. Dessverre er dette ikke tilfelle. Man kan umulig hevde at utstillingen har fått noe annet enn en lunken mottagelse. Dette gjelder fra kunstnere, kritikere og publikum. Tallenes tale er vel her også ganske klar. Den forhåndsannonserte forvandlingen, fra frosk til prins, eller gud vet hva, har ikke funnet sted. Den eneste forvandlingen som har skjedd er at en god porsjon goodwill og en haug med millioner er blitt til aske.

Styreleder Christian Bjelland har elegant parert kritikken som har blitt reist mot Sune Nordgrens manglende kunsthistoriske kompetanse, ved å fastholde at det er Nordgrens evner som prosjektleder mannen er hentet inn for. Disse evnene burde nå være stilt godt og vel til skue. I mine øyne framstår direktør Sune Nordgren mer og mer som en typisk institusjonsrytter, av den typen man dessverre ser en del av i og rundt den intermediale kunsten. De svir av penger og symbolsk makt, lager fest og furor, og reiser videre til neste by når kruttet er brent opp og røyken har lagt seg. At dette skjer i Norge, i en tid der markedsliberalismen er på frammarsj, og vi har hatt en kulturminister som har sittet på stolen mens nettværksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt, burde heller ikke av noen anses som en tilfeldighet.

Hvis den nye regjeringen mener alvor med det annonserte kulturløftet, burde opprettelsen av den nye gigantorganisasjonen Nasjonalmuseet for Kunst, med deres gjøren og laden til nå, være et av de første prosjektene de kikker nærmere på. Her må brillerglassene pusses, og et nøkternt og intelligent menneske bør undersøke hva det er som har foregått. Kanskje er det på tide å innse at direktør Nordgren, og mannen som ansatte ham, brislinggrossisten Bjelland, bør fjernes før det dukker opp flere skandaler?

Eller skal slike mennesker fortsatt uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen? Det er bare å se saken slik den virkelig er: «We have been taken for a ride!»

Litteratur

- Bastiansen, Henrik G. & Hans Fredrik Dahl (2003), *Norsk Mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bech-Karlsen, Jo (1991), *Kulturjournalistikk. Avkobling eller tilkobling?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Benson, Rodney & Erik Neveu (2005), *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge: Polity.
- Bjørkås, Svein og Siri Meyer, red. (2004), *Risikosoner: om kunst, makt og endring*. Rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bourdieu ([1984]1997), *Kultur og kritikk*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre ([1979] 1995), *Distinksjonen*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre ([1992]2000), *Konstens regler. Det litterära feltets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Broadly, Donald, red. (1998), *Kulturens fält, en antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Dahl, Hans Fredrik & Tore Helseth red. (2006), *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, Arild (2006), *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Eide, Martin, red. (2001), *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Fairclough, Norman ([1992]2002), *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity.
- Fairclough, Norman (1995), *Media discourse*. New York: Edward Arnold.
- Fairclough, Norman (2003), *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London & New York: Routledge.
- Gentikow, Barbara (2005), *Hvordan utforsker man medieerfaringer?* Kristiansand: IJ-forlaget.
- Hansen, Tone (2005), *Ideologies to be constantly challenged*, i Lind, Maria & Raimund Minichbauer (2005), *European Cultural Policies 2015. A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*. Stockholm: Iaspis.
- Hillestad, Terje (1994), *Står det noe nytt? Innføring i analyse av aviser og nyheter*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.

Hov, Ellen (1989), *Bør Nationaltheateret demokratiseres? Om makt og medbestemmelse i en offentlig kulturinstitusjon*. Hovedoppgave i statsvitenskap, Universitetet i Oslo.

Hvenegaard Rasmussen, Casper og Henrik Jochumsen (2005) *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs*. Dr.art.-avhandling i dokumentasjonsvitenskap, Universitetet i Tromsø.

Ihlen, Øyvind & Per Robstad (2004), *Informasjon & samfunnskontakt: perspektiver og praksis*. Bergen: Fagbokforlaget.

Knowles, Murray & Rosamund Moon (2006), *Introducing Metaphor*. London & NewYork: Routledge.

Lund, Cecilie Wright (2005), *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk presse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mangset, Per (1992), *Kulturliv og forvaltning*. Oslo: Universitetsforlaget.

MMIs sponsorbarometer 2004 og 2005: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Røyseng, Sigrid (1999), *Nytt operahus? En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo.

Slaatta, Tore (2002), *Med Bourdieu som utgangspunkt: medienes makt*, i *Sosiologi i dag*, nr. 1-2 (2002).

Slaatta, Tore (2003), *Den norske medieorden*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Solhjell, Dag (1995), *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (2004), *Kunstpolitikken nye kunnskapsregime*, i *Nytt Norsk tidsskrift* nr.3-4 (2004).

Solhjell, Dag (2006), *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*, i Dahl & Helseth red.(2006), *To knurrende løver. Norsk kulturpolitikk 1814-2014* (serie). Oslo: Unipub.

Stortingsmelding 22 (1999-2000), *Kjelder til kunnskap og oppleving*, Oslo: Kulturdepartementet.

Stortingsmelding 22 (2004-05), *Kultur og næring*. Oslo: Kulturdepartementet.

Thagaard, Tove (1998), *Systematikk og innlevelse*. Bergen: Fagbokforlaget.

Waldahl, Ragnar ([1989]2002), *Mediepåvirkning*. [1989] 2002, Oslo: Gyldendal Akademisk.

Winther Jørgensen, Marianne & Louise Philips (1999), *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur.

Internett

A TEKST, journalistisk database: <http://www.retriever-info.com/atekst.php>.

Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

E-post fra TNS Gallup, GallupPanelet, 06.09.2006.

Klassekampen: http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen.

Kulturdepartementet: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

MedieNorges mediestatistikk: <http://medienorge.uib.no/>.

Museet for Samtidskunst: <http://www.nasjonalmuseet.no>.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design: <http://www.nasjonalmuseet.no>.

TNS Gallups Avisbarometer 2006/02: <http://www.tns-gallup.no>.

Wikipedia om Aftenposten: <http://no.wikipedia.org/wiki/Aftenposten>.

Avisartikler

Braanen, Bjørgulv, *Nasjonalmuseet*, Klassekampen, 16.03.05.

Eielsen, Marte Stubberød, *Klart for museumsgigant*, Klassekampen, 02.07.02.

Flor, Harald, *Åpen kunstarena*, Dagbladet, 12.11.05.

Grøtvedt, Paul, kunsthistoriker, *En svenskes kunstmakt*, Dagbladet, 23.03.04.

Grøtvedt, Paul, kunsthistoriker, *Kunstfaglig makt*, Dagbladet, 09.03.05.

Hansen, Tone, kunstner og stipendiat KhiO, *Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?* Aftenposten, 19.12.03.

Harr, Karl Erik, kunstner, *Forutsigbart av Flor*, Dagbladet, 06.03.05.

Hellandsjø, Karin, sjefskonservator Museet for Samtidskunst, *Hva vil kunstnerne?*, Aftenposten, 11.07.02.

Johnsen, Espen, kunsthistoriker og stipendiat, *Tullinløkka til Einar Førde?* Dagbladet, 12.01.00.

Leder, *Slagkraftig kunstmuseum*, Dagbladet, 19.12.1999.

Leder, *Institusjonsrytterne*, Klassekampen, 16.09.05.

Major, Peter, lege, *Museumsvokterne*, Dagbladet, 05.04.05.

Nordgren, Sune, dir. Nasjonalmuseet, *Museumsdebatt for tidlig*, *Solhjell*, Aftenposten, 16.12.03.

Nordgren, Sune, dir. Nasjonalmuseet, *Tvangstrøye med vinger*, Dagbladet, 04.04.04.

Næss, Tore, *Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni*, Klassekampen, 10.03.05.

Sandberg, Lotte, *Munch er hovedpilaren*, Aftenposten, 22.03.01.

Sandberg, Lotte, *Hvor går museet?* Aftenposten, 16.09.05.

Sandberg, Lotte, *Stillheten senker seg*, Aftenposten, 02.12.03.

Sandberg, Lotte, *Museets veivalg*, Aftenposten, 04.03.05.

Sandberg, Lotte, *2005 i froskeperspektiv*, Aftenposten, 29.12.05.

Sandell, Håkan, kunstner, *Thaimasarsje, kunst eller frosk?* Dagbladet, 27.05.05.

Sandmo, Erling, *Demontert mysterium*, Dagbladet, 23.04.05.

Slettholm, Yngve, statssekretær, Kulturdepartementet, *Nasjonalmuseet våger å tenke nytt*, Aftenposten, 03.03.05.

Solhjell, Dag, kunstsosiolog, *Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for deg?* Aftenposten, 04.12.03.

Solhjell, Dag, kunstsosiolog, *Ingen entydig dom over Nasjonalmuseet*, Aftenposten, 06.12.05.

Steihaug, Jon-Ove, kunsthistoriker, *La Munch være portalfiguren*, Dagbladet, 18.01.00.

Aamot, Rolf, elektronisk maler, *Direktørveldet inntar kunsten*, Klassekampen, 28.02.05.

Aamot, Rolf, elektronisk maler, *Kunstnere knebles*, Klassekampen, 21.04.05.

Innhold

1 Nye museale takter	3
Problemstilling.....	4
2 Teoretiske perspektiver.....	9
Museumsdebatten som posisjonskamp.....	9
Museumsdebatten som diskursiv kamp.....	17
Tekst og kontekst i sammenstilling.....	21
3 Metodisk tilnærming.....	25
Metodisk fremgangsmåte.....	25
Tekstutvalget.....	27
Kvantitative og kvalitative utfordringer.....	30
4 Felt og posisjoner i debatten.....	35
Kulturpolitisk avisdebatt.....	35
Det journalistiske feltet og avisene.....	37
Kunstmuseumsfeltet og Nasjonalmuseet.....	42
Det kulturpolitiske feltet og Kulturdepartementet.....	46
5 Et sosialt og diskursivt møte.....	51
Debattens forløp.....	51
Tre talende deldebatter.....	58
Stykkevis og delt.....	63
6 Diskursive posisjoner i debatten.....	67
Nasjonalmuseet.....	67
Kunstviterne.....	69
Kunstnerne.....	70
Publikum.....	72
Kulturdepartementet.....	73
Anerkjennelse og sammenfall.....	74
7 Avisenes diskursive posisjoner.....	79
Det journalistiske feltet og avisene.....	79
Aftenposten.....	79
Dagbladet.....	85
Klassekampen.....	90
Synlige aviser, forsterkende tendenser.....	95
8 Avslutning.....	99
Forløpet.....	99
Aktørene.....	100
Avisene.....	101
Debatten.....	103
Vedlegg.....	107
Litteraturliste.....	141

1 Nye museale takter

Kulturdepartementet foreslo i 1999 å samle flere nasjonale museer i et stormuseum. Forslaget ble vedtatt av Stortinget i 2002, og *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* ble etablert i 2003. Siden 1999 har museumssammenslåingen vært gjenstand for til dels opphisset avisdebatt. Denne debatten skal studeres nærmere i dette arbeidet. Oppgaven presenterer en mediesosiologisk analyse av avisdebatten om Nasjonalmuseet slik den kommer til uttrykk i debattinnlegg og kommentarer i papirutgavene av Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen i perioden 1999-2005.

Det nye museets historie kan spores tilbake til 1836. Det året vedtok Stortinget å opprette det første nasjonale kunstmuseet som senere skulle bli hetende *Nasjonalgalleriet*. Den nasjonale kunstmuseumsinstitusjonen har siden den gang ikke gjennomgått store endringer. Det nye Nasjonalmuseet representerer dermed en radikal endring i museumsinstitusjonens historie. Nye museologiske ideer er gjort til de gjeldende, og ideer som i stor grad har vært rådende i over 100 år er utfordret og tilsidesatt. Endringene reiser flere spørsmål om hva den nasjonale kunstmuseumsinstitusjonen skal være og hvilken posisjon det nye museet skal ha.

Allerede i 1999 er det antydning til en mediert ordveksling om museet, men særlig etter at de nye basisutstillingene i museet åpnes i februar 2005, møter museet kraftig debatt. Debatt om kunstmuseumsinstitusjoner er ikke fremtredende i den medierte offentligheten. Allmennheten samles i liten grad rundt problemstillinger om kunstmuseer. Tidvis trer riktignok slike spørsmål inn i en større mediert offentlighet, men de er mer knyttet til elitedebatter i ikke-offentlige eller halv-offentlige fora¹. Det gjør museumsdebatten til et uvanlig tilfelle av kulturdebatt i avisene i dag. Debatten er også spesiell fordi den har sitt utgangspunkt i en politisk beslutning om store strukturendringer i kunstmuseumsfeltet. Enda sjeldnere enn journalistisk kulturdebatt er journalistisk kulturpolitisk debatt.

Debatten om Nasjonalmuseet har sitt utgangspunkt i de endringene museumssammenslåingen representerer. Er museet slik det bør være? Hvordan bør egentlig et nasjonalt kunstmuseum være? Hvem står i posisjon til å kunne bestemme og definere hva museet bør være? Gjennom debattens stridigheter etableres relasjoner mellom de aktørene som deltar. Hvordan relasjonene forsterkes eller endres har innvirkning på hvilke posisjoner som kommer til syne i debatten og hva som får dominere.

¹ For eksempel i debattmøter i Nasjonalmuseets venneforeninger eller Unge kunstneres samfunn.

Problemstilling

Denne oppgaven skal studere hvordan debatten om museet foregår - hvordan den forløper, hvilke aktører som deltar og hvilke posisjoner som konstrueres og produseres gjennom forløpet. To aspekter er viktige. For det første rettes fokus mot hvordan debatten kan sies å være et diskursivt møte mellom tre ulike felt: kunstmuseumsfeltet, det kulturpolitiske feltet og det journalistiske feltet. Sammenslåingen er et kulturpolitisk vedtak som har innvirkning i kunstmuseumsfeltet, og som debatteres i det journalistiske feltet. Trolig har de tre feltene ulik innvirkning på hvordan debatten foregår.

For det andre rettes fokus mot hvordan avisene spesielt er til stede i ordvekslingen. Avisene er viktige arenaer for den offentlige samtalen om museet. Trolig er de også aktører i debatten. Meningsbærende kommentarer og redaksjonelle valg kan virke inn på debatten og de andre debattaktørene.

I debatten stilles museet under lupen, i denne oppgaven er det debatten som står i søkelyset. Oppgavens problemstilling består av en hovedproblemstilling og tre operasjonaliserte delproblemstillinger som står overfor tre empiriske delanalyser:

Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?

- 1. Hvordan forløper debatten?*
- 2. Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?*
- 3. Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?*

Det teoretiske rammeverket vil hovedsakelig støtte seg til Pierre Bourdieus sosiologiske teorier, først og fremst teorien om at samfunnet kan forstås som bestående av ulike felt. Videre teorien om at samfunnets hierarkiske orden organiseres gjennom kamper mellom felt og aktører. I tillegg står begrepene om heteronymi og autonomi sentralt. Når et felts autonome pol råder ideer og praksiser som er lite preget av innflytelse fra andre felt. Når den heteronyme polen er det motsatt. Der råder ideer og praksiser som nettopp er influert av andre felt. De to begrepene differensierer mellom ulike posisjoner og tilhørende praksiser innenfor et felt. Det gjør begrepene til nyttige redskaper for å posisjonsbestemme debattens aktører i relasjon til hverandre, og for å identifisere den dominerende posisjonen i debatten. Fortrinnsvis vil Bourdieus teorier forstås ut fra *Den norske medieorden* (Slaatta 2003), men også ut fra *Kunst-Norge* (Solhjell 1995), *Kulturens fält* (Broady, red. 1998) og *Bourdieu and the journalistic field* (Benson & Neveu 2005), samt ut fra Pierre Bourdieus egne tekster.

Utvalget av Bourdieus begreper vil videre bli sammenstilt med diskursanalytisk teori. Diskursanalyse skal i sammenhengen forstås som analyse av hvordan noe snakkes om og forstås (Winther Jørgensen & Philips 1999:7). Diskursanalyse tar utgangspunkt i at språk er strukturert i mønstre. Det gjør det mulig å se sammenhenger mellom museumsdebatten som sosial praksis og språkpraksis. Debatten kan for eksempel antas å være strukturert av når det debatteres, hvor mye det debatteres, hvem som debatterer, og hva som debatteres når, hvor mye og av hvem.

Tydeligst til syne kommer den teoretiske inspirasjonen fra diskursanalytiker og lingvist Norman Fairclough. Hans teori om at diskursiv praksis er helt sentral sosial praksis legger en premiss om at det er nyttig å inkludere studier av tekst i undersøkelser av sosiale forhold (for eksempel Faircloughs *Discourse and social change* [1992]2002).

Avisene representerer ikke særinteresser i debatten om museet. Derfor kan det antas at avisenes kommentarer i mindre grad enn de eksterne aktørenes innlegg er eksplisitte uttrykk for sosiale posisjoner. Det gjør det nyttig å inkludere analyse av hvordan avisene snakker. Fairclough anser flere tekstelementer for å være interessante uttrykk for sosial praksis. Av disse synes *metaforer* i størst grad å besvare spørsmålet om sammenhengen mellom avisenes diskursive og sosiale posisjoner. Kommentarer er symbolmettede tekster, og metaforer er tydelige bærere av ulike forestillinger som kan knyttes til sosiale posisjoner.

Den teoretiske tilnærmingen til avisdebatten tar altså utgangspunkt i en teoretisk ramme bestående av en sammenstilling av et utvalg av Pierre Bourdieus analytiske begreper og diskursanalytisk teori særlig forstått i tråd med Norman Fairclough. Både Bourdieu og Fairclough er opptatt av hvordan sosial praksis opprettholdes og endres. Der Bourdieu fokuserer på det strukturelle som ikke synes, fokuserer Fairclough på det strukturelle som kommer til uttrykk i den ytterst gripbare teksten. Sammen utgjør disse perspektivene et teoretisk utgangspunkt for å undersøke hvordan aktører både i det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet gjennom museumsdebatten kjemper diskursivt om posisjonen som får definere museets legitimitet. Med sammenstillingen av perspektivene knyttes debattekstene til den sosiale konteksten de virker innenfor. Det åpner for å kunne si noe om flere diskursive sider av debatten: både om debattens sosiale kontekst, aktørene i den og det språklige innholdet.

Den metodiske fremgangsmåten er todelt i en hovedsakelig deskriptiv og en hovedsakelig fortolkende del. Den første delen rommer en Bourdieu-inspirert undersøkelse av de tre feltene som møtes i debatten. Utgangspunktet for undersøkelsen er allerede eksisterende

sekundærteoretiske og empiriske tilnærminger. Den andre delen rommer de tre empiriske analysene som med utgangspunkt i innleggene og kommentarene i tekstmaterialet undersøker hvordan posisjoner og dominans kommer til uttrykk i tekstmaterialet. De tre innholdsanalysene er som følgende:

1. *Hvordan forløper debatten?* Problemstillingen besvares med en diakron innholdsanalyse av tekstmaterialet. Debatten undersøkes både kvantitativt og kvalitativt som et forløp over tid, med vekt på hvordan forløpet drives fremover av ulike hendelser, aktører og diskurser. Utvalgte deldebatter analyseres nærmere med utgangspunkt i de første funnene, og som uttrykk for særtrekk ved forløpet som helhet.
2. *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?* Problemstillingen besvares med en diakron posisjonsanalyse på bakgrunn av funnene i den første analysen. De eksterne aktørenes deltakelse i debatten undersøkes og plasseres relasjonelt i diskursive posisjoner. På grunnlag av det identifiseres debattens dominerende posisjon.
3. *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Problemstillingen besvares med en diakron posisjonsanalyse på bakgrunn av funnene i både den første og den andre analysen. Avisenes deltakelse i debatten undersøkes og plasseres relasjonelt i diskursive posisjoner. På grunnlag av det identifiseres sammenfall mellom avisene og de eksterne aktørene, og avisenes deltakelse ses i forhold til deres posisjoner i det journalistiske feltet.

Oppgaven plasserer seg blant flere lignende studier. I lys av den valgte teoretiske tilnærmingen har en rekke analyser av konkrete forhold i det kulturelle feltet vært til inspirasjon. Disse arbeidene utgjør sammen et bakteppe for forståelsen av de spesifikke praksiser i de norske feltene som den mer teoretiske litteraturen ikke kan gi innsikt i:

Ellen Hovs hovedoppgave *Bør Nationaltheateret demokratiseres? Om makt og medbestemmelse i en offentlig kulturinstitusjon* (1989). Studien tar med utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier for seg maktrelasjoner mellom teaterets ansatte.

Sigrd Røysengs hovedoppgave *Nytt operahus? En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo* (1999). Studien presenterer en diskursanalyse som konstruerer typologiske posisjoner i et forsøk på forstå maktrelasjoner i debatten.

Rapporten *Risikosoner: om kunst, makt og endring* (2004), redigert av Svein Bjørkås og Siri Meyer. Rapporten omhandler forholdet mellom kunst og makt og maktforskyvninger i

kunstfeltet, med spesiell vekt på forholdet mellom kunsten og massemediene, kunstforvaltningen og kulturpolitikken.

Casper Hvenegaard Rasmussens og Henrik Jochumsens samstilling av Pierre Bourdieus teorier og diskursanalyse i en analyse av folkebibliotekets historiske utvikling i Dr.art.-avhandlingen *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs* fra 2005.

Tematisk er oppgaven et møte med flere av mine hovedinteresser. I stikkordsform kort formulert som makt, medier og kultur. I mer utdypet form som maktfordelingen i samfunnet generelt og medienes makt spesielt, forholdet mellom kulturjournalistikken og kulturfeltet og forhold innad i kulturfeltet av politisk, faglig og sosial karakter.

Oppgaven videre er organisert som følgende: kapittel 2 presenterer og drøfter det teoretiske rammeverket med fokus på Pierre Bourdieus og Norman Faircloughs teorier, mens kapittel 3 presenterer den metodiske fremgangsmåten for de tre delanalysene. Kapittel 4 presenterer en undersøkelse av avisen som medium for kulturdebatt institusjonelt og historisk, sammen med en Bourdieu-inspirert feltanalyse av de tre feltene som er representert i debatten. Kapittel 5, 6 og 7 besvarer de tre delproblemstillingene: kapittel 5 presenterer analysen av forløpets gang, kapittel 6 analysen av de eksterne debattaktørene deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner, mens kapittel 7 presenterer analysen av avisenes deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner i debatten. Kapittel 8 sammenstiller funnene og sammenfatter, konkluderer og avslutter oppgaven.

2 Teoretiske perspektiver

Denne oppgaven spør hvordan avisdebatten om Nasjonalmuseet foregår. Hvordan forløper den? Hvilke aktører deltar, i hvilke posisjoner? Hvilke posisjoner inntar avisene som aktører i debatten? Disse spørsmålene påkaller flere teoretiske perspektiver. De analytiske undersøkelsene har derfor sitt utgangspunkt i en teoretisk sammenstilling.

I det følgende presenteres først det feltteoretiske perspektivet med utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier om felt, posisjoner, kapital og symbolsk makt, samt autonomi-heteronymi. Deretter presenteres det diskursanalytiske perspektivet, inspirert av Norman Faircloughs teori om sammenhengen mellom språkpraksis og sosial praksis, og hvordan tekst kan studeres som uttrykk for sosial praksis. Deretter sammenstilles Bourdieus og Faircloughs perspektiver i et forsøk på å vise hvordan de to kan ses i sammenheng. Avslutningsvis settes det teoretiske rammeverket i en hjemlig kontekst av andre lignende arbeider.

Museumsdebatten som posisjonskamp

Mediene er viet liten plass hos den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Boken *Om fjernsynet* ([1996]1998) presenterer ikke, som forventet av mange, funnene fra en empirisk undersøkelse av medienes samfunnsrolle. Det eksisterer med andre ord ingen omfattende Bourdieusk feltanalyse av et mediefelt eller et journalistisk felt. Men boken eksisterer, og slik Tore Slaatta leser den, kan den forstås som grunnet på teoretikerens tidligere arbeider (Slaatta 2002:93f). Det gjør at teoriene kan leses mediesosiologisk².

For å kunne svare på oppgavens problemstillinger gjennom empirisk analyse er noen utvalgte teoretiske begreper tjenlige for å skape sammenheng mellom debattekstene og den konteksten de virker i. Grunnleggende er begrepene om *felt*, *posisjoner*, *kapital* og *symbolsk makt*. Sentralt står også begrepsparet *autonomi-heteronymi*.

Pierre Bourdieus teorier er utviklet i fransk kontekst. Det er ikke helt uproblematisk å overføre studiene av franske forhold til det norske samfunnet. Derfor er det viktig å ikke bare se studieobjektet i lys av teorien, men også i lys av den reelle samfunnskonteksten det virker i. Det gjør empiriske innsikter om norske forhold viktige. Det er mulig å studere også det norske samfunnet som bestående av felt. Det mener jeg i hovedsak Tore Slaattas *Den norske medieorden* (2003) om et norsk mediefelt er et eksempel på, men også Dag Solhjells *Kunst-*

² Bourdieus teorier ble for eksempel tidlig tatt opp i cultural studies-medieforskning på 80-tallet.

Norge (1995) om et norsk kunstfelt. Viktige innsikter er det også å hente fra den svenske parallellen i antologien *Kulturens fält* (1998) redigert av Donald Broady.

Først og fremst er det nødvendig å forstå debatten om museet i lys av Bourdieus feltbegrep. Det tar utgangspunkt i at et samfunn er delt i klasser og lag, og at det eksisterer motsetningsforhold mellom disse. Disse motsetningene fører til at samfunnet i utstrakt grad samles gjennom stridigheter. I tråd med Bourdieu er et *sosialt felt* en avgrenset del av samfunnet (Slaatta 2003:19). Feltet er et system av relasjoner mellom posisjoner. Posisjonene besittes av mennesker og institusjoner som kjemper om noe felles. Slik Donald Broady tolker det, er et felt atskilt fra andre felt som en selvstendig verden med egne normer særlig knyttet til bedømming og belønning (Broady i Bourdieu [1992]2000:10). Samfunnet er altså strukturert i felt, mens feltene er strukturert av aktører i relasjonelle posisjoner til hverandre.

Hvordan ser verden ut i museumsdebatten? Den språklige dysten om museet kan sies å utkjempes i og mellom felt. Konflikten i debatten har for eksempel sitt utgangspunkt i museet, men debattmøtet finner sted i de avisene debatten hovedsakelig figurerer i. I tråd med figur 1 i det følgende befinner avisene seg i *det journalistiske feltet*. Det journalistiske feltet er igjen del av *feltet for kulturproduksjon*, som er feltet der kultur produseres og konsumeres. Det kulturelle feltet er igjen et delfelt av samfunnets store *maktfelt*. Maktfeltet omfatter alle samfunnets større og mindre delfelt.

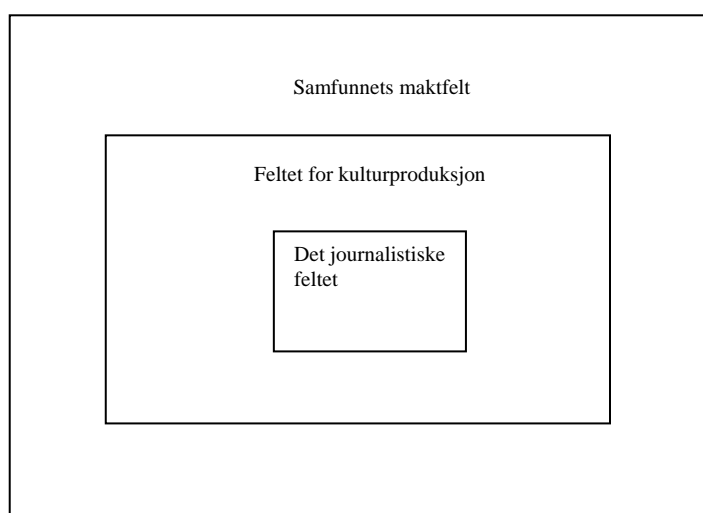


Fig 1 Egen skjematisk fremstilling av felt i samfunnet, uten høyde for feltenes plassering og størrelse.

Selv om debatten foregår i avisene, er det Nasjonalmuseet og dets legitimitet og posisjon som drøftes. Nasjonalmuseet har sin posisjon i kunstmuseumsfeltet. Det er et delfelt av et større kunstfelt.

I likhet med mediefeltet, er kunstfeltet del av kulturfeltet. Det nye museet er et resultat av en politisk beslutning initiert av Kulturdepartementet. Kulturdepartementet plasserer seg i det kulturpolitiske feltet som er del av et større politisk felt. Det kulturpolitiske feltet har særlig innflytelse i kulturfeltet, men også i andre felt som berøres av kulturpolitikk.

En grundigere undersøkelse av feltene som er til stede i debatten er en nødvendig premis for å kunne bruke feltbegrepet i de empiriske analysene av debatten. I kapittel 4 vies derfor mer plass til en både empirisk og sekundær teoretisk undersøkelse av de tre feltene som møtes gjennom debatten.

Aktørene som deltar i debatten står i ulike *posisjoner*. En posisjon markerer en aktørs ståsted i et felt. I oppgavens sammenheng vil posisjonene omtales som *diskursive*, i den forstand at det er gjennom diskursiv handling at aktørene inntar posisjoner. Aktørenes posisjoner bestemmes av relasjonen til de andre aktørene. Det er grunnlaget for å si at felt er systemer av relasjonelle posisjoner. I det journalistiske feltet står de tre avisene i et bestemt relasjonelt forhold til hverandre og til andre journalistiske aktører. De står imidlertid også i relasjon til debattaktører utenfor det journalistiske feltet, for eksempel museet. Først og fremst berammes altså en posisjon i eget felt, dernest i relasjon til tilstøtende felt og til slutt i maktfeltet (Slaatta 2003:109). Det samme gjelder kunstmuseumsfeltets aktører. Nasjonalmuseet står i en bestemt posisjon i kunstmuseumsfeltet. Samtidig står det i en bestemt relasjon til andre institusjoner og aktører i tilstøtende felt, for eksempel kulturprodusenter i det populærkulturelle feltet.

Posisjoner er ikke synlige størrelser. De ligger i det relasjonelle mellom aktører. Allikevel kan relasjonene mellom posisjonene komme til syne. Det kan for eksempel skje gjennom språklig kommunikasjon - slik som i museumsdebatten. Posisjonene er heller ikke fastspikret. De både endres og opprettholdes av indre og ytre forhold i feltene. Sammenslåingen av museene markerer en endret posisjon for det nasjonale kunstmuseet, men fører også med seg posisjonsendringer i omgivelsene. For eksempel ble den lille institusjonen Arkitekturmuseet del av det nye dominerende stormuseet. Endrer en aktør posisjon, påvirkes med andre ord også andre posisjoner. Noen posisjoner er riktignok mer stabile enn andre. Kunstmuseumsfeltet generelt og det nasjonale kunstmuseet spesielt var før sammenslåingen preget av stabilitet. Annerledes er det for eksempel med populærkulturelle produsenter i det større kulturelle feltet. Der utfordres de dominerende posisjonene trolig hyppigere.

De dominerende posisjonene besittes av de aktørene som får definere forhold i feltene. Det foregår stadig en kamp om de dominerende posisjonene i feltene, der underordnede aktører utfordrer dominansen. I museumsdebatten kjemper aktørene om å stå i posisjon til å bedømme museet. Relasjonene mellom posisjonene bestemmer aktørenes strategier for å beskytte eller forbedre egen posisjon (Bourdieu 1993:30f). Slike strategier for beskyttelse eller forbedring av en posisjon kaller Bourdieu *posisjonering*. Deltakelse i debatten om Nasjonalmuseet kan for eksempel ses som uttrykk for strategisk posisjonering blant en definert kulturell elite. En aktørs mulighet til å posisjonere seg er ikke alene bestemt av aktørens motiver, men også av relasjonen til andre aktører og utvalget av strategiske redskaper som er tilgjengelige. For eksempel er det trolig at en kunstfaglig tittel gjør det lettere å komme til orde i avisene enn en mer generell status som publikummer.

Debattens posisjoneringskamp foregår både innenfor de enkelte feltene og mellom feltene. Avisene som kunstkritikere kjemper for eksempel mot andre aktører om å definere det nasjonale kunstmuseets legitimitet. Selv om de tilhører forskjellige felt, kan avisene og andre innta like posisjoner, såkalte *homologe* eller sammenfallende posisjoner (Slaatta 2003:29). Det er den hierarkiske ordenen i feltene som gjør at ulike felt kan ha strukturelle likhetstrekk og posisjoner være sammenfallende (Slaatta 2002:109). Slik er det mulig å se relasjoner på tvers av feltenes grenser. Det kan antas at ulike aktører gjennom debatten sammen danner en hierarkisk struktur av diskursive posisjoner der dominansen blant annet kommer til uttrykk gjennom sammenfall. Her er det interessant hvorvidt avisene bidrar til å forsterke enkelte posisjoner.

Gjennom debatten om museet kan det antas at aktører i de tre feltene inntar mer eller mindre tydelige posisjoner i kunstmuseumsfeltet – i relasjon til museet og til hverandre. For eksempel har avisene i utgangspunktet sine posisjoner i det journalistiske feltet, men gjennom sin kulturjournalistikk plasserer de seg også innenfor kunstmuseumsfeltet. Debatt deltakelsen påvirker både aktørenes egne posisjoner og de andre aktørenes posisjoner. Det skjer trolig særlig ved forsterkende sammenfall - at flere aktører plasserer seg i nærliggende posisjoner, eller ved svekking – at få aktører plasserer seg i nærliggende posisjoner. Det betyr at det i debatten både *konstrueres* og *produseres* posisjoner. Aktørenes deltakelse i debatten konstruerer posisjoner, mens aktørenes synlighet gjennom forløpet gjør at enkelte posisjoner produseres gjennom debatten.

Posisjoner er hierarkisk ordnet, både i eget felt, på tvers av felt og i samfunnet som helhet. Bestemmende for strukturen er aktørenes relasjonelle beholdning av *kapital*. Bourdieu anser økonomisk og kulturell kapital som de to mest virksomme differensieringsfaktorene i

moderne samfunn (Bourdieu [1979]1995:34). Førstnevnte er den tradisjonelle økonomiske kapitalen, sistnevnte betegner grad av utdanning og dannelse. Kapital skal i sammenheng ikke bare forstås som pengebeholdning, men snarere som en samlebetegnelse for materielle og symbolske ressurser (Broady 1998:13). Bourdieu gir i analysesammenheng samfunnet en økonomisk og en kulturell *pol*, og plasserer aktører i relasjon til polene og hverandre avhengig av økonomisk og kulturell kapital. Slik vil ulike kapitalsammensetninger gi ulike posisjoner i relasjon til de to polene.

I tillegg til økonomisk og kulturell kapital kommer blant annet en rekke *feltspesifikke* kapitaltyper. Den feltspesifikke kapitalen er den som i et felt er det gjeveste - den som aktørene kjemper om. Jan Fredrik Hovden (i Eide 2001:106) betegner for eksempel journalistisk kapital som det journalistiske feltets spesifikke kapital. Han peker på en rekke forhold som gir kapital, for eksempel utmerkelse og priser. I tråd med Dag Solhjell kan anerkjennelse sies å være kunstfeltets spesifikke kapital (Solhjell 1995:25).

Innen et felt kjempes det om å inneha den verdifulle feltspesifikke kapitalen. Det gir innflytelse og kanskje dominans. Ønskes innflytelse i et annet felt, er det nødvendig å erverve seg dette andre feltets spesifikke kapital. I debatten om museet er det derfor trolig både anerkjennelseskapital og journalistisk kapital som er virksomme. Både avisene, museet og de andre debattaktørene kan antas å være kapitalsterke i sine felt. Det kan føre til at de i museumsdebatten evner å oppvise styrke overfor hverandres felt. Avisene er rike på journalistisk kapital, men har også i kraft av sin kulturkritikk ballast av kunstmuseumsfeltets kapital. De andre aktørene besitter i tillegg til sin feltspesifikke kapital også journalistisk kapital. Det kommer til syne i hvordan de evner å få innpass i avisene.

Den *symbolske kapitalen* kommer i tillegg til de andre kapitalformene. Rettere sagt har den sitt grunnlag i den økonomiske, kulturelle eller sosiale kapital en aktør tillegges i en situasjon og dens kontekst. Slik kapital er usynlig i den forstand at den ikke kommer til uttrykk i tale eller handling (Slaatta 2003:19). Den symbolske kapitalen avisene kan skilte med i museumsdebatten har for eksempel ikke samme verdi i journalistisk diskurs om økonomisk kriminalitet.

Symbolsk kapital ligger til grunn for *symbolsk makt* - evnen til å nyttiggjøre seg medier, språk, kommunikasjon og symboler i forsøk på å gjøre egne oppfatninger gjeldende (Slaatta 2003:17). Symbolsk makt skiller seg fra økonomisk og fysisk makt. Den er en legitimerende og forutsettende makt for utøvelse av annen makt. Som den symbolske kapitalen er også den symbolske makten både situasjonell og kontekstuell. I kraft av å være en sentral arena for offentlig samtale, har for eksempel avisene symbolsk makt. I følge Slaatta

utøver mediene i hovedsak to former for symbolsk makt (Slaatta 2003:28). For det første står mediene i posisjon til å anerkjenne og legitimere aktører og felt gjennom hvordan de behandles. For det andre er mediene dramaturgiske formidlere som tilpasser virkeligheten i tråd med mer eller mindre faste rammer, for eksempel i form av nyhetskriterier.

I debatten om det nasjonale kunstmuseet legger avisene føringer for hvordan det snakkes gjennom de redaksjonelle valg som gjøres og ikke minst gjennom de meninger som kommer til uttrykk i ledere og kommentarer. Avisenes valg legitimeres av omgivelsene gjennom aksept, for eksempel i form av tiltro til at avisene forvalter sin rolle som analyserende informasjonsformidlere. Den symbolske makten ligger i tiltroen til avisene og resulterer i deres muligheter til å påvirke. Avisenes makt kan imidlertid svekkes av at andre kjenner deres logikker og selv gjør seg nytte av dem. De andre debattaktørene som makter å gjøre seg bemerket i avisene med sine overbevisninger, kan med det også sies å ha symbolsk makt i ordvekslingen.

Feltspesifikke logikker er en betegnelse for et felts styringsprinsipper. Logikkene sørger for inndelingen i posisjoner og fordelingen av symbolsk kapital mellom de ulike posisjonene (Slaatta 2002:109). Logikkene er forankret i strukturer, verdier, normer og regler. De kommer for eksempel til uttrykk i arbeidsmetoder og arbeidsfordeling, såkalte produksjonslogikker. Til grunn for dannelsen av et felt ligger en profesjonalisering og formalisering av slike interne logikker gjennom kamp om posisjoner (Slaatta 2003:37). Historisk har det skjedd en økt differensiering i samfunnet. Det er bakgrunnen for at det er mulig å snakke om et eget journalistisk felt innefor mediefeltet, et eget kunstmuseumsfelt innenfor kunstfeltet og et eget kulturpolitisk felt innenfor det politiske feltet. I tillegg til spesialisering av arbeidsoppgaver, kan det om journalistikken for eksempel sies at den økende profesjonaliseringen av journalistyrket har bidratt til en ytterligere selvstendigjøring av feltet. Om kunstmuseet kan sies at økt selvrefleksivitet, for eksempel gjennom universitetsfaget museologi, har bidratt til økt egenrådighet. Om kulturpolitikken kan det pekes på at et økt statlig kulturbudsjett skaper autonomi.

Autonomi - heteronymi

Hva menes med autonomi? Begrepene *autonomi* og *heteronymi* betegner strukturer i felt. På samme måte som beholdning av økonomisk og kulturell kapital plasserer aktørene nær den økonomiske eller den kulturelle polen i samfunnet, er de enkelte feltene strukturert av aktørenes posisjoner i relasjon til en autonom og heteronym pol. Autonomi kan forklares som egenrådighet eller uavhengighet av innflytelse fra andre felt - heteronymi som det motsatte

(Solhjell 1995:24). Beholdning av feltspesifikk kapital og annen kapital er bestemmende for en posisjons tilknytning til den autonome eller heteronyme polen i et felt. Den spesifikke kapitalen dominerer ved den autonome polen, mens andre felts kapital i større grad gjør seg gjeldende ved den heteronyme, for eksempel økonomisk kapital. De autonome og heteronyme ytterpunktene er motsetninger.

I sammenhengen er begrepene nyttige for å plassere debattens aktører i relasjon til hverandre. Kanskje er det i museumsdebatten nettopp utpregete autonome og heteronyme posisjoner som står mot hverandre gjennom de forestillinger og overbevisninger som er i klinsj. Bildet av posisjonene i debatten blir tydeligere hvis graderingen av autonomi og heteronymi ses i sammenheng med en posisjonsbestemmende akse som beveger seg fra det tradisjonelle og konserverende til det moderne og nytenkende. Aktørene kan tenkes å være uenige om innflytelse utenfra og nyorienteringer i feltet er av det gode. Aktørens ulike posisjoner bidrar dermed til å strukturere debatten. Det gjenstår å se hvorvidt det kommer til uttrykk i samspillet av innspill.

Et felts autonomi er avhengig av den spesifikke kapitalens dominans. Autonomi er med andre ord avhengig av antallet aktører som tenderer i de to retningene. Det journalistiske feltet er stort og består av mange ulike aktører. Trolig er dette et mer heteronymt felt enn kunstmuseumsfeltet, som kanskje i større grad domineres av aktører som er opptatt av å opprettholde feltets tradisjonelle egenart. Autonomi kan trues - ofte av økonomiske logikker, men også av andre logikker. I museumsdebatten kan det pekes på at avisene truer kunstmuseumsfeltets autonomi når de legger føringer på "deres" debatter. Aktører i kunstmuseumsfeltet på sin side kan sies å true det journalistiske feltets autonomi når de viser at de kjenner journalistikkens logikker og makter å prege debatten. Alternativt kan slike trusler bli varige og endre det autonomes innhold.

I tillegg til at en posisjon bestemmes av sammensetning av kapital og grad av tilknytning til de respektive polene, innvirker også tilhørighet i *kretsløp*. Bourdieus begrep om kretsløp er i utgangspunktet knyttet til det kulturelle feltet (Slaatta 2002:107). Det skiller mellom et lite og et stort kretsløp nær henholdsvis den autonome og heteronyme polen. Det lille autonome er preget av høy grad av feltspesifikk kapital, mens det store heteronyme i større grad preges av økonomiske logikker (Solhjell 1995:26, Slaatta 2002:111). Det lille kretsløpet er eksklusivt og forholder seg i hovedsak til et kunstfelt, mens det store er inklusivt og forholder seg i større grad til samfunnet for øvrig.

Samme aktører kan bevege seg i begge kretsløp, men tendere mot sterkere tilhørighet til det ene. Avisene er massemedier som når ut til mange, men ikke alt innhold er like

tilgjengelig. Avisene dekker for eksempel både mindre utstillinger ved Nasjonalmuseet, som utstillingen ”*Fragmenter. Lars Hertevigs sene arbeider på papir 1868-1902*”. Samtidig dekker de salgsmesseutstillingen ”*Norske Bilder*” i Oslo Rådhus. I debatten kan det antas at begge de to kretsløpene kommer til syne i form av hvilke aktører og diskurser som får dominere.

De to doksabegrepene *ortodoksa* og *heterodoksa* er nyttige i en sammenstilling med begrepene om autonomi og heteronymi. De sier noe om dominansforholdet mellom de to polene i et felt. Et felts *doksa* kan beskrives som et *comme il faut*, det alle er enige om at er riktig og attraktivt. Doksa er en form for kunnskap manifestert i strukturer, usynliggjort fordi det fremstår som selvfølgelig (Slaatta 2002:104). Doksa er med andre ord det som ikke diskuteres. I tillegg uttrykker doksa en forestillings dominans over en annen. Doksa kan være dominert av ortodoksa eller heterodoksa, der førstnevnte representerer et felts mest autonome forestillinger, mens sistnevnte representerer de mest heteronyme. I det nasjonale kunstmuseet har kanskje ortodoksa dominert inntil nylig, mens det nye museet er et uttrykk for at det nå er heterodoksa som har utfordret det autonome. Det kommer for eksempel til uttrykk gjennom mål om bredere appell og mer effektiv drift. I debatten kan det antas at det er museets heterodokse ideer som utfordres av de utkjempede og tilsidesatte ortodokse. Hvilken kraft det ligger i den tidligere doksaen vil analysene vise.

Det nye museet representerer endringer i kunstmuseumsfeltets struktur. Om strukturer i feltene mener Bourdieu at de i stor grad ligger fast, på tross av kamp om makt og dominans (Slaatta 2003:21). Strukturene er nemlig del av grunnlaget for et felts eksistens som aktørene er enige om å opprettholde. Museumsdebatten er en kamp om endringers legitimitet. Kampen bygger imidlertid i bunn på en rekke forhold som aktørene er enige om, og som er med på å opprettholde relasjonene mellom dem. For eksempel er de alle trolig enige om eksistensen av det kunstorienterte felleskap de sammen utgjør, og om eksistensen av et nasjonalt kunstmuseum.

Når det er sagt om opprettholdelse, har enkelte aktører i kunstmuseumsfeltet nylig pekt på særlig to endringer. Det ene er økt byråkratisk og administrativ makt i feltet – over det kunstfaglige (Hansen 2005). Den andre er økt kuratorisk makt over det kunstnerisk utøvende (Solhjell 2004³). De to ulike synspunktene vitner om en uenighet om sentrale endringer i feltets maktstruktur.

³ Også Solhjell (2006), *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*, i serien *To knurrende løver. Norsk kulturpolitikk 1814-2014* (Dahl & Helseth 2006).

I det foregående er grunnlaget for bruken av Pierre Bourdieus teorier i analysene presentert. Det er imidlertid nødvendig å påpeke kritiske ankepunkter mot Bourdieus teorier. Den fremste kritikken av Bourdieus teorier og analyser er som nevnt innledningsvis at de er utviklet med bakgrunn i franske forhold. Det franske samfunnet er mer segregert i klasser og lag enn det norske. Avstanden er større mellom eliten og folket, mellom de dominerende og de dominerte. Det norske samfunnet er ikke like synlig strukturert i felt og posisjoner, men det betyr ikke at strukturen ikke er der. Utover det kan det pekes på at selv om Bourdieus teorier har status som helhetlig teori, hindrer ikke det at en sammenstilling med andre teorier kan være nyttig. Bourdieus teorier beveger seg på et makrososiologisk nivå. Det gjør det fruktbart å også innlemme mikrososiologisk teori i en analyses teoretiske perspektiv. Derfor er diskursanalytisk teori tema i fortsettelsen.

Museumsdebatten som diskursiv kamp

Denne oppgaven betegner debatten som en diskursiv kamp. Hva menes egentlig med begrepet *diskurs* i denne sammenhengen? I hverdagspråket er diskurs ofte synonymt med diskusjon eller debatt. I vitenskapelig sammenheng har begrepet en mer kompleks betydning. Betydningen avhenger dessuten av teoretisk ståsted (Fairclough [1992]2002:3). Diskursbegrepet skal i sammenhengen forstås som en måte å konstruere kunnskap og sosial praksis på, med andre ord som en beskrivelse av hvordan noe snakkes om og forstås (Winther Jørgensen & Philips 1999:7). En slik forståelse impliserer at det er mønster i språk, og at noe strukturerer dette mønsteret. Det antyder en sammenheng mellom språk på den ene siden og sosiale strukturer på den andre. Diskurser kan med andre ord knyttes til felt og hvordan meningene som konstrueres og produseres både reflekterer og former omgivelsene. Slik kan diskurser sies å være så sentrale i samfunnets prosesser at de er verdt å studere i forsøk på å forstå større sammenhenger enn diskursene i seg.

Diskursanalyse studerer diskurser og diskursbruk i tekst, samt den dialektiske sammenhengen mellom diskursiv praksis og sosial praksis. Debatten om Nasjonalmuseet kan ses som del av en større kunstmuseumsdiskurs knyttet til kunstmuseumsfeltet og dets logikker. Debatten preges av hvordan det snakkes om kunstmuseer, hvem som snakker og hvem som får definere hvordan det snakkes. Samtidig foregår debatten i avisene og er derfor preget av deres spesifikke diskurser. Avisene skaper representasjoner av virkeligheten og er med det med på å forme den. Både kunstmuseumsfeltets diskurser og avisenes diskurser bidrar til den forståelsen av museets virkelighet som debatten presenterer, og som i neste omgang er del av grunnlaget for nye handlinger og nye samtaler.

En diskurs er en dynamisk prosess som ikke kan studeres isolert fra de omgivelsene den oppstår og virker i. En diskurs er ikke klart avgrenset og kan endre seg over tid. Debatten om museet er en konkret ordveksling, men den kan sies å være del av større institusjonaliserte diskurser og selv trekke på og bestå av flere mindre deldiskurser knyttet til delfelt. For ordens skyld kan det være nyttig å gjøre et skille mellom ulike diskurser på ulike plan. Museumsdebatten kan ses som del av kunstmuseumsfeltets og det journalistiske feltets diskurser. Samtidig består den selv av flere deldiskurser som kan knyttes til de delfeltene og enkeltaktørene som deltar. Med andre ord går det i debatten et skille mellom den konkrete diskursive tematikken i debatten og de mer overordnede, abstrakte og generelle diskursene debatten beveger seg innenfor. I tillegg til diskursiv tematikk struktureres debatten av hvordan det snakkes innenfor disse diskursene. Særlig strukturerende er hvilke stemmer som kommer til orde, og hvilke som får dominere.

Diskursanalytisk metode har etter hvert fått ulike differensierte utforminger. Et hovedskille går mellom ikke-kritisk og kritisk diskursanalyse. Førstnevnte er for eksempel opptatt av lingvistikkenes konkrete studier av språkbruk i tekst. Sistnevnte mer abstrakte samfunnsfaglige retning forbindes særlig med Michel Foucault og hans søken etter å forstå sosiokulturell praksis (Fairclough [1992]2002:12).

Diskursanalytikeren og lingvisten Norman Faircloughs forsøker å forene tekstorientert og sosialt orientert diskursanalyse. Fairclough ser diskurs som bestående av tre nivåer: tekst, diskursiv praksis og sosial praksis ([1992]2002:4). Forholdet mellom de tre nivåene er som vist i figur 3 i det følgende. Kategoriseringen i tre betyr imidlertid ikke at de er klart atskilt – de er snarere dialektisk forbundet (Fairclough 2003:28). Nivåene er med andre ord selvstendige enheter med ulike kjennetegn, samtidig som de er sammenkoblet. Hvor skillet mellom de tre går, er ikke klart. Det er ikke innlysende hvor det diskursive stopper og hvor det sosiale begynner. Den sammenvevde karakteren gjør det dermed vanskelig å studere de tre nivåene isolert. Det er imidlertid nettopp det som er kjernen i Faircloughs teorier: diskurs er del av sosial praksis og kan ikke studeres isolert.

Når det er sagt, er det nettopp det u håndgripelige i forholdet mellom de tre nivåene som utgjør hovedankepunktet mot Faircloughs kritiske diskursanalyse (Winther Jørgensen & Philips 101f). Atskillelse i tre mellom tekst, diskursiv praksis og sosial praksis er ment analytisk, og kan i realiteten ikke konkret gjenfinnes. Det er vanskelig å avgjøre om noe er sosial eller diskursiv praksis i konkrete studier. Dessuten er det problematisk å avgjøre hvor grensen mellom de to går når de står i et dialektisk forhold. Videre er det vanskelig å vise

hvordan de to påvirker hverandre. I tillegg kan det pekes på at selv om Fairclough presenterer en helhet av teori og metode, anses den av enkelte mer som en metodisk tilnærming. Det skyldes trolig at det teoretiske rammeverket i stor grad støtter seg til andre perspektiver. Selv vektlegger han at det er nødvendig å inkludere både makro- og mikrososiologisk teori i kritisk diskursanalyse (Fairclough [1992]2002:72). Det gjør han blant annet ved å støtte seg til Pierre Bourdieus sosiologiske teorier. Utover det sier han lite om hvilke teoretiske perspektiver som er anvendelige og hvilke som ikke er det.

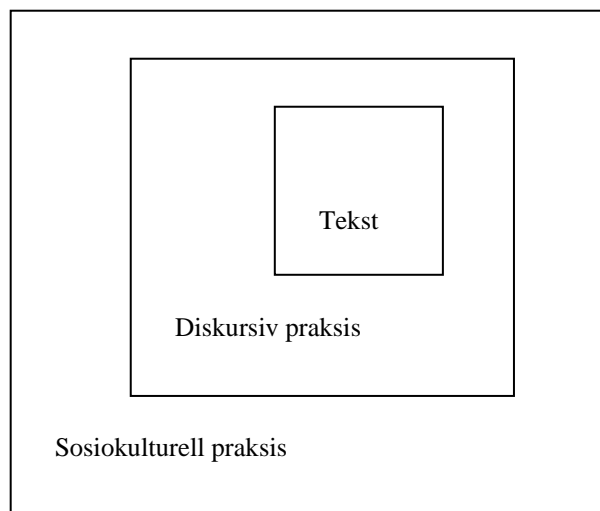


Fig 3 Egen gjengivelse av Faircloughs figur ([1992]2002:74).

I følge Fairclough ([1992]2002:64) skjer det særlig tre ting gjennom diskurs. Diskurs konstituerer og konstruerer fremstillinger av verden, av identiteter og av relasjoner. I disse fremstillingene er han mest opptatt av hvordan diskurs skaper, opprettholder og endrer maktforhold ([1992]2002:67). Spesielt er han opptatt av hvordan sosiale endringer er manifestert i språk og tekst. I denne sammenhengen er det sentrale hvordan møtet mellom aktørene i museumsdebatten bidrar til å befeste eller endre maktrelasjoner i museets omgivelser. Særlig interessant er hvor avisene befinner seg i mylderet av stemmer og diskurser, og om de bruker sin bærende stemme til å forsterke eller endre dominansforhold.

I medietekster er Fairclough spesielt opptatt av motsetninger og sammenblandinger i hvordan mediene forholder seg til de sosiale institusjonene de opererer innenfor. Han mener mediene både former systemene og formes av dem (Fairclough 1995:12). Særlig fokuserer han på spørsmålene om hvordan mediene påvirker maktrelasjoner og hvordan mediene slik kan virke forsterkende og ideologiserende (Fairclough 1995:13). I tillegg er Fairclough opptatt av det som skjer når diskurser entrer mediene - når de medieres. Han snakker om

kjederelasjoner når han beskriver forholdet mellom diskursers opptreden i medier og utenfor medier (Fairclough 1995:65). Diskursene har både et opphav i mediernes praksis og i sosial praksis utenfor mediene. Endringer skjer over tid og når diskurser beveger seg langs kjedene.

I ordvekslingen om museet er det trolig at det skjer endringer i begge retninger av slike kjeder. Avisene plukker opp diskurser fra det kulturpolitiske feltet. Deretter behandles de i tråd med journalistisk smak og fremstilles for avisenes lesere med endrete eller forsterkede aspekter. I den andre enden innvirker avisenes fremstillingsmåter på de eksterne debattaktørenes opptreden i debatten. Tilsvarende innvirker de eksterne debattaktørenes fremstillingsmåter på avisenes fremstillinger. Hvordan dette møtet mellom avisenes og de impliserte feltenes praksis foregår og hvordan dette kommer diskursivt til uttrykk vil analysene i kapittel 5, 6 og 7 undersøke.

Til lingvistisk analyse foreslår Fairclough en rekke tekstelementer, blant annet grammatikk, tematikk, ords betydning, ordforråd, tekststruktur eller metaforer (Fairclough [1992]2002:234f). *Metaforer* er i den tredje delanalysen valg som tekstelement til analyse av sammenfall mellom avisenes språk og ulike posisjoner i debatten. Antakelsen er at aviskommentarene ikke er like tydelig meningssterke som de andre aktørenes innspill, men at de allikevel antyder posisjoner språklig. Metaforer synes å være tydelige, nærmest overtydelige i sin symbolikk. De uttrykker med sin rikdom av konnotasjoner og assosiasjoner ofte mer om avsenderens ståsted enn klarere bokstavelig språk. Til syne kommer både hvordan virkeligheten oppfattes og hvordan den struktureres av adressaten. Det forbinder språkpraksis med sosial praksis.

Utover å foreslå metaforen som gjenstand for analyse, ser det ut til at Fairclough sier lite spesifikt om metaforer eller hva metaforer kan sies å uttrykke om sosial praksis. Generelt peker han imidlertid på at mediene ikke bare speiler virkeligheten, men befester versjoner av virkeligheten som er preget av de sosiale posisjonene til produsentene bak (Fairclough 1995:103f). Derfor mener han at fokus bør ligge på hvilke valg som gjøres i tekst: hvordan hendelser, situasjoner, relasjoner og folk fremstilles. Hva er for eksempel inkludert, ekskludert, implisitt, eksplisitt, forgrunn, bakgrunn, tematisert eller ikke tematisert? Oppsummert kan det sies at Fairclough spør seg hvilke sosiale motiver som ligger til grunn for de spesifikke valgene som ligger bak en tekst, og hvilke forestillinger og relasjoner av dominans disse valgene kan knyttes til. I denne sammenhengen er det nettopp interessant å undersøke om avisenes metaforbruk er uttrykk for forsterkninger av bestemte posisjoner i museets omgivelser i kunstmusumsfeltet.

Som bakgrunn for metaforanalysen er det imidlertid nødvendig å vite mer om metaforen. Hva er egentlig en metafor? I følge Murray Knowles og Rosamund Moon i boken *Introducing Metaphor* (2006:3) er metaforen et ord, uttrykk eller et noe lenger tekstavsnitt som refererer til noe annet enn den opprinnelige bokstavelige betydningen. Den metaforiske referansen antyder en likhet eller en forbindelse og brukes gjerne for å klargjøre eller forsterke et poeng. Sammenligningen er ikke åpent synlig i teksten, men knytter seg til tradisjonelle assosiasjoner.

Metaforer kan karakteriseres både som konvensjonelle og kreative. Skillet mellom dem sikter til grad av tradisjon når det gjelder assosiasjoner. De konvensjonelle metaforene kan sies å være dødsrike i den forstand at det vanligvis ikke stilles spørsmål ved dem. De er såpass innarbeidet i språket at de ikke alltid fremstår som metaforer. Det gjør at de gjerne betegnes som døde metaforer. De kreative er på sin side tydeligere, men mindre allment kjente. Det kan antas at hvorvidt metaforer er konvensjonelle eller kreative avhenger av konteksten. For eksempel snakkes det ofte utpreget litterært og billedlig om kunst. Det kan innebære at metaforer som anses som kreative andre steder, nærmest er konvensjonelle i kunstdiskurser.

De konvensjonelle metaforene er typisk del av et felleskaps selvforståelse. De er uttrykk for ideer og forestillinger om den kulturen de er en del av, enten det gjelder et helt samfunn eller et delfelt. Det gjør det fruktbart å studere metaforer som uttrykk for ideologi (Knowles & Moon 2006:12). I denne sammenhengen vil derfor metaforbruk kunne knyttes til posisjoner gjennom de forestillingene som synes å ligge bak metaforene. For å kunne analysere metaforenes bakenforliggende forestillinger er det en forutsetning å kjenne debattens sosiale kontekst. Både de teoretiske og empiriske innsiktene fra de første analysene synes å være et godt utgangspunkt for forståelse.

Tekst og kontekst i sammenstilling

Denne oppgaven sammenstiller teorier. Winther Jørgensen og Philips argumenter for å kombinere diskursanalyse med andre teorier (Winther Jørgensen & Philips 1999:8) De mener slikt flerperspektivistisk arbeid er fruktbart, men påpeker at den valgte diskursanalysens filosofiske grunnpremiser må følges. Kanskje kan det tenkes at en fravikelse fra premisset om å kombinere tekstorientert og sosialt orientert diskursanalyse ville være en grunnleggende fravikelse fra Faircloughs kritiske diskursanalyse. Ellers er det trolig mulig å argumentere for

flere alternative teoretiske og metodiske kombinasjoner, både med utgangspunkt i Bourdieu og Fairclough⁴.

Hvilke grunner kan ut fra det foregående legges til grunn for en sammenstilling av Bourdieus og Faircloughs perspektiver? Tre aspekter vil i denne sammenhengen vektlegges. En ligger i at Faircloughs kritiske diskursanalyse er samvittighetsfull overfor det lingvistiske, mens det sosiologiske den forfekter ikke er like forankret. Det gjør det nyttig å innlemme makrososiologisk teori for å bedre kunne se sammenhenger mellom tekst og sosial praksis. En annen grunn ligger i de metodiske fremgangsmåtene. Bourdieus analyseideal er detaljert og omfattende. Idealet fordrer omfattende korrelasjonsanalyser med store mengder data. Derfor utgjør inklusjonen av en Fairclough-inspirert diskursanalyse et metodisk supplement til Bourdieus makrososiologiske perspektiv. Diskursanalysens vekt på nærlesing av konkrete tekster egner seg dessuten praktisk godt til studier av medietekster. En tredje grunn ligger i at Fairclough selv argumenterer for innlemmelse av Bourdieuske innsikter i analyse av politisk diskurs og innlemmelse av diskursteori i Bourdieus analyse av maktkamper i felt (Fairclough 1995:182f):

Ved å fravike enkeltaspekter i helhetlige analysemetoder risikeres de opprinnelige intensjonene. Allikevel kan en slik kombinasjon av kasustilpassede perspektiver både være nødvendig og fruktbart. Nødvendig fordi masteroppgaven ikke kan utfoldes som et større forskningsprosjekt, fruktbart fordi nye sammenstillinger kan gi nye innsikter. Diskursteorien styrker forståelsen av diskursenes språklige logikker, mens Bourdieus sosiologiske teorier gir et begrepsapparat til forståelse av den sosiale konteksten diskurser opptrer i. Dessuten tangerer teoriene hverandre på flere sentrale punkter: det relasjonelle maktbegrepet, fokuset på struktur og praksis, feltbegrepet, hvordan sosial praksis manifesteres i diskurs, hvordan diskurs konstruerer sosial praksis, vektleggingen av dominans og aktørers relasjoner. Det synes å være et godt grunnlag for en fruktbar analyse, selv om det sentrale posisjonsbegrepet bare er å finne hos Bourdieu.

Det parallelle i de to perspektivene kommer til syne når begges teorier settes i ramme av Faircloughs tre analysenivåer, slik de neste avsnittene vil vise. Sammenstillingen er gjort for å klargjøre bruken i oppgaven. Den er med andre ord ikke etablert av teoretikerne selv.

⁴ Også andre har sett det fruktbare i en sammenstilling av Bourdieu og Fairclough. Casper Hvenegaard Rasmussen og Henrik Jochumsen har for eksempel basert sin doktoravhandling om folkebibliotekets utvikling, *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs* (2005) på en slik sammenstilling. I tillegg har medieforskerne Elisabeth Eide og Tore Slaatta i muntlig sammenheng gitt uttrykk for interesse for en slik sammenstilling.

Faircloughs *diskurs* kan ses som et eksempel på en språklig Bourdieusk feltkamp. I begge tilfeller handler det om hvordan aktører behandler og definerer et felles anliggende, og hvordan enkelte fremstillinger dominerer. Begge er opptatt av hvordan dette foregår og hvem som dominerer, men der Bourdieu vektlegger relasjoner for å fange strukturelle trekk, analyserer Fairclough diskurs i tekst som uttrykk for det strukturelle. Bourdieu bidrar på dette nivået med en forståelse av diskurser som posisjoneringskamper og hvordan slike foregår ved at doksa utfordres. Fairclough bidrar med et analyseredskap for å forstå de språklige mekanismene.

Faircloughs *diskursive praksis* er knyttet til det institusjonelle rundt diskursen, fra produksjon til konsumpsjon. Den diskursive praksis kan plasseres i Bourdieus felt eller delfelt. Faircloughs diskursive praksis kan ses i sammenheng med Bourdieus hierarkiske feltorganisering, og forholdet mellom diskursive praksiser kan sammenlignes med forholdet mellom felt. Det er en sammenheng mellom hvilke diskurser som er i bruk og hvem som bruker dem. Her er Bourdieus tanker om forholdet mellom det økonomiske og kulturelle, det autonome og heteronyme, store og små kretsløp samt logikker viktige. Bourdieus begrep om doksa ligner Faircloughs ideologibegrep, som kan sies å tangere dominansaspektet ved doksa. Diskursen domineres av de ubestritte forestillingene, de som tas for gitt. Men det er også nødvendig å identifisere mer konkrete forhold, slik Fairclough gjør når han argumenterer for identifisering av forhold knyttet til tekstproduksjon og konsumpsjon, samt det intertekstuelle forholdet til andre diskurser. Det intertekstuelle kan sammenlignes med Bourdieus tanke om at en maktkamp både står i relasjon internt i eget felt og i maktfeltet for øvrig (Fairclough 1995:182). Fairclough på sin side snakker om interne relasjoner i en hierarkisk orden av diskurser og eksterne relasjoner mellom diskurser.

Faircloughs begrep om *sosial praksis* kan sammenstilles med Bourdieus praksis i felt, enten delfelt eller det større maktfeltet. De lignende begrepene om praksis og logikker er som på forrige nivå også sentrale her. Særtrekk ved den konkrete diskursen og den diskursive praksis ses i lys av trekk ved samfunnet for øvrig. Sammenfall studeres som uttrykk for at rådende sosial praksis manifesterer seg i diskursen og omvendt. Slik kan diskursen avdekke strukturelle maktrelasjoner som diskursen selv er med på å skape, endre og opprettholde. Fairclough er opptatt av hvordan mediene virker ideologiserende, Bourdieu av hvordan aktører i dominerende posisjoner definerer doksa. Begge er dessuten opptatt av endring og opprettholdelse, med vekt på sistnevnte.

I dette kapitlet har jeg presentert og diskutert det teoretiske rammeverket for oppgaven, og forsøkt å vise hvordan teorien kan være til nytte for å besvare problemstillingen. I analysene skjer det en gradvis inklusjon av oppmerksomhet mot debattens tekstlige trekk, slik at de første undersøkelsenes sosiale innsikter etter hvert suppleres og etterprøves i de empiriske tekstene. Dette leder videre til en gjennomgang av den metodiske tilnærmingen, som med bakgrunn i teorien peker ut fremgangsmåten for analysearbeidet.

3 Metodisk tilnærming

Den metodiske tilnærmingen til materialet har sitt utgangspunkt i de tre delproblemstillingene om henholdsvis debattens forløp, debattens aktører og posisjoner, og debattavisenes posisjoner. Det legger føringer for en både kvantitativ og kvalitativ tilnærming. I det følgende vil fremgangsmåten for oppgavens analyser bli presentert, etterfulgt av en redegjørelse for tekstutvalget og en drøfting av utfordringer forbundet med analysearbeidet.

Metodisk fremgangsmåte

Analysene tar utgangspunkt i en premiss om at museumsdebatten diskursivt kan uttrykke sosiale posisjoner og relasjoner. Avisdebatt kan betegnes som en form for sosial praksis, fordi mediert diskurs er sentral offentlig diskurs, og diskurs er sentral sosial praksis. Den metodiske fremgangsmåten forsøker både å ta opp i seg Pierre Bourdieus feltperspektiv med vekt på feltenes strukturering i autonome og heteronyme posisjoner, og Norman Faircloughs prinsipp om nødvendigheten av å forankre studier av sosial praksis i analyse av konkret tekst. Oppgavens analysedel omfatter en undersøkelse av feltene som er til stede i debatten og er derfor todelt i en primært deskriptiv og en primært fortolkende del.

Den deskriptive delen undersøker debattens institusjonelle og historiske kontekst. Undersøkelsen tar utgangspunkt i avisen som medium for kulturdebatt og undersøker det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet med utgangspunkt i Bourdieus feltteori, samt empiriske og sekundærteoretiske innsikter om de norske feltene⁵. Hva kjennetegner kulturdebatten aktørene møtes i? Hva kjennetegner de tre feltene? Hvor plasserer de sentrale aktørene avisene, Nasjonalmuseet og Kulturdepartementet seg i sine respektive felt? Hva ligger til grunn for deres potensielle posisjoner i debatten?

Den fortolkende delen inneholder de tre empiriske analysene. Disse skal i fellesskap lede frem til et svar på hovedproblemstillingen om hvordan debatten om Nasjonalmuseet foregår. I denne delen analyseres selve museumsdebatten empirisk med utgangspunkt i kommentarene og innleggene og med bakgrunn i innsiktene fra den innledende deskriptive delen. Innsiktene fra den deskriptive delen trekkes med andre ord inn i fortolkningene av sammenhengen mellom debatten og dens sosiale kontekst av felt. Særlig viktig analyseredskap er sammenstillingen av to strukturerende akser, en autonom – heteronym akse

⁵ Utgangspunktet for Pierre Bourdieus feltteori var nettopp en studie av feltet for kulturproduksjon, presentert i boken *"The field of Cultural Production"* (1993).

og en tradisjonell – moderne akse. Disse brukes i alle analysene for å karakterisere og posisjonsbestemme de diskursive trekkene i debatten.

De tre delanalysene har både metodiske fellestrekk som binder dem sammen og særtrekk som trekker analysen i nye retninger:

Analyse 1: Hvordan forløper debatten? Den første analysen er en kartleggende diakron analyse som ved hjelp av både kvantitativ og kvalitativ metode forsøker å karakterisere debattens forløp. Den kvantitative tilnærmingen finnes i sammenstillingen og kategoriseringen av kommentarer og innlegg. Den kvalitative tilnærmingen finnes i tolkningen av trekkene ved debatten samt tolkningen av utvalgte teksteksempler. Analysen identifiserer hvordan forløpet drives frem og endrer seg, hvilke aktører og diskurser som gjør seg gjeldende i periodene, og hvordan avisene preger forløpet. Først undersøkes forløpet i sin helhet. Deretter undersøkes noen utvalgte deldebatter med utgangspunkt i funnene fra undersøkelsen av forløpet samt et utvalg av enkelttekster. Avslutningsvis sammenfattes funnene i et svar til delproblemstillingen.

Analyse 2: Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Den andre analysen er en diakron posisjonsanalyse som undersøker de eksterne aktørenes debatt deltakelse. På samme måte som den forrige analysen, tar denne også utgangspunkt i den kvantitative tilnærmingen til forekomsten av kommentarer og innlegg, samt utvalgte teksteksempler. De eksterne aktørenes debatt deltakelse undersøkes, og de diskursive posisjonene som konstrueres og produseres av innleggene identifiseres. Aktørene plasseres i relasjon til hverandre i et system av posisjoner, slik at den dominerende posisjonen i debatten trer frem.

Analyse 3: Hvilke diskursive posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer? Den tredje analysen er en diakron posisjonsanalyse som den andre analysen, men i denne omgang er det avisenes deltakelse og posisjoner som undersøkes. Analysen tar utgangspunkt i den kvantitative tilnærmingen i den første analysen og utvalgte teksteksempler. Ulikt den andre analysen, omfatter denne også en tekstanalyse av metaforbruk i et utvalg av aviskommentarer gjennom debatten. Avisene inntar ikke posisjoner like tydelig som de andre aktørene, fordi de ikke eksplisitt deltar på vegne av særinteresser. Det gjør det nyttig å analysere aviskommentarenes tekstlige egenskaper for å finne språklige uttrykk for posisjoner. Tekstanalysen tar utgangspunkt i Norman Faircloughs teori om sammenhengen

mellom språkpraksis og sosial praksis, og nødvendigheten av å undersøke språk i tekst. I analysen er Faircloughs fokus på valg, motivasjoner og bakenforliggende forestillinger forsøkt satt i system av en enkel modell for analyse av metaforer. Murray Knowles og Rosamund Moons modell, presentert i boken *Introducing Metaphor* (2006:12), tilsier at metaforen først identifiseres, deretter tolkes dens betydning, før sammenhengen mellom disse to aspektene analyseres. I tillegg vil valg, motivasjoner og bakenforliggende forestillinger forsøkes forstått og knyttet til sosiale posisjoner i kunstmuseumsfeltet.

Den metodiske fremgangsmåten i oppgaven kan ses som en omstendelig gang fra start til mål, der analysene etterfølgende er avhengige av hverandre. Felles er at analysene beveger seg fra kvantitativ metode til kvalitativ metode, mellom empiri og teori, og mellom beskrivelse og fortolkning. Med andre ord mellom teksten, den diskursive praksisen og den sosial praksisen. De tre analysene skiller seg i vektleggingen av de ulike nivåene. Det skjer en bevegelse fra makronivå i den første analysen til mikronivå i den siste analysen.

Tekstutvalget

Det empiriske materialet består av ledere, kommentarer og debattinnlegg⁶ i papirutgavene av *Aftenposten*, *Dagbladet* og *Klassekampen* i perioden desember 1999 til desember 2005. Materialvalget er styrt av flere forhold:

Det første valget, valget av mediene som *offentlige debattfora*, har sitt utgangspunkt i studiens mediefaglige utgangspunkt. Uavhengig av det, er det slik at debatten i stor grad foregår i mediene⁷. Mediene er sentrale offentlighetsarenaer. Videre er utvalget av *medier* bestemt av debattomfang. Kartleggende søk viser at det er i avisene debatten i hovedsak verserer. Omfang sier mye om anerkjennelse og legitimitet, fordi debattanter gjerne ønsker oppmerksomhet og støtte til sine synspunkter. Et medium som velges fremfor andre, har nødvendigvis en viktig posisjon i en debatt. Ordvekslingen om museet har i størst grad funnet sted i avisene, selv om også fjernsyn og radio har arrangert debattmøter. Disse møtene er trolig færre i antall fordi disse møtene er mer styrt av medienes valg. I avisene kan i utgangspunktet alle komme med et innspill, selv om innspillet i neste omgang kan refuseres av debattredaksjonene. Det gjør avisene til relativt åpne offentlighetsarenaer. I tillegg er valget av aviser adekvat fordi avisdebatt er en språklig langsom og veloverveid debattform, sammenlignet med de raskere etermediene og det enda raskere internettet. Det lave tempoet

⁶ Dels definert av avisene, dels egendefinert der seksjon ikke er oppgitt.

⁷ I tillegg foregår debatten også i flere halvoffentlige fora i kunstmuseumsfeltet. For eksempel arrangerer museet selv åpne debattmøter i sine lokaler. Disse er imidlertid ikke like åpent tilgjengelige for studier som mediene.

fører til at den språklige evnen til å fange oppmerksomhet og tilhørere mer ligger i evnen til å spre ordet enn i evnen til å ta ordet. Det gjør kombinasjonen av sosial og diskursiv kapital viktig.

Også valget av *aviser* er i hovedsak styrt av mengde. Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen er de tre avisene med flest ledere, kommentarer og innlegg om Nasjonalmuseet. Det er med andre ord i disse avisene debatten hovedsakelig finner sted. Det tilsier at de tre avisene har sterke posisjoner som plattform for kulturdebatt. I tillegg er valget av aviser styrt av at de alle er dagsaviser som omtaler seg som kulturaviser⁸. Derfor kan det tenkes at alle avisene har et spesielt bevisst forhold til å huse en slik kulturdebatt. Allikevel er de ulike typer dagsaviser. Det gjør det interessant å studere hvordan de forholder seg likt og ulikt til debatten. Kapittel 4 om feltene i debatten vil gå nærmere inn på de tre avisenes posisjoner i det journalistiske feltet.

Valget av journalistiske *sjangere* er styrt av en antakelse om at debatten kommer mest åpenbart og markant til uttrykk i ledere, kommentarer og ulike eksterne innlegg. Disse er åpne, subjektive meningsyttringer. Tekstene er enkeltaktørers skriftlige forståelse av virkeligheten rundt museet, som både diskuterer museet og debatten om museet. Aktørens forestillinger kommer særlig til uttrykk gjennom deres synspunkter, argumentasjon for disse synspunktene, samt også betraktninger om andres syn. Sett under ett representerer materialet en helhetlig struktur av virkelighetsforståelser, posisjoner og relasjoner i debatten. Dette systemet av oppfatninger er trolig hierarkisk. Det kan antas at enkelte aktører og forståelser vinner terreng på bekostning av andre. Kommentarer og innlegg representerer i større grad enn redaksjonell tekst et likestilt møte mellom journalistiske aktører og andre aktører, noe som tydeliggjør at avisene opptrer både som arena og aktør. Debattinnspill er dessuten forholdsvis litterære i formen, med utstrakt bruk av bilder og symbolikk, noe som egner seg godt til språkanalyse som søker sammenheng mellom tekst og praksis.

Avgrensningen av *tidsrom* er bestemt av empirien, men også av nærheten i tid. De første tegnene til debatt om det nye museet kommer etter at museet presenteres i en stortingsmelding i desember 1999. De siste innspillene i debatten ligger fortsatt i fremtiden, men ved utgangen av 2005 oppsummeres og evalueres museets første tid. Det markerer en foreløpig debattavslutning.

Utvalget av tekstelementer i tekstanalysene i kapittel 7 er inspirert av Faircloughs diskursanalytiske metode. Analysene vil studere tre *metaforiske uttrykk* i ni avis kommentarer

⁸ Også en annen sammenstilling ville være interessant: Hvordan plasserer både økonomisk orienterte og kulturorienterte Dagens Næringsliv seg i relasjon til de mer tradisjonelle kulturavisene?

fra de tre avisene. Aviskommentarer er gjerne mer litterære i formen enn for eksempel nyhetstekster. De inneholder mer symbolsk og fortettet språk som i bilder snarere enn i ord gir uttrykk for synspunkter og posisjoner. Metaforer er med det et analyseredskap det er hensiktsmessig å bruke for å knytte tekst til kontekst. Avisenes tekster er produsert i det journalistiske feltet, men opptrer i en større offentlighet, der de ikke bare fremstår som journalistiske tekster, men også som en del av den offentlige samtalen. Avisenes språkbruk i debatten er dessuten både del av praksis i de enkelte avisene og i det journalistiske feltet. Men, og det er vel så viktig, språket relaterer seg trolig også til praksis i de feltene som er representert i debatten.

Endelig har valget falt på metaforer som uttrykker syn på nye museet generelt fremfor enkeltaspekter. Bakgrunnen er at disse kommentarene i større grad enn andre kommentarer sammenfatter og gir uttrykk for meninger på bakgrunn av andre innspill. Valget av tre metaforer i ni tekster er ment å fange opp både forhold innad i enkelttekstene og endringer over tid. Videre har valget falt på én tekst fra hver avis på tre tidspunkter i forløpet: en tidlig i forløpet, en i løpet av forløpet og en sent i forløpet. Utvalget av tekster gjøres på bakgrunn av den første analysen av forløpet.

Kommentarer og innlegg er tekster som mer enn andre avistekster gir tydelig uttrykk for sosiale posisjoner. Det viser at den nødvendige sammenhengen mellom teoriens fokus på relasjoner mellom posisjoner og metodens undersøkelse av diskursive posisjoner i tekst eksisterer. Allikevel er utvalget heftet med enkelte svakheter.

Det kan antas at enighet og samtykke ikke kommer til uttrykk i avisen like ofte som protester. Det gjør at meningsklimaet i avisen kan være mer preget av protester enn det større ordskiftet avisene er en del av. På den annen side kan det antas at en debatt ofte utløses av en protest, men at ubalansen oppveies av motsvar i fortsettelsen. Dessuten er avisenes debatt nettopp *del* av det større ordskiftet. En annen svakhet ved utvalget er at redaksjonelle tekster er utelukket. Selv om redaksjonelle tekster ikke like tydelig gir språklig uttrykk for posisjoner, er de ikke frie for meningsytringer. Imidlertid kjennetegnes ofte kommentarer og debattinnlegg av å oppsummere ordvekslingen og posisjoner i den. Det veier noe opp for svakheten.

Det ligger også en svakhet i at de valgene som debattredaksjonene gjør, ikke er undersøkt. De redaksjonelle valgene av hvilke innlegg som skal trykkes i hvilke sammenstillinger gir trolig uttrykk for hvilke posisjoner avisene tenderer mot. Det samme gjelder for utelukkelsen av bilder og illustrasjoner. Billedbruk er også å regne som

meningsytringer i debatt. På en måte er bilder mer subtile i mangelen av tekst, på den annen side er de ytterst tydelige i bildets mange symbolmuligheter. Allikevel er bilder og illustrasjoner utelukket fra analysen fordi debattekst i mindre grad enn redaksjonell tekst er supplert av billedlige illustrasjoner.

En annen svakhet ligger i eksklusjonen av hvordan avisteksten konsumeres. Det er en kjent svakhet ved mange diskursanalytiske undersøkelser (Winther Jørgensen & Philips 1999:102). Det ville være interessant å undersøke hvordan aktørens opptreden i debatten oppfattes av de som følger den som konsumenter, både som individer og sosiale aktører. Allikevel kan det påpekes at debattantenes deltakelse forutsetter et minimum av debattkonsumpsjon. Deres diskursbruk kan dels ses som et resultat av hvordan tidligere debattinnspill forstås. Utover det vil oppgaveskriverens uunngåelige subjektivitet paradoksalt nok være det nærmeste forsøket.

Analysen omtaler hele tidsrommet 1999-2005 som debatt. Innvendinger mot dette kunne peke på at det ikke har vært en jevn strøm av debattinnspill i tidsrommet. Når er det mulig å definere en ordveksling som en debatt? Når det kun er en aktør som ytrer seg, er det for eksempel ikke en gang snakk om en *ordveksling*. Allikevel står de fleste debattinnspill i forhold til tidligere innspill. Det gjør at selv et vagt debattanslag i ettertid kan representerer en opptakt og derfor en del av debatten.

Både etiske og kritiske betenkeligheter ved metoden synes å være knyttet til bevissthet av egen subjektive posisjon. Særlig synes etterrettelighet overfor debattantenes tekstlige intensjoner å være en viktig oppgave. Tekster har et stort tolkningspotensiale, og det gjelder også for den som skal analysere dem. Det gjør det viktig å forsøke å sette seg inn i den skrivendes posisjon og kontekst og sette til side egne forestillinger. Analysene vil allikevel nødvendigvis preges av egen forståelsesramme.

Det er viktig å påpeke at analysene verken kan eller vil finne håndfaste bevis. Snarere er målet å peke på muligheter og tendenser. Undersøkelsen av utvalgte tekster kan bare konkludere om disse enkelttekstene. Derfor er funnene mer illustrerende eksempler på hvordan det *kan* være i journalistisk kulturdebatt, enn hvordan det faktisk er.

Kvantitative og kvalitative utfordringer

Studiet av debatten om Nasjonalmuseet vil hovedsakelig skje gjennom en kvalitativ tilnærming til materialet, selv om også kvantitativ metode inngår. Kvalitative studier kjennetegnes av en søken etter å forstå sosial og kulturell praksis ut fra et datamateriale om personer og situasjoner. Målet er å forstå hvordan virkeligheten fremstår for aktørene, for

eksempel ut fra deres diskursbruk. Barbara Gentikow (2005:35) påpeker at det meste har både kvalitative og kvantitative trekk, og at det er viktig å studere de trekkene som best besvarer problemstillingen. Min problemstilling etterspør hvordan noe foregår. Det kan sies å være et typisk studiespørsmål i åpent eksplorerende kvalitative undersøkelser. Det er også et typisk studiespørsmål i kasusstudier. Kasusstudien kjennetegnes av å være en dybdeundersøkelse av for eksempel en person eller en institusjon, eller i dette tilfellet en institusjonell avisdebatt om en kunstinstitusjon. Oppgavens begrensning og manglende muligheter for generalisering veies opp av kasusstudiens muligheter for å grundig kunne studere museumsdebatten på flere nivåer og fra flere vinkler.

Kvalitativ metode er typisk åpent undersøkende overfor empiri, såkalt induktiv. Oppgavens empiriske analyser vil ta utgangspunkt i forutdefinerte analysespørsmål og sammenfallende funn i materialet. Fremgangsmåten for analysen vil være såkalt kategoribasert. Det vil si at kategorier hentes fra teksten, men at disse samtidig skal være hensiktsmessige overfor teorien. Det betyr at både teksten, teorien og egne subjektive valg definerer møtet med materialet. Selve arbeidsprosessen vil ha en innledende deskriptiv del og en fortolkende hoveddel. I hoveddelen vil arbeidet være delt i en fase av kategoriserings- og kodingsarbeid og en fase av teoribasert tolkningsarbeid, slik flere metodiske innføringer anbefaler (Gentikow 2005:133, Thagaard 1998:128f). I tillegg vil analysen preges av en alternering mellom helhet og del, og mellom empiri og teori. Forholdet mellom disse aspektene er dynamisk, og det må analysearbeidet nødvendigvis ta høyde for.

Både kvalitativ metode generelt og diskursanalytisk metode spesielt er heftet med metodiske utfordringer. Kvalitativ metode er særlig plaget av kritikk om manglende muligheter for generalisering. Funnene om det strukturelle i denne spesifikke museumsdebatten er ikke nødvendigvis gjeldende for andre avisdebatter om lignende forhold. Allikevel kan det være det. Avisenes innhold har i stor grad en repetitiv karakter. Det repetitive grunner i gjeldende praksis som følge av det journalistiske feltets logikker, for eksempel styres nyhetsproduksjon i stor grad av de samme nyhetskriteriene. Studiens potensielle generaliserbarhet begrenser seg allikevel til journalistiske debatter med utstrakte likhetstrekk til denne, for eksempel debatter som involverer samme type aktører og beveger seg innenfor de samme diskurser.

Den mest påpekte svakheten ved kvalitativ metode er trolig det subjektive utgangspunktet. Noe som vel kan bemerkes om all metode utført av subjekter – også kvantitativ metode. Kritikere mener at kvalitativ metode ikke oppfyller kravene om reliabilitet, validitet og generaliserbarhet, og derfor ikke kan regnes som vitenskapelig, kun

previtenskapelig. Troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet foreslås av Tove Thagaard (1998:169) som alternative kvalitetskrav til kvalitativ metode. Bak disse kravene ligger en premiss om at kvalitative studier ikke hevder å skulle analysere en objektiv virkelighet eller finne en objektiv sannhet. Analysene er snarere sannsynliggjorte fortolkninger. I denne undersøkelsens tilfelle er det nærliggende å argumentere for sannsynlige sammenhenger mellom fremtredende trekk ved debatten og dominerende aktører, og mellom avisenes deltakelse og andre aktørers deltakelse. Sannsynliggjøringen kan styrkes gjennom sammenstilling med teori og annen forskning, samt metodetriangulering. I tillegg kan en streng metodisk ramme, for eksempel i form av faste analyseskjema, sørge for økt etterprøvbarehet. Mening konstrueres i møtet mellom forsker og analyseobjekt. Forskerposisjonen er nødvendigvis subjektiv og gjør det viktig å forsøke å ta utgangspunkt i tekstenes egne kontekstuelle referanseramme.

Den kvantitative tilnærmingen til tekstmaterialet er begrenset. Undersøkelsene inneholder ikke kvantitative analyser med utvalg av store mengder data. De få dataene som telles, telles i sin helhet. Allikevel er det nødvendig å peke på noen utfordringer. Selv om opptellingen er uttømmende for materialet betyr ikke det at det ikke finnes flere innlegg eller flere stemmer i debatten. Det gjør det. Videre betyr ikke den uttømmende tellingen at de slutningene som trekkes ikke er tolkninger. Det er en fare for at deskriptive undersøkelser får karakter av fortolkende undersøkelser, og slik mer fremstår som fortellinger enn som redegjørelse for funn. Det er det nødvendig å unngå ved å skille det deskriptive og det fortolkende arbeidet.

Ikke mindre viktig er det å ha et kritisk blikk på eget arbeid. I møtet med materialet er det umulig å unnsnippe forutinntatte oppfattelser. Den kvalitative metodes fortolkende karakter stiller strenge krav til kontinuerlig egevaluering som kan kompensere for mangelen på metodisk stringens. I tillegg er det viktig å vurdere eget arbeid etisk i henhold til prinsipper om lojalitet, informert samtykke og konfidensialitet. I oppgavens tilfelle gjelder dette hovedsakelig innleggene. Debattinnleggende er med vitende og vilje gjort offentlige av avsender. Det bør imidlertid ikke hindre god vitenskapelig skikk og bruk.

I henhold til diskursanalyse spesielt peker Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips (1999:100) på at etiske aspekter ved offentliggjøring bør overveies. Analyseresultatene kan brukes instrumentelt, til opplæring og bevisst endring av diskursiv praksis. Det kan i sammenhengen gjelde alle debattaktørene, men kanskje først og fremst avisene. Avisene kan for eksempel forsøke å fremstå som mindre tydelige i sin posisjonering, men allikevel opprettholde sine posisjoner.

Før de empiriske analysene av debatten presenteres, vil neste kapittel undersøke det historiske og institusjonelle utgangspunktet for debatten.

4 Felt og posisjoner i debatten

Aktørene som deltar i debatten om Nasjonalmuseet inntar gjennom forløpet posisjoner i møte med hverandre. Med det konstrueres og produseres det posisjoner i debatten. I utgangspunktet har imidlertid aktørene posisjoner i ulike felt. Representert i debatten er først og fremst det journalistiske feltet som avisdebatten foregår i, kunstmuseumsfeltet debattens stridsemne befinner seg i, og det kulturpolitiske feltet der beslutningen om sammenslåingen er fattet. Dette kapitlet skisserer trekk ved feltene som møtes i debatten. Først karakteriseres debatten om museet som en kulturpolitisk avisdebatt, før det journalistiske feltet, kunstmuseumsfeltet og til slutt det kulturpolitiske feltet undersøkes.

Kulturpolitisk avisdebatt

Gjennom debatten om museet inntar ulike aktører diskursive posisjoner i kunstmuseumsfeltet. Samtidig møtes aktørene i det journalistiske feltets aviser som huser debatten. Debatten er derfor preget av avisene og kulturjournalistikken i dem. Historisk kan kulturjournalistikken generelt og kulturkritikken spesielt spores tilbake til fremveksten av den moderne journalistikken. Den var blant annet kjennetegnet av en nær sammenheng mellom kultur og politikk (Bech-Karlsen 1991:17). Kulturjournalistikken kan med det sies å være grunnnet i politisk debatt, og slik ha en sentral plass i den kritiske offentligheten.

Med bakgrunn i historien kan museumsdebatten ideelt sett sies å ha betydning utover å være en intern stridighet i kunstmuseumsfeltet. I tillegg til å styrke den kritiske offentligheten, gir den legitimitet til avisene som fyller sin rolle som samfunnsdebattens forløpere og ordstyrere. Det er et eksempel på at avisene henter legitimitet i samfunnets demokratiideal (Eide 2001:26). Hvorvidt denne legitimiteten er berettiget er uvisst. Derimot er det sikkert at den gir avisene innflytelse over debatten.

Hvor kulturjournalistikken står i dag er det delte meninger om. Cecilie Wright Lund mener kulturjournalistikken de siste hundre årene er skjøvet ut på siden til egendefinerte kultursider rettet mot et bredt publikum (Wright Lund 2005:47). Jo Bech-Karlsen (1991:106) peker derimot på at kulturstoff gradvis har økt i nyhetsverdi, men at kulturdebatt er sjeldent.

Debatten om museet er med andre ord et sjeldent tilfelle av kulturdebatt. Kulturdebatt har som andre debatter sin egen modus. Ordvekslinger om kulturspørsmål er ofte preget av faglig kvalifiserte deltakere slik elitedebatt gjerne er. Men ulikt rene elitedebatter kjennetegnes også kulturdebatt trolig av ikke-kvalifiserte debattanter. Det henger sammen

med kulturens posisjon i samfunnet. Kultur tilhører fritidssfæren, det er ikke bare fag, men også opplevelse og subjektiv preferanse. På produksjonssiden er kulturens utøvere i liten grad underlagt profesjoner. Dessuten etterstrebes frie og autonome kulturuttrykk. Derfor kan kulturdebatt antas å både kunne karakteriseres som høytidelig og personlig, både preget av fag og subjektiv opplevelse.

Debatten om museet har også kjennetegn som kulturpolitisk debatt. Cecilie Wright Lunds undersøkelse av skandinaviske aviser viser at kulturpolitikk i liten grad prioriteres, og at beslutninger nær utelukkende treffes i politiske fora (Wright Lund 2005:37f). Wright Lund finner at kulturjournalistikk i stor grad preges av nyhetsomtale, anmeldelser og lanseringsstoff (Wright Lund 2005:42,52). Det virker trolig også inn på hvorvidt kulturpolitikk debatteres og hvordan det gjøres. Kulturjournalistikken kan kritiseres for i liten grad å være kritisk til annet enn kunstnerisk innhold, og med det vie lite plass til politikk og strukturelle forhold i feltet.

Debatten om museets legitimitet er trolig særlig preget av *kulturkritikksjangeren*. Kulturkritikken er et eksempel på en spesialisert form for legitimitetsdiskurs, der mediens journalister bedømmer kulturfeltets institusjoner og uttrykk. Mediene er som offentlighetsarenaer ofte sentrale arenaer for legitimitetsdiskurser (Eide 2001:43, Ihlen & Robstad 2004:16, Slaatta 2003:231). Ikke minst er mediene sentrale i informasjonsutvekslingen mellom eliter (Slaatta 2003:23). I kulturkritikken opptrer journalistene selv som elite i møte med andre sterke aktører. Det gjør journalistene som profesjonaliserte smaksdommere. Deres tillit er dels grunnet i journalistisk kompetanse, dels i kjennskap til kulturfelt, men også forsvart av at journalistene er subjektive i sine anmeldelser.

Gjennom kulturkritikken gis aktører i det kulturelle feltet en nødvendig mulighet til eksponering, samtidig som de blir gjenstand for de journalistiske kritikernes bedømmende blikk. Wright Lund (2005:21) peker på at kulturinstitusjonene nærmest er avhengige av nyhetsmediene, at de representerer en markeds plass for dem. Her blir det betydningsfullt hva som får oppmerksomhet av mediene, og hvordan oppmerksomheten arter seg. På denne måten utøver mediene defineringsmakt overfor det kulturelle feltet. Det er et uttrykk for mediens *dagsordenfunksjon* - at mediene bidrar til å sette samfunnets dagsorden og med det har innflytelse på defineringen av det offentlige ordskiftet (for eksempel Waldahl [1989]2002:214). Kanskje er det kombinasjonen av mediens aktive forhold til virkeligheten og deres troverdighet som kritikere som utgjør grunnlaget for den betydning de kan ha i kulturdebatt. Hvilke motivasjoner avisene har for sine utvelgelser og omtaler er ikke like lett å beskrive, men det er trolig slik at kulturkritikken gir avisene tyngde i form av kulturell kapital. Kapital som i neste omgang kan omsettes til andre kapitalformer.

Avisene som huser debatten om museet kan sies å stå mellom kunstmuseumsfeltet på den ene siden og det kulturpolitiske feltet på den andre. Det ligger en dobbelthet i konflikten mellom avisenes ulike funksjoner. Det er problematisk å samtidig være kritisk til de styrende på vegne av allmennheten, oppmuntrende til kultursatsing, samtidig som kunstmuseumsfeltets uttrykk er gjenstand for vurderende kritikk. De tre feltene som møtes i debatten er tema i fortsettelsen.

Det journalistiske feltet og avisene

Avisene har sine posisjoner i det journalistiske feltet, som igjen er del av det større mediefeltet. Avisenes posisjoner er bestemt både av deres karakter og av feltets karakter. Mediefeltet er hierarkisk og relasjonelt ordnet, både internt og eksternt. Det samme er gjeldende for det mindre journalistiske feltet og for de tre avisene som står i fokus i denne sammenhengen. Det journalistiske feltet som helhet kjennetegnes først og fremst av sin posisjon blant kulturfeltets produsenter tydelig influert av økonomiske logikker. Det gir feltet høy grad av heteronymitet (Benson & Neveu, red. 2005:5).

Det journalistiske feltet befinner seg sentralt i maktfeltet sammen med det politiske feltet og det økonomiske. Disse sentrale feltene konkurrerer om å definere forhold i den omkringliggende verden (Benson & Neveu, red. 2005:6). Tore Slaatta hevder i sin undersøkelse av det norske mediefeltet at det journalistiske feltet i økende grad har fått en mer sentral posisjon og en mer inngripende posisjon overfor det politiske feltet og det økonomiske feltet (Slaatta 2003:114). Mediene, deriblant avisene, har gjennom sin nyhetsproduksjon og i kraft av sin maktkritiske funksjon med andre ord innvirkning og makt i andre felt (Slaatta 2002:111). Det er kanskje også gjeldende for det journalistiske feltets relasjon til kunstmuseumsfeltet og det kulturpolitiske feltet, og med det til debatten om museet.

Innenfor det større feltet for kulturproduksjon plasserer det journalistiske feltet seg både mot en kulturell pol og en økonomisk pol. Også innenfor det journalistiske feltet plasserer aktører seg ulikt mellom en autonom og heteronym pol. Smalere, mindre tilgjengelige tidsskrifter med stor beholdning av journalistisk kapital plasserer seg mot den kulturelle og autonome polen. Medier med bredere innhold og form rettet mot et større publikum tenderer i større grad mot den økonomiske og heteronyme polen. Det skyldes større grad av innvirkning fra andre felt, for eksempel det økonomiske feltets markedslogikker. I tillegg er det også mulig å karakterisere avisene som tenderende tradisjonelle eller moderne. I det journalistiske feltet er det for eksempel posisjonsbestemmende hvordan avisene forholder seg til ny teknologi og nye journalistiske ideer i feltet. For eksempel anes det i tiden en

tendens til at aviser gjør egne kommentarer til nyhetssaker. Tradisjonelle aviser kan tenkes å vegre seg mot å gjøre dette, mens mer nytenkende aviser er mer åpne for en slik endring.

Det journalistiske feltet kjennetegnes av aktører med mye kapital. For eksempel besitter avisene og deres journalister både journalistisk kompetanse og kunnskap om det samfunnet de omtaler og kommenterer. I museumsdebatten har avisene trolig særlig innvirkning i kraft av sin kulturkritiske kompetanse. De har makt til offentlig og i publikums tjeneste å anerkjenne og dømme kulturuttrykk, tross sin posisjon i det journalistiske feltet. Det kan oppfattes som utslag av det Bourdieu omtaler som symbolsk vold, i det kunstkritikernes dominans er befestet i publikums tillit til deres dømmekraft. Samtidig er det avisene som sørger for plass på dagsorden og legger føringer på regien for ordvekslingen de selv deltar i.

Avisenes potensielle innvirkning i andre felt gir journalistikken innflytelse i offentligheten. Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen opptrer i stor grad som forvalterne av samtalen om Nasjonalmuseet, og har med det potensiell makt til å innvirke i de andre feltene og meningsdannelsen der. Innvirkningen i andre felt fører også til relasjoner til andre felt og avhengighet til disse. Avisenes innvirkning virker altså tilbake på dem selv. De er med på å opprettholde eller rokke ved eksisterende maktrelasjoner i maktfeltet, som i neste omgang kan virke tilbake på dem selv (Slaatta 2003:232).

De tre dagsavisene Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen plasserer seg ulikt mellom ytterpunktene i det journalistiske feltet. Avisenes posisjoner i produksjonsfeltet bestemmes av flere forhold knyttet til deres virke og karakter. Først og fremst er alle avisene nyhetsaviser. Utover det kjennetegnes Aftenposten særlig av å være landets største abonnementsavis. Dagbladet kan betegnes som et spesielt tilfelle av løssalgssavis som både bedriver moderne populærjournalistikk og tradisjonell pressejournalistikk (Eide 1998:363 i Slaatta 2003:102). Klassekampen på sin side er en utpreget abonnementsavis, samt landets eneste utropte politiske nyhetsavis med tilhørighet på venstresiden i politikken. Selv om avisene er nyhetsaviser, er de også i stor grad aviser for debatt og kommentar. Tydeligst er kanskje Klassekampen, men også Dagbladet har tradisjon for å vektlegge denne typen stoff.

Avisene preges ulikt av forholdet mellom informasjon og underholdning. Her er det til en viss grad også en sammenheng mellom innhold og format. Aftenposten er tabloid av format⁹, men regnes fortsatt for å være fullformat av karakter. Dagbladet er tabloid av format og i stor grad tabloid av karakter, men kjennetegnes også av både bred og smal kulturdekning,

⁹ Aftenposten er i perioden 1999-2003 i fullformat, i perioden 2003-2004 delvis tabloid, og fra 2005 helt tabloid.

jamfør beskrivelsen over. Klassekampen er også tabloid i formen, men fullformat som Aftenposten i innholdet. Journalistisk debatt er både informasjon og underholdning, noe som gjør det problematisk å plassere avisene ut fra dette. Allikevel kan det sies at tabloid fremstilling i større grad vektlegger underholdningselementer ved informasjon, og at Aftenposten og Klassekampen plasserer seg mer i et lite autonomt kretsløp enn Dagbladet i så henseende.

Alle avisene kan sies å være kulturaviser, de har egne kultureddaksjoner og flere sider kulturdekning. Allikevel er de ulike kulturaviser. Dagbladet tenderer mot større grad av populærkultur og lanseringsjournalistikk. Klassekampen på sin side anklages gjerne for sin hegn til elitistisk finkultur. Aftenposten befinner seg et sted mellom de to, men kanskje nærmere Klassekampen enn Dagbladet. Etter avisens omlegging til tabloidformat (2005) har den kanskje beveget seg mot Dagbladet, selv om endringene ser ut til å ha gitt rom for mer kulturdekning. Den uttalte kulturinteressen i Klassekampen er på sin side heller ikke fri for lanseringsjournalistikkenes økonomiske logikker.

Avisene er med andre ord ikke konsekvente. Alle kan sies å bevege seg både i et stort og et lite kretsløp, og mot den heteronyme og autonome polen. Allikevel plasserer diskurser i Aftenposten og Klassekampen seg trolig oftere innenfor et lite kretsløp gjennom dekning av temaer med smalere nedslagsfelt, som klassisk musikk, teater og kunst. Bevegelse i det lille kretsløpet innebærer høyere grad av autonomi, men også eksklusjon. Bevegelse i det større kretsløpet markerer heteronymi, men også inklusjon. Tas enkeltseksjoner og enkeltsaker i de tre avisene i betraktning, vil pendelen antakelig svinge begge veier. Det gjenstår å se i hvilken retning avisene trekkes av museumsdebatten.

Kulturdebatt er distingverende for aviser som ønsker å fremstå som viktige kulturaviser – eller kanskje *den* viktigste kulturavisen. Derfor kan det antas at avisene har flere motivasjoner enn å være arena for samfunnsdebatt og operativ fjerde statsmakt. Konkurransen i det journalistiske feltet er økende (Slaatta 2003:103). Det fører til krassere posisjoneringskamp mellom mediene, som gjenspeiles i strategier for å fremstå som attraktive journalistiske merkevarer for ønskede lesergrupper.

Det er tydelig at avisenes markedsavdelinger har fått en mer innflytelsesrik posisjon i avisene. Det kommer til syne i generelle endringer i avisenes innhold, for eksempel i form av mer forbrukerstoff. Det er også direkte uttalt i mål og visjoner gjengitt i årsrapporter. Dagbladets årsrapport for 2004 forteller om økt satsing på merkevarebygging med mål om økt

salg – blant annet gjennom å skape såkalte ”Dagbladvenner”¹⁰. Videre står det å lese at merkevarestrategien er basert på verdier og er medieuavhengig. Denne medieuavhengigheten ligner det Slaatta peker på når han sier at økonomien og markedet i økende grad er mer anerkjent og akseptert som drivkraft i sosiale og politiske endringsprosesser (Slaatta 2003:114). Økonomiske hensyn i journalistikken er i aller høyeste grad uttrykk for heteronymi. Hos Dagbladet er det uttalt, men slike hensyn kan også være skjulte. I et intervju til en semesteroppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, UiO, røpet en representant for en avis at den hadde en målsetting om å nå den kjøpesterke målgruppen ”kvinne 32”¹¹. En slik målsetting handler lite om tradisjonelle journalistiske verdier. Den samme produkttankegangen ses i dette utklippet av en personlig mottatt e-post fra markedsanalytikeren TNS Gallup:

”TNS Gallup har fått i oppdrag å gjennomføre en spørreundersøkelse for en stor norsk avis. [...] Svarene dine vil gi vår oppdragsgiver et grunnlag for å kunne utvikle bedre produkter, og vi håper du kan delta på undersøkelsen ” (GallupPanelet, 06.09.06).

Det er imidlertid ikke bare avisene som kan tenkes å posisjonere seg gjennom en attraktiv kulturdebatt - journalistene gjør det også. I tråd med kulturinteressen tilhører avisenes kulturjournalister gjerne de samme miljøene som de dekker i sitt arbeid. Her kan det være mange hensyn å ta, både i forhold til vennskap og velvilje.

Den journalistiske egenarten i avisene er også knyttet til historisk bakgrunn. Særlig gjelder det samtlige avisers fortid som partiaviser. Dette gjelder i særlig grad Klassekampen som fortsatt er uttalt politisk. Det tydeliggjøres ved at avisens forside er påskrevet teksten ”venstresidas dagsavis”. Her er det imidlertid skjedd en dreining. I 1969 omtaler avisen seg som en ”marxist-leninistisk arbeideravis”, mens Arbeidernes Kommunistparti (AKP) i dag har redusert sin aksjeandel til 20%¹². Selv om Dagbladet er en partipolitisk uavhengig avis heter det i Dagbladets formålsparagraf at avisen skal være¹³: “[...] et uavhengig venstreorgan for frisinn og fremskrittvennlig politikk i nasjonal, sosial og økonomisk henseende.” Bruken av betegnelsen ”venstreorgan” vitner om at politisk ståsted fortsatt er en peker. I boken *Norsk mediehistorie* (2003:243) peker Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahl på at Dagbladet opprinnelig var et talerør for partiet Venstre, men at avisen var et ulydig talerør som ikke ville la seg dirigere av noen partiorganisasjon. I en undersøkelse Terje Hillestad gjorde i 1989, fant han at Dagbladet fra 70-tallet til 80-tallet gradvis hadde endret seg fra å være et kultur- og

¹⁰ Om Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

¹¹ Anonymisert etter avisrepresentantens ønske.

¹² Om Klassekampen: http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen

¹³ Om Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

debattorgan til å bli et nyhetsorgan (Hillestad 1994:45). Kanskje er debatten et eksempel på at denne endringen er i ferd med å reverseres i dag. Aftenpostens historie går tilbake til 1860. I utgangspunktet var Aftenposten partipolitisk uavhengig, men dette endret seg på 1880-tallet da avisen knyttet seg til partiet Høyre¹⁴. Fortsatt i dag regnes avisen for å tendere mot å være konservativ, selv om tilknytningen til Høyre ikke lenger er uttalt. I følge Bastiansen og Dahl var Aftenposten landets største avis etter 1905, og svært aktiv i samfunnslivet (Bastiansen og Dahl 2003:218). Det kom særlig til uttrykk i ideen om redaktøren som en rollemodell - som "den ideelle samfunnsborger". I hvilken grad avisene er politiske er i sammenhengen kanskje mindre posisjonsbestemmende enn i hvilken grad de knytter seg de til de til enhver tid styrende – de som har foreslått, behandlet og vedtatt museumssammenslåingen. Dagbladet regnes for eksempel for å være en regjeringsvennlig avis, mens Klassekampen i høy grad regnes for å være regjeringskritisk.

Avisenes posisjoner i konsumpsjonsfeltet er ikke uavhengig av posisjonene i produksjonsfeltet. Alle de ovenfor nevnte faktorene innvirker. I konsumpsjonsfeltet konkurrerer avisene seg i mellom om lesere og annonsører, men de konkurrerer også med andre medier og annen informasjon og underholdning. Alle avisene har sitt sete i Oslo, men ingen av dem er lokalaviser for området. Dagbladet er trolig den avisen som har størst dekningsgrad i landet som helhet. Aftenposten og Klassekampen er i større grad storbyaviser og østlandsaviser. Utover det skiller avisene seg i antall utgivelser og antall sider. Både Aftenposten og Dagbladet er sidetallrike aviser med utgivelser hver dag og bilag flere ganger i uken. Klassekampen har lavere sidetall og færre utgivelser og bilag. Også opplagstallene skiller avisene¹⁵. Aftenposten har det høyeste opplagstallet i sammenhengen (394328). Avisen er Norges største abonnementsavis og den nest største i opplag totalt etter VG. Deretter kommer Dagbladet med sine 162 069, nær utelukkende i løssalg, og Klassekampens 8 759, nær utelukkende i abonnementsalg.

Aftenpostens høye abonnementsstall vitner om at avisen har en befestet posisjon i feltet - kanskje er den som Dagsrevyen en vanesak for mange. Dagbladet er en løssalgsavis, og velges i større grad fra dag til dag. Abonnementsavisen Klassekampen er ikke like tilgjengelig som nyhetsavis som de to andre på grunn av sitt politiske standpunkt. En avis som leses av mange er en attraktiv arena for meningsytringer. Det gir Aftenposten en sterk posisjon i konsumpsjonsfeltet.

¹⁴ Om Aftenposten: <http://no.wikipedia.org/wiki/Aftenposten>.

¹⁵ Oversikt over opplagstall fra *MedieNorges mediestatistikk*: <http://medienorge.uib.no/>.

I tråd med avisenes posisjoner i produksjonsfeltet kan det antas at Aftenposten og Klassekampen i større grad enn Dagbladet når lesere med høy utdanning og kjennskap til kunstmuseumsfeltet. Selv om avisene har ulike lesere demografisk, deler de også lesere. Norske avislesere leser i snitt to aviser hver dag¹⁶. Særlig gjelder det i sammenhengen trolig Aftenposten og Dagbladet, som har de høyeste tallene. I tillegg må det påpekes at opplagstallene gjelder hele avisen. Det betyr ikke at alle leser kultursidene og debattsidene. Det kan antas at det er en sammenheng mellom hva leserne leser og hva avisene inneholder, selv om kultur, lik sport og finans, i større grad velges bort av enkelte. Kanskje kan det antas at de lesere som følger debatten aktivt og responderende, har et trenet og kompetent forhold til slik journalistikk. Debattaktørene kan med sine posisjoner antas å bevisst gjøre nytte av museumsdebatten i egne ærend. Slik samvirker journalistiske logikker med andre felts logikker.

Hvordan aktører handler, bestemmer deres relasjonelle makt til hverandre, men har også innvirkning på maktrelasjoner i samfunnet som helhet. Gjennom debatten kan det antas at de ulike avisenes symbolske makt kommer til uttrykk på flere punkter. Det synes trolig i hvor stort eierskap til debatten avisene klarer å påberope seg. Det samme gjelder hvor overbevisende de formidler kunnskap om museet. I tillegg er det trolig avgjørende hvilke og hvor nære relasjoner avisene har til andre aktører i debatten. Avisenes potensielle symbolske makt i debatten er til sist avhengig av om de anerkjennes som gode forvaltere av debatten. Det vil undersøkelsene vise.

Kunstmuseumsfeltet og Nasjonalmuseet

Nasjonalmuseet har sin tilhørighet i kunstmuseumsfeltet, som igjen er del av et større kunstfelt. Det større kunstfeltet er et utpreget autonomt felt, og kunstmuseumsfeltet kan sies å plassere seg i et autonomt kretsløp i feltet i kraft av sin funksjon som kunstforvalter. Nasjonalmuseet kan på samme måte sies å plassere seg i en autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet, tatt i betraktning funksjonen som forvalter av den store fortellingen om norsk kunsthistorie. Johan Ericstam gir denne beskrivelsen av kunstfeltet:

”En väv av institutioner och personer som upprätthåller tron på kulturens och konstens betydelse, dess estetiska och ekonomiska värden, och dess sociala funktioner” (i Broady 1998:237).

I dette ligger det et ønske om feltets fortsatte eksistens uavhengig av egen posisjon i feltet og uavhengig av feltets doksa. Enkelte forestillinger og posisjoner råder på bekostning av andre,

¹⁶ I følge TNS Gallups Avisbarometer 2006/02: <http://www.tns-gallup.no>.

men rokker ikke ved den interne konsensus om feltets eksistensberettigelse. Dag Solhjell mener som nevnt i kapittel 2 at herredømme i kunstfeltet grunner i kapitalformen anerkjennelse. For å ha en kapitalsterk posisjon i feltet er det dermed en forutsetning å oppnå anerkjennelse og også evne å anerkjenne andre. Dette beskriver et særtrekk ved debatten om museet: en i utgangspunktet anerkjent institusjon med stor anerkjennende makt overfor andre er selv gjenstand for en kritisk vurdering av anerkjennelse.

Hva kjennetegner kunstmuseumsfeltets logikker? Kunstmuseet spiller en sentral legitimerende rolle for kunsten, mener Ericstam, og peker på at kunstmuseene med det utgjør et eget autonomt delfelt i kunstfeltet (i Broady 1998:237f). Kunstmuseumsfeltets symbolske makt ligger i evnen til å gi kunstverk og kunstnere anerkjennelse. Som Solhjell mener Ericstam at den symbolske makten kan identifiseres som grunnet i kunstfeltets anerkjennelseskapital – evnen og makten til å anerkjenne kunst, kunstnere og kunstinstitusjoner. Med sin autonomi bidrar kunstmuseumsfeltet dessuten til å produsere og reprodusere forestillinger og vurderinger. Ericstam anser museet for å være en så viktig institusjon at det utgjør et skjæringspunkt i kunstfeltet som alle i feltet forholder seg til.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design er Norges nasjonale kunsthistorieforteller. Det nasjonale kunstmuseet har til oppgave å samle kunst, forske på kunst og utstille kunst. Museet huser de mest anerkjente verkene i landets kunsthistorie og har med det herredømme over kunsthistorien som nasjonal fortelling. Institusjonen kan med det karakteriseres som en forvalter av en kanon. I tillegg forvalter museet også nasjonal historie. Det plasserer museet i en sterk autonom posisjon både i det mindre kunstmuseumsfeltet og i et større felt av nasjonale historiefortellere. Med henvisning til Bourdieu kan museet sies å forvalte den dominerende forståelsen av hvordan kunsthistorien skal fortelles og med det være en bærer av doksa.

Endringer i institusjonen er med andre ord uttrykk for at doksa utfordres. Museets posisjon er også uttrykk for et annet sentralt trekk ved feltet for kulturproduksjon: differensieringen i et stort og lite kretsløp. Nasjonalmuseets befatning med kunst plasserer det i et lite eksklusivt kretsløp. Den potensielt brede appellen museet har som nasjonal historieforteller plasserer museet også i et større mer inklusivt kretsløp. Det samme gjør endringene i museumsinstitusjonen og avisdebatten om endringene. Debatten viser dessuten at den doble posisjonen i de to kretsløpene kan være konfliktuerende.

Utover posisjonen i kunstfeltet kjennetegnes museet også av å være en offentlig institusjon og et politisk anliggende gjennom sin tilknytning til Kulturdepartementet. Det forsterker det nasjonale og det kanonale. Endringer i institusjonens organisering kan derfor

ses som uttrykk for endringer i nasjonens syn på sin kunsthistorie og for politikken innflytelse over slike endringer. Per Mangset pekte i 1992 på at Nasjonalgalleriet er et eksempel på at kulturfeltet fortsatt er preget av det som ble etablert på 17-1800-tallet (Mangset 1992:25). Historisk har institusjonen med andre ord en spesielt autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet.

Nasjonalmuseet av 2003 markerer at det ulikt tradisjonen nå skjer endringer i feltet. De nye museologiske ideene som sammenslåingen bygger på, kommer til syne både i organiseringen av museet og i rent museumsfaglige aspekter. Først og fremst ses det nye i ideen om tverrfaglig samarbeid på tvers av de tradisjonelle skillene mellom enkeltmuseenes disipliner¹⁷. I tillegg kommer det til uttrykk i at museets øverste direktør i utpreget grad er en administrativ leder. Dessuten er museet organisert i felles sentraliserte avdelinger på tvers av enkeltinstitusjonene. De nye ideene kommer også til uttrykk i vektfordelingen mellom museets tre kjerneoppgaver, samle, forske og utstille. Det anes en tydeligere vektlegging av utadrettet virksomhet, ikke bare utstillingsvirksomhet, men også andre tiltak som kan trekke flere folk til museet. I tillegg kommer endringene til syne i hvordan kjerneoppgavene forvaltes. Det nye museet har blant annet endret basisutstillingene i museene i tråd med andre monteringsprinsipper enn tidligere. Det tradisjonelle historisk-kronologiske prinsippet er for eksempel supplert av ulike tematiske prinsipper.

I konsumpsjonsfeltet, som i produksjonsfeltet, er det nasjonale kunstmuseet enestående. Mens kunsthistorien nærmest er eneherker i museet, er trolig den nasjonale historien i større grad betydningsfull blant museets publikum. Det plasserer museet i en mer autonom posisjon i produksjonsfeltet enn i konsumpsjonsfeltet fordi museet som norsk historieforteller har flere konkurrenter. Dessuten utfordres et kunstmuseum av mange andre museer, historiefortellere og kulturuttrykk. Hvem er museets publikum? I følge *MMIs Sponsorbarometer* for både 2004 og 2005 er museets aller mest trofaste besøkende kvinner over 60 år bosatt i Oslo. Det betyr ikke at denne gruppen er alene om å besøke museet. Interessen for museet kan ses i samsvar med forståelsen av museet som nasjonal historieforteller og kunsthistorieforteller. Museet er på den ene side fag, på den annen side opplevelse. Det nasjonale kunstmuseet har trolig en lavere terskel enn andre kunstmuseer, både i kraft av å være det nasjonale museet og i kraft av at utvalget av kunsthistoriens ikoner også gjør innholdet lettere tilgjengelig. Museets doble appell til kunstinteresse og nasjonal

¹⁷ Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Museet for Samtidkunst, Arkitekturmuseet og Riksutstillingene.

interesse gjør det heteronymt, men ikke fattig på kulturell kapital. Det er snarere dets styrke som kunstinstitusjon.

Nasjonalmuseets posisjon kjennetegnes av dets autonomi, men også av dets heteronyme karakter som den doble posisjonen i kunstmuseumsfeltet og et nasjonalt historiefortellerfelt gir. I tillegg kommer den store enigheten om kunstens verdi - at det så sjelden stilles spørsmål ved det bestående, slik at det bestående blir skånet for utfordrere. Det kan sies å utgjøre grunnlaget for museets potensielle symbolske makt i debatten. Det er imidlertid nettopp utfordrende spørsmål til det bestående det nye stormuseet er tuftet på, og som møter utfordrende spørsmål i avisdebatten.

Hva ligger bak uenighetene i debatten? I kunstmuseumsfeltet, som i kunstfeltet for øvrig, går striden om retten til å definere hva som er god kunst. Striden i kunstfeltet går i følge Slaatta mellom den praksisformen som ser kunstens verdi i seg selv, og den som måler kunstens verdi økonomisk (Slaatta 2002:113). Aktørene i museumsdebatten kan antas å være delt i synet på om det nye museet har en utpreget autonom posisjon eller en utpreget heteronym posisjon. På samme måte som museet inntar aktørene i debatten også autonome og heteronyme posisjoner i kunstmuseumsfeltet. Aktørenes posisjoner i kunstmuseumsfeltet plasserer seg ulikt i forhold til flere faktorer. Særlig er allikevel fordelingen langs to akser strukturerende. Aktørene kan sies å plassere seg ulikt langs en autonom-heteronym akse avhengig av deres syn på om det er riktig og godt å hente innflytelse i andre felt, det være seg økonomiske logikker eller for eksempel medieteknologiske logikker. Aktørene kan også sies å plassere seg ulikt langs en tradisjonell-moderne akse, der synet på hvorvidt endringer i seg er riktig eller ikke. Det plasserer det nye museet mot det heteronyme og moderne, mens det kan tenkes at kritikere motsatt plasserer seg mot det autonome og/eller tradisjonelle. Tross uenigheter vil de fleste allikevel være enige om at museet bør eksistere, selv om dets posisjon er i ferd med å endres. Slik opprettholder aktørene i fellesskap den doksiske forestillingen om kunstmuseet som kunsthistorien i arkitektonisk form.

Samfunnet som helhet, og kunstfeltet som del, er langt på vei enige om kunstmuseets eksistens. Et felts eksistens er nettopp grunnet i at en rekke aktører har et visst antall interesser felles (Bourdieu [1984]1997:129). Det gjør at debatten har sin basis i et godt fundament av enighet. Slik enighet vil i mange tilfeller dempe debatt eller holde debatt inne i mindre deloffentligheter. Ericstam (i Broady 1998:239) mener at den herskende konsensus om kunstmuseets rolle til tider avbrytes av kritiske spørsmål om museets autoritet, slik at forestillingen om både museet og kunsthistorien vakler en stund for så å gjenopprettes. Han

identifiserer to ideologiske posisjoner i slike feider; tradisjonister i feltet og opponenter utenfra, der sistnevnte angriper dominerende posisjoner og førstnevnte forsvarer sine dominerende posisjoner. Slike strider er eksempler på den maktkamp som hele tiden foregår i kunstfeltet.

Forholdet mellom tradisjonisten og opponenten kan også forklares med de Bourdieuske begrepene *ortodoksi* og *heterodoksi*. Ortodoksien representerer det uavhengige og autonome i et felt, mens heterodoksien representerer det som henter innflytelse utenfra. I følge Bourdieu ([1984]1997:129) dominerer ortodoksien i kunstfeltet. I krisetider utfordres imidlertid ortodoksien av heterodoksien. De aktørene som representerer heterodoksien har mindre kapital, men klarer med uortodokse metoder å presse de kapitalsterke. Det tvinger de dominerende til gå i forsvar for å opprettholde ortodoksien. Det nye stormuseet er et eksempel på at nye museologiske ideer har utfordret doksaen i feltet. Slike utfordringer mot det bestående bidrar til å endre etablerte posisjoner og relasjoner. Dag Solhjell mener slike endringer er spesielt store i den minst populariserte delen av kunstfeltet, fordi kampen om posisjoner er tøffest her (Solhjell 1995:67). Mange er kapitalsterke og opptatt av å stå i sterke posisjoner. Endringene i Nasjonalmuseet fører gjennom debatten til en kamp om forestillingen om det nasjonale kunstmuseet. Kanskje bidrar debatten til å endre forestillingen om museet. Det kan igjen føre til endringer av maktforhold i museets omgivelser. I så måte har debatten konsekvenser for kunstmuseumsfeltet for øvrig.

Debatten om museet kan også ses i lys av et annet aspekt av møtet mellom tradisjon og fornyelse. Arild Danielsen er i boken *Behaget i kulturen* (2006) opptatt av ”skandalen”. Den er ”et institusjonalisert ritual i den moderne kunstverdens forhold til sine omgivelser” (2006:152). I møtet med ”det nye” mener han at skandalen kan forstås som forsvarsreaksjon fra tradisjonsvokterne. Han gir denne skandalen plass i ”kunssystemets store fortelling om forholdet mellom kunst og samfunn” (2006:153). Skandalen er med andre ord et eksempel på hvordan en kunstoffentlighet går i klinsj med en mer allmenn offentlighet, slik som kan synes å være tilfellet i avisdebatten om museet.

Det kulturpolitiske feltet og Kulturdepartementet

Det kulturpolitiske feltet er et delfelt av det politiske feltet. Det politiske feltet har, lik mediene, makt utover eget felt. Det kulturpolitiske feltet har i utgangspunktet makt til å intervenere i feltet for kulturproduksjon som omfatter både mediene og museet. De kulturpolitiske føringene er hovedsakelig økonomiske og lovmessige. Både offentlige og private aktører er underlagt politikken gjennom bevilgninger over statsbudsjettet og

beskyttende og begrensende vedtak. Dessuten har de kulturpolitiske føringene innvirkning på det kulturtilbudet publikum til en hver tid får. Kulturpolitikken står sterkt innenfor kulturfeltet, men svakt overfor andre politiske felt. Kultur er verken et stort eller et sentralt politisk felt – overføringer til kultur utgjør under 1% av det totale statsbudsjettet. Kultur anses allikevel av de fleste som viktig. Dagens norske kulturpolitikk er i stor grad preget av kulturmeldingene fra 1970-tallet, spesielt lanseringen av *det utvidede kulturbegrep*. Bak begrepet lå et ønske om et mer inkluderende kulturfelt. Sagt med Bourdieu, et mer heteronymt kulturfelt. Det nye åpnet for eksempel for inklusjonen av idrett og definerte en tydeligere satsing på amatørtiltak og lokale tiltak. Kanskje kan kulturpolitikken historie sies å markere en dreining fra en utpreget autonom posisjon til en mer heteronym posisjon.

Samtidig synes kulturpolitikken sin posisjon å vekselvis være styrket og svekket. Det kan understøttes av Per Mangsets (1992:264) påpekning av at Kulturdepartementet ble mindre synlig i norsk kulturpolitikk utover 1980-tallet. I dag står kulturpolitikken sterkere, med en mer inngripende stat og et øket kulturbudsjett. Et eksempel på at kulturpolitikken er blitt mer synlig er "Kulturløftet" - den sittende regjeringens kultursatsing frem mot 2014¹⁸. Kulturløftet inneholder blant annet et uttrykt mål om oppjustering av kulturbudsjettet til 1% av det samlede statsbudsjettet. Det kan sies å være et eksempel på at kulturpolitikken sin posisjon i det politiske feltet er styrket. I andre land med mindre grad av statlig styring er kulturpolitikk mer ensbetydende med økonomisk støtte. Begrepet "art support" er for eksempel dekkende for et statlig kulturansvar som bare handler om økonomiske tilskudd. Det må sies å være et uttrykk for en særlig heteronym kulturpolitisk posisjon.

Blant aktørene i det kulturpolitiske feltet er *Kulturdepartementet*¹⁹ lite synlig, særlig sammenlignet med Kulturministeren og partienes kulturpolitiske talspersoner. Det gir kanskje departementet en autonom posisjon i feltet, fordi det i liten grad blir utfordret. Departementet har til oppgave å virkeliggjøre og forvalte politikernes kulturpolitiske beslutninger. Departementet har kjennskap til kulturfeltet, og besitter i stor grad viktig kulturell kapital. Kulturdepartementet har det kulturpolitiske hovedansvaret i landet, og har med det betydelig innflytelse overfor de fleste aktiviteter i det kulturelle feltet²⁰. Det gjør at de lyttes til av politikerne. Det gjør også at de har symbolsk makt til å anerkjenne og avslå aktører i

¹⁸ Koalisjonsregjering bestående av Arbeiderpartiet, Senterpartiet og Sosialistisk Venstreparti.

¹⁹ Kortformen "Kulturdepartementet" brukes, vel vitende om at navnet er mer omfattende og tidvis varierende. Fra valget 2005 heter departementet for eksempel "Kultur- og kirke departementet". Det første het Kultur- og vitenskapsdepartementet (1982).

²⁰ Også andre departementer har ansvar for kulturpolitiske spørsmål. For eksempel har Utdannings- og forskningsdepartementet ansvaret for høyere kunstutdanning.

kulturfeltet. Kanskje kan det sies å være uttrykk for at Kulturdepartementet besitter en kulturpolitisk doksa.

Kulturdepartementet forvalter politiske vedtak, men de initierer og tilrettelegger også, for eksempel gjennom de anbefalinger som presenteres i stortingsmeldinger. Det er museumssammenslåingen et eksempel på, i Stortingsmelding 22 (1999-2000) *Kjelder til kunnskap og oppleving*. Den er et forslag fra departementet, som så er vedtatt av Stortinget. Det gjør at departementet har en sterk posisjon i det kulturpolitiske produksjonsfeltet. Dag Solhjell hevder at den norske politiske modellen med sterk statlig styring sørger for et spesielt nært forhold mellom den statlige kulturpolitikken og kulturaktivitetene ute i samfunnet (Solhjell 1995:299). Prinsippet om *en armlengdes avstand i kulturpolitikken* er ment å ta vare på kulturinstitusjonenes uavhengighet og autonomi. Ett virkemiddel for å oppnå det er i Nasjonalmuseets tilfelle at museet forvaltes som en stiftelse.

Omfanget av Kulturdepartementets økonomiske kulturpolitikk vitner om at statlige penger anses som friere enn private. Dermed anses staten som en bedre forsikrer av uavhengighet og autonomi enn private løsninger. Kulturfeltets økonomiske avhengighet gir departementet en sterk posisjon, så lenge de avhengige aktørene ikke søker betydelig støtte andre steder.

Økonomiske logikker synes å ha fått en mer betydelig innvirkning i det kulturpolitiske feltet. Det kommer vagt til uttrykk i at "bevilgninger over statsbudsjettet" er listet først i departementets egen rangering av viktige kulturpolitiske virkemidler²¹. Samarbeid mellom kultur og næring har alltid funnet sted, men Stortingsmelding 22 (2004-05) *Kultur og næring* markerer allikevel en tydeligere økonomisk orientering i det kulturpolitiske feltet. Den tar utgangspunkt i at det de siste 20-25 årene har vært et økt fokus på sammenhengen mellom kultur, næring og økonomisk utvikling (St.mld. 22 2004-05:7). Det nye er med andre ord at kultur og næring er blitt et åpent, diskursivt tema. Kulturpolitiske tanker om synergiske møter mellom kultur og næring kan ses som uttrykk for tilnærming til andre felt og en mer heteronym kulturpolitisk posisjon.

Museumssammenslåingen kan tolkes som motivert av økonomiske effekter. Særlig vitner den utstrakte troen på flerbruksfordeler om at det, i det minste diskursivt, er tale om en økonomisk rasjonalisering av driften og en større åpning for markedslogikkens inntog. Det kan tolkes dit hen at de gevinstene som sammenslåingen skal høste, kan hentes fra møtet mellom det autonomt kulturelle og andre felt, for eksempel det økonomiske. Endringen av

²¹ Kulturdepartementet om kulturpolitikk: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

museumsstrukturen i seg et brudd med tradisjonen på feltet. I tillegg kan endringene ses som et uttrykk for en mer utvidet kulturforståelse i det nasjonale kunstmuseet. Det er for eksempel tydelig i museets ønske om nye brukergrupper og i arrangementer som er rettet mot et bredt publikum, som kurs i klessøm og verkstedsaktiviteter for barn.

I konsumpsjonsfeltet har Kulturdepartementet en spesiell posisjon. Departementet er nærmest usynlig, samtidig som det har absolutt hele det norske folk som sine interessenter, både kulturprodusenter og kulturkonsumenter - interesserte og potensielt interesserte. Dets mål er betegnende nok å: ” [...] sikre et stimulerende og utfordrende kulturtilbud for hele befolkningen ”²². Befolkningen møter imidlertid i liten grad departementet. De møter i større grad institusjonene og tiltakene som er resultater av departementets arbeid. Unntaket er de utredningene, rapportene og forslagene som departementet presenterer. Kjennskap til disse er imidlertid avhengig av tilgang. Her er mediene viktige kanaler, som formidlere og kommentatorer, men tilgjengeligheten er trolig begrenset av interesse og kunnskap. Kanskje når det kulturpolitiske papirarbeidet i liten grad ut til andre enn noen få kulturelt kapitalsterke aktører. Kulturdepartementet har derfor ikke en tydelig posisjon i konsumpsjonsfeltet.

Kulturdepartementet opptar imidlertid både en autonom og en heteronym posisjon. Det kommer til uttrykk i forholdet mellom de kulturpolitiske og kunstpolitiske forpliktelsene som departementet har. Kulturpolitikken tar i større grad hensyn til kulturkonsumentene. Her kommer for eksempel hensyn til oppvekst og integrering inn. Det plasserer departementet i en tenderende heteronym posisjon. Kunstpolitikken tar på sin side hensyn til kulturprodusentene og plasserer departementet i en mer autonom posisjon. Hvorvidt det er de førstnevnte eller sistnevnte hensyn som har høyest prioritet, kan sies å være bestemmende for posisjonens plassering i et henholdsvis stort og lite politisk kretsløp. Utover det har departementet autonomi som enestående institusjon, men som statlig instans konkurrerer det med andre mer inngripende aktører.

Kulturdepartementets posisjon overfor Nasjonalmuseet opprettholdes av den beslutningsmyndigheten det har over museet. I dette tilfellet har departementet brukt sin innflytelse til en storstilt sammenslåing. Særlig ligger Kulturdepartementets symbolske makt i den usynligheten det har i konsumpsjonsfeltet og den initieringsmyndigheten det har i produksjonsfeltet. Departementets posisjon hviler på den tilliten de folkevalgte kulturpolitikkerne vises gjennom valg. Hvorvidt departementet bruker sin symbolske makt i debatten gjenstår å se.

²² Kulturdepartementet om kulturpolitikk: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

Utgangsposisjon – debattposisjon

Museumssamenslåingen har endret det nasjonale kunstmuseets posisjon. I den medierte debatten om det nye museet møtes museet og aktører i dets omgivelser. Gjennom aktørens diskursive opptreden i debatten påvirkes også deres posisjoner ved at de svekkes, opprettholdes eller forsterkes. Kanskje er det også slik at debatten brukes i posisjoneringsøyemed, til å opprettholde eller endre relasjoner til andre. Selv om enkeltaktører ikke bruker debatten bevisst, eller er sin egen posisjon bevisst, endres også deres posisjoner i møtet med andre. Hvilke posisjoner som kommer til syne i debatten undersøkes i de følgende analysene.

5 Et sosialt og diskursivt møte

Debatten om Nasjonalmuseet er et både sosialt og diskursivt møte. Det diskursive handler om det språklige som skjer, det sosiale handler *også* om andre aspekter av møtet. Debatten preges av hvor og når møtet finner sted, hvem som deltar, og hvordan møtet drives fremover og endrer seg. Dette kapitlet vil undersøke ordvekslingen som et sosialt og diskursivt møte over tid, med spesiell vekt på de tre avisene som hovedsakelig huser debatten. Først vil trekk ved forløpet som helhet undersøkes, deretter vil et utvalg deldebatter være gjenstand for undersøkelse i lys av trekkene ved hele forløpet. Kapitlet søker svar på problemstillingen *Hvordan forløper debatten?*

Debattens forløp

Ved sammenstilling plasserer kommentarene og debattinnleggene seg ujevnt i tidsrommet 1999-2005. Satt inn i en tabell kan de 128 innspillene og de 55 aktørene sies å fordele seg i åtte periodiske deldebatter, slik figur 4 i det følgende viser (vedlegg 1 på side 107 viser sammenstillingen av innspillene). De åtte periodene er avgrenset i forkant og etterkant av innbyrdes likheter knyttet til tidspunkt, diskursiv tematikk i innleggene og samtidige hendelser ved museet²³.

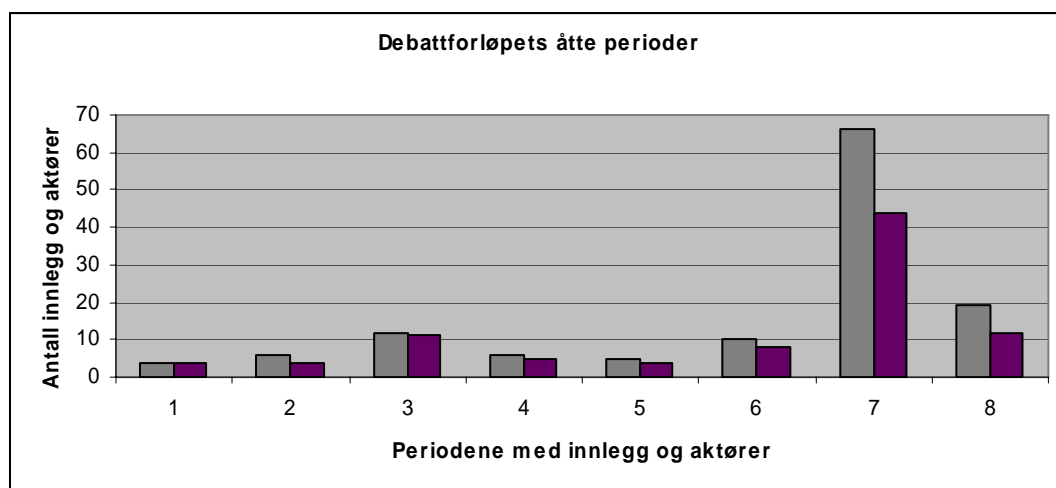


Fig 4 Debatten som et periodedelt forløp.

²³ Enkelte innlegg kan plasseres i flere perioder, men deres plassering er trolig ikke avgjørende for analysen.

Først og fremst er det mulig å peke på at debatten involverer få aktører og er lite intens²⁴. De første seks periodene fremstår som vage, tatt i betraktning at de forholder seg til en omfattende kulturpolitisk endring i kunstmuseumsfeltet. Motsatt er den syvende perioden og den etterfølgende åttende perioden overraskende innleggsrike. Sammenstillingen av innspillene viser at debattforløpet i hovedsak synes å være styrt av hendelser ved museet. Unntaket er den femte perioden, som kjennetegnes av å etterlyse hendelser ved museet. Unntaket kommer tydelig frem når periodene karakteriseres ved hjelp av de hendelsene de står i forhold til, slik som i det følgende:

1. Stortingsmelding om sammenslåing 17. desember 1999
2. Stortinget vedtar sammenslåing 1. desember 2000
3. Interimsstyret fremlegger forslag 1. juli 2002
4. Museet etableres som stiftelse 1. juli 2003
5. Offentlig debatt etterspørres desember 2003
6. Nyansettelser ved museet offentliggjøres februar 2004
7. Nye basisutstillinger åpnes 12. februar 2005
8. Museet foretar omorganiseringer høsten 2005

Skisseres de åtte periodenes særtrekk skjematisk som i fremstillingen i figur 5 i det følgende, trer de ulike debattperiodenes kjennetegn tydeligere frem. Til grunn for fremstillingen ligger en kodifisering av innleggenes innhold. Registrert er blant annet informasjon om tidspunkt, avis, avsender, diskursiv tematikk, overordnede diskurser og syn på det nye museet (kodeark i vedlegg 2 på side 109). Elementene er i skjemaet presentert etter hvor dominerende de er i periodene. Det som er fokus først i innleggene og det som gjentas, er regnet som en god indikasjon på hva som er hovedanliggende i innspillene. Videre er aktørene presentert etter når de opptrer. For eksempel står avis oppført først i alle perioder. Det betyr at alle periodene åpnes av en aviskommentar.

Ses den skjematiske fremstillingen av innholdet i debattperiodene i sammenheng med sammenstillingen av alle innleggene i vedlegg 1, er det mulig å peke på flere trekk ved forløpet i sin helhet. Innledningsvis er det mulig å si noe om omfanget av debatten. I antall kommentarer og innlegg er debatten mest fremtredende i Aftenposten, dernest i Dagbladet og så i Klassekampen (71, 35, 22). Her er det verdt å bemerke at Dagbladet er den første avisen der det er en antydning til ordveksling, mens Aftenposten er den avisen der det i samtlige av de andre periodene først er registrert et innspill. I Klassekampen er det ikke antydning til debatt før ut i forløpets tredje periode – nesten tre år etter stortingsmeldingen om

²⁴ Debatten foregår også i andre aviser og andre medier.

sammenslåingen. Det er interessant tatt i betraktning avisens politisk opposisjonelle ståsted og posisjon som debatt- og kommentaravis. Debattperiodene er med andre ord ulikt representert i de ulike avisene.

	Av is	Aktør	Diskurs	Overordnet diskurs	Meningsklima	Aviskommentarer
1	Db	Avis, publ, vit	Sammenslåing	Politisk	Vagt. Avventende optimisme.	Entydig positiv.
2	Ap	Avis, vit, mus	Sammenslåing	Politisk	Vagt. Optimisme, men tilløp til skepsis.	Særs interessert. Kritisk. Maner til debatt.
3	Ap Db Kk	Avis, mus, vit, publ	Sammenslåing Offentlig debatt	Museumsorgani- satorisk, men behandles som politisk	Moderat. Skepsis til sammenslåingen.	Alle tenderer til å være kritiske.
4	Ap Kk Db	Avis	Kompetanse Offentlig debatt Sammenslåing	Politisk, men behandles som museumsorganisa- torisk.	Vagt. Skepsis, men dempet av direktøransettelsen.	Positive til den nye direktøren, mistenksomme til departementet.
5	Ap	Avis, vit, mus, kunst	Offentlig debatt Makt	Metadebatt om offentlig debatt	Vagt. Kritikk om manglende offentlighet.	Oppfordrer til debattengasjement.
6	Db Ap Kk	Avis, vit, mus	Kompetanse Offentlig debatt Utstilling	Museumsorganisa- torisk Kunstfaglig	Moderat. Både mangel på kompetanse og god kompetanse.	Avventende optimisme og skepsis.
7	Ap Db Kk	Avis, kunst, vit, dept, mus, publ	Utstilling Kompetanse Makt	Kunstfaglig Personfokusert	Eksplisivt. Ja og nei til utstillingene og Sune Nordgren.	Db positiv, de andre ender på negativ. Lite til stede.
8	Ap Db	Avis, vit	Sammenslåing Kompetanse	Politisk Personfokusert	Kraftig. Nei til Nordgren, ja til Arkitekturmuseet.	Ap kritisk, Db positiv.

Fig 5 Sentrale trekk ved debattperiodene.

I de fleste periodene foregår debatten i flere aviser i samme periode. Et trekk synes å være at debatten foregår på tvers av avisene. Et første innlegg kan følges opp av et andre innlegg i en annen avis. Det er for eksempel tilfellet i den sjette perioden, der en første kommentar i Aftenposten om museets ansettelsesprofil følges opp av et eksternt innlegg om mangel på kunstnerkompetanse i Dagbladet ("Svensk-dansk profil ved Nasjonalmuseet", Aftenposten, 21.02.04 og "En svenskes kunstmakt", Dagbladet, 23.03.04). Den første, andre og femte perioden skiller seg imidlertid ut. I disse periodene er det bare registrert innspill i henholdsvis Dagbladet i den første og Aftenposten i de to siste. Det tyder på at disse periodene diskursivt ikke vekker bred oppmerksomhet.

Utover omfang generelt anes også en tendens til at ulike aktører er ulikt representert i periodene, slik det er antydnet i tabellen. Innleggene er signert med navn og i de fleste tilfeller

også tittel. Det er mulig å tenke seg at valg av tittel indikerer syn på egen relasjon til museet. Videre kan det antas at det er en sammenheng mellom tittel og noen grunnleggende forestillinger.

Ut fra en slik kategorisering av innleggenes avsendere, kan debattens aktører samles i fem kategorier i tillegg til avisene: *Kunstvitere* (kunsthistorikere, og andre teorifaglige), *Nasjonalmuseet* (ledelsen for museet), *Publikum* (aktører som signerer med navn eller ikke kunstrelatert tittel), *Kunstnere* (aktører som titulerer seg som kunstnere eller er allment kjente kunstnere) og *Kulturdepartementet* (representanter for Kulturdepartementet). Aktørene kan videre kategoriseres etter de tre feltene. Plassert i felt kan kunstviterne, museet, kunstnerne og publikum sies å ha posisjoner i kunstmuseumsfeltet, mens Kulturdepartementet plasserer seg i det kulturpolitiske feltet og avisene i det journalistiske feltet. Slik sett er kunstmuseumsfeltets mange aktører representert i 74 innlegg, mens det kulturpolitiske feltet på sin side bare bidrar med to innlegg. Avisene i det journalistiske feltet deltar med 52 kommentarer.

Sett i sammenheng er aktørenes tilstedeværelse i debatten ulik, slik tabellen i figur 6 viser. Av de enkelte aktørene er det, utenom avisene (1): de teorifaglige kunstvitere (2) som tydelig dominerer med i alt 45 innspill. De er representert fra første periode, og er bare fraværende i en periode. Nasjonalmuseets representanter (3) bidrar med 11 innlegg i fem perioder fordelt jevnt utover forløpet. De ulike kunstnere (4) deltar med 10 innspill, men er bare representert i den femte og den syvende perioden. Publikum (5) kommer med åtte innspill fordelt på tre perioder jevnt i forløpet. Kulturdepartementet (6) er minst til stede med sine 2 innlegg i den syvende perioden. Aktørene setter med andre ord i ulik grad preg på forløpet. Aktørenes varierende deltakelse handler om ulik grad av interesse, men trolig også om ulikheter i symbolsk makt i kunstmuseumsfeltets diskurser og avisenes diskurser.

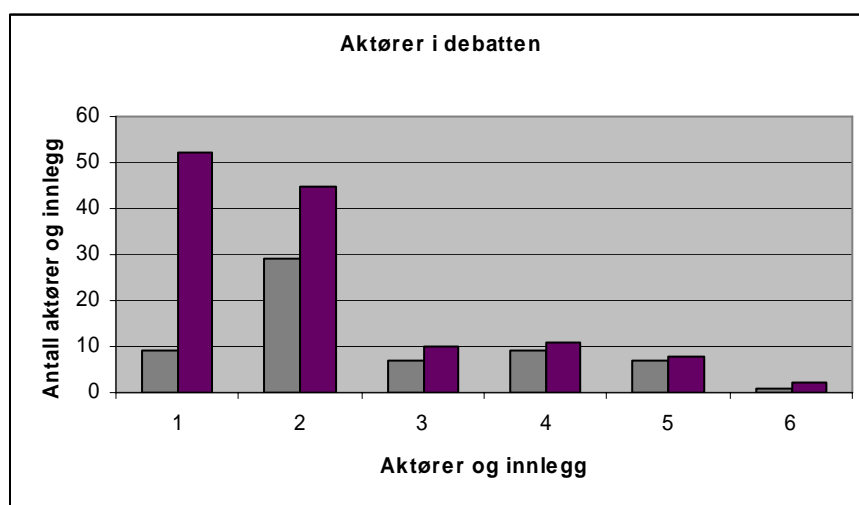


Fig 6 Aktører og innlegg i debatten totalt.

Bestemte aktører kan for eksempel knyttes til de ulike avisene. Kunstnerne er for eksempel bare representert med et innlegg i Aftenposten, og publikum er ikke representert i Aftenposten i det hele tatt. Kunstnerne og publikum velger med andre ord Dagbladet og Klassekampen som sine kanaler. På den annen side er museet betydelig mer representert i Aftenposten enn de andre avisene. Det samme gjelder innleggene fra Kulturdepartementet. Museet er kun representert med ett innlegg i Dagbladet og Klassekampen, mens Kulturdepartementet bare er representert i Aftenposten. Av kunstviterne ser det ut til at det er en mye jevnere fordeling mellom avisene. Sett i sammenheng tyder dette på at debatten har ulik karakter i de tre avisene. Variasjonene antyder at både de eksterne aktørene og avisene har ulike posisjoner i debatten, og ulik grad av symbolsk makt. I tillegg anes det en tendens til sammenfallende posisjoner mellom de eksterne aktørene og avisene.

Samtlige perioder innledes med en aviskommentar. Med unntak av første periode, er alle de første kommentarene Aftenpostens. I tillegg er Aftenposten eneste avis i to perioder. Av de tre avisene er det Aftenposten som dominerer med sine 31 kommentarer og tydelige tilstedeværelse i periodene. Dagbladet er den første avisen som kommenterer sammenslåingen, og den første avisen der det er antydning til debatt. Dagbladet er allikevel bare representert med 12 kommentarer. Klassekampen er verken representert med kommentarer eller eksterne innlegg før den tredje perioden, men bidrar allikevel i alt med 9 kommentarer.

Andelen av aviskommentarer er relativt jevn i de tre avisene, men fordelingen mellom avisene er ulik fordelingen av *antall* innlegg. Mens Aftenposten har det høyeste antallet kommentarer etterfulgt av Dagbladet, har Klassekampen en større andel kommentarer enn Dagbladet (prosentvis fordeling: 43-40-34). Den høye andelen kommentarer viser at avisene er engasjerte, men tallene indikerer også at det er et generelt mønster i hvor mye avisene selv deltar i debatten. Likhetene kan knyttes til det journalistiske feltets logikker for praksis i avisdebatter. Forskjellene avisene i mellom henger trolig sammen med avisenes størrelse, men også med hvordan avisene betrakter seg selv som kulturaviser og debattaviser, og hvordan andre betrakter dem når de velger kanal for sine ytringer.

Det anes også en konsekvenssammenheng mellom antallet kommentarer og antallet eksterne innlegg. De vage periodene domineres tydelig av aviskommentarer - den fjerde perioden består for eksempel bare av aviskommentarer. Motsatt er bare en liten andel innspill aviskommentarer i den syvende perioden (16 av 66). Kanskje tyder det på at avisene opptrer som igangsettere for engasjement, og at de trekker seg tilbake når andre debatterer. På den annen side er avisenes kommentarer svært mange.

I tillegg kan det antas at de første aviskommentarene legger føringer for diskursiv tematikk i periodene. Det ligger for eksempel i den femte periodens første kommentar en premiss om at tausheten rundt museet er uttrykk for noe kritikkverdig ("Stillheten senker seg", Aftenposten, 02.12.03). Kommentaren følges opp av eksterne innspill som peker på hva det er som er kritikkverdig.

Mangfoldet i diskursiv tematikk synes ikke å være stort tatt i betraktning det lange forløpet. Fem diskurser synes å peke seg ut i innspillene, dog i ulik grad. I tråd med tabellen i figur 7 i det følgende er den mest representert diskursen den konkrete *Utstilling* (1), om de nye utstillingene i museet. Den dominerer i hele 50 innlegg. Deretter er det langt til *Sammenslåing* (2), om endringer i museumsstrukturen. Den dominerer i 26 innlegg. *Kompetanse* (3), om det nye museets valg av kompetanse og enkeltaktørers kompetanse, følger like etter med 22 innlegg. Igjen er det avstand til de to siste mer abstrakte diskursene. *Offentlig debatt* (4), om behovet for debatt om prosessen, dominerer i 14 innlegg, mens *Makt* (5), om hvem som har makt i prosessen, dominerer i 10. De resterende seks innleggene beveger seg tematisk innenfor diverse marginaliserte diskurser. Samlet sett dominerer med andre ord de konkrete diskursene over de abstrakte. Det kan tyde på at aktørene i fellesskap velger det konkrete, eller at enkelte aktører har symbolsk makt til å gjøre de konkrete diskursene mer synlige. Det vil neste analyse av aktørene undersøke nærmere.

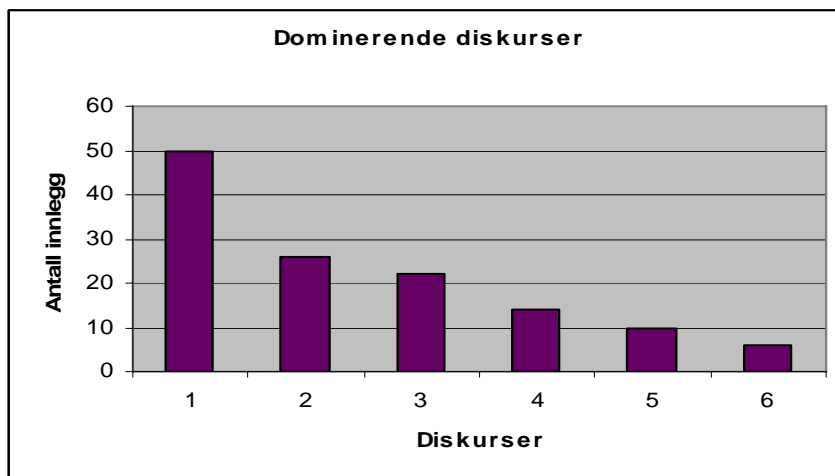


Fig 7 Ulike diskursers fremtoning i innspillene totalt.

De ulike periodene er kjennetegnet av ulike diskurser på samme måte som de er kjennetegnet av ulike aktører. Samtidig synes det å skje endringer gjennom forløpet, med en gradvis dreining fra abstrakte diskurser til konkrete. De første vage periodene konsentrerer seg om sammenslåingen som politisk idé og museumsorganisatorisk idé. Etter hvert handler det mer

om konkrete aspekter av kunstfaglig art, så som de impliserte aktørenes kompetanse, hvorvidt de gjør en god jobb, og om de presenterer gode utstillinger. Det betyr at det samtidig skjer en gradvis endring fra fokus på sammenslåingen som et saksforhold til et mer spisset og underholdende personfokus på de som gjennomfører sammenslåingen.

Det er tydelig at de kulturpolitiske handlingene i liten grad blir brede diskursive temaer, selv om avisene initierer ordvekslinger om hendelsene i de første periodene. Det abstrakte papirmuseet i stortingsmeldingen er mindre håndgripelig enn den nye direktøren og de nye utstillingene. Det er trolig grunnen til at de første periodene peker seg ut som spesielt vage debattider, selv om viktige hendelser finner sted. For eksempel vedtar Stortinget sammenslåingen i den andre perioden. Det er en hendelse som i liten grad er synlig utenfra. Parallelt med at resultatet av sammenslåingen trer frem, blir også de tidligere hendelsene trukket frem. Med det kan det sies å skje en forflytning fra et lite eksklusivt debattkretsløp til et større mer inklusivt debattkretsløp, der debatten i økende grad blir en underholdende feide mellom enkeltaktører. Det kan bety at avisene ikke har symbolsk makt til å vekke oppmerksomhet om det abstrakte og politiske, eventuelt at de bidrar til den konkretiseringen og tilspissingen som synes å skje. Samtidig er det noe underlig at så få av aktørene som rammes av det politiske vedtaket deltar.

Også meningsklimaet endrer seg gjennom forløpet. Mens de aller første periodene er preget av avventende optimisme, anes det raskt tilløp til skepsis som etter hvert får dominere over de positive røstene. I den innleggsrike syvende perioden er for eksempel i alt 42 innlegg overveiende kritiske, 19 er positive, mens bare 5 tydelig veier for og mot. Det tyder på at enkelte aktører har symbolsk makt til å prege meningsklimaet. Denne tendensen gjelder også avisene selv. I de første periodene veksler avisene mellom å være positive, skeptiske og avveiende, men lander etter hvert på en overveiende skeptisk innstilling til både sammenslåingen og museet. Unntaket er Dagbladet, som er mer positiv enn de to andre avisene gjennom hele forløpet. Med det anes en tendens til at avisene plasserer seg i to distinkte posisjoner.

Sammen med den økte skepsisen synes det å skje en dreining fra enighet til konflikt. Ordvekslingen går fra å være sentrert rundt en politisk gledesmelding til å veksle mellom markerte aktører i polariserte posisjoner. Samtidig ser det ut til å skje en sammenblanding av diskurser og konflikter som også øker konfliktnivået. Kunstnernes generelt undertrykte posisjon i kunstfeltet blir for eksempel i den sjette perioden en del av kompetansediskursen (for eksempel "Nasjonalmuseet som tvangstrøye", Dagbladet, 14.04.04). Dessuten synes beslutninger og ansvar å bli tilskrevet forskjellige aktører. Museets direktør møter for

eksempel kritikk mot sammenslåingen i den sjette perioden, mens departementet blir stilt til ansvar for de nye utstillingene i den syvende perioden.

Kanskje kan debatten som helhet betegnes som en elitedebatt som i økende grad *også* blir en underholdningsdebutt uten at det elitistiske forsvinner. Snarere kan det se ut til at det elitistiske forsterker det underholdende. Det betyr at debatten både beveger seg i et stort og et lite kretsløp. Hvorvidt trekkene skissert over også gjenfinnes ved et nærmere blikk på enkelte perioder i debatten, vil vise seg i undersøkelsen av tre deldebatter i fortsettelsen.

Tre talende deldebatter

Selv om det i antall innlegg er periodene 1, 7 og 8 som peker seg ut, er det allikevel debattene i periodene 1, 5 og 7 som fremstår som de mest interessante. Den første fordi den på svært vagt vis åpner debatten, den femte fordi den ikke utløses av en hendelse ved museet, og den syvende fordi den er et sjeldent eksempel på eksplosiv kulturdebutt. De tre periodene markerer med andre ord særegne trekk ved debattforløpet som helhet. Disse vil derfor være gjenstand for nærmere undersøkelse i fortsettelsen. Eksemplene fra enkeltinnlegg i periodene gjenfinnes i sin helhet i vedlegg 3 på side 111.

Periode 1: Sammenslåingsdebutt (19.12.99–18.01.00)

Den aller første debattperioden i forløpet har sitt utgangspunkt i offentliggjøringen av stortingsmeldingen som foreslår sammenslåingen av museene. Alle innspillene ligger i etterkant av selve offentliggjøringen 17. desember 1999. Det viser at det er hendelsen som i forkant er utløsende for ordvekslingen. Perioden er vag, med få registrerte innlegg – alle i Dagbladet. I alt deltar fire aktører med fire innlegg. Foruten Dagbladet, deltar en publikummer og en kunstviter. Stortingsmeldingen møtes med ros, og med det markeres starten på meningsutvekslingen om det nye museet i de tre avisene.

Diskursivt omhandler ordvekslingen i perioden den konkrete museumssammenslåingen. Innleggende omhandler meldingen direkte, noe som gir perioden en politisk karakter. Alle innspillene ligger direkte i etterkant av offentliggjøringen og er preget av avventende optimisme til sammenslåingen. Både kulturministeren, stortingsmeldingen og regjeringen roses for et konstruktivt forslag, slik som her i Dagbladet i den aller første kommentaren i perioden: ”*Det er perspektiver over regjeringens forslag [...]. Det er strålende nyheter. [...] fortjener all ros [...]*” (leder, Dagbladet, 19.12.99). Kulturdepartementet som har utredet forslaget, omtales imidlertid i liten grad. På tross av

rosen er det blant de fire innspillene to kunstvitere som stiller seg noe avventende, slik som i eksempelet i det følgende: *"Ikke minst gir dens [stortingsmeldingens] klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på"* (Jon-Ove Steihaug, kunsthistoriker, Dagbladet, 18.01.00). Innlegget er et tidlig eksempel på det som senere skal få prege debatten.

Dagbladet åpner perioden med en leder og er med det første og eneste avis i denne perioden. Ved siden av stortingsmeldingen er trolig også aviskommentaren initierende for perioden. Avisen er entydig positiv, ikke ulikt de andre aktørene. Avisen er mest opptatt av hvilke konsekvenser forslaget har for publikum, ulikt kunsthistorikeren som er opptatt av kunstens ve og vel. Det kommer til uttrykk i den første lederen: *"Det viktigste må likevel være at publikum [...] vil få adgang til et formidabelt kunstsenter [...]"* (leder, Dagbladet, 19.12.99). Hensynet til publikum er kanskje bakgrunnen for at Dagbladet gjennomgående er den mest positive avisen. Dagbladet plasserer seg som støttespiller til sammenslåingen, og markerer seg med det i liten grad som maktkritiker. Det synes å indikere en opprettholdelse av avisens posisjon i det journalistiske feltet.

Den første perioden virker vag tatt i betraktning den omfattende endringen ordvekslingen står i forhold til. Av den grunn kommer få tydelige posisjoner til uttrykk. Diskursivt beveger den seg på et saklig politisk nivå, men preges mer av enighet og samtykke enn maktkritikk. Det gjelder også den eneste avisen som mener noe om forslaget. I så måte er det underlig at verken Aftenposten eller Klassekampen er til stede i denne perioden. Det viser at disse avisene foreløpig i liten grad posisjonerer seg i den kulturpolitiske sammenslåingsdiskursen.

Periode 5: Debatt om offentlighet (02.12.03-19.12.03)

Den femte debattperioden utløses ikke av en konkret hendelse ved museet slik de andre periodene gjør. Slik skiller perioden seg ut. Perioden synes snarere å være motivert av at det ikke skjer noe åpenlyst ved museet, etterfulgt av en mistanke om at hendelser foregår i det stille. Perioden er vag, fem innlegg og fire aktører er registrert. Representert er Aftenposten, en kunstviter, en kunstner og museet.

Diskursivt omhandler alle innleggene et behov for offentlighet og debatt rundt endringene i kunstmuseumsfeltet. De er med andre ord tydelige responser til hverandre, selv om de hovedsakelig bærer samme mening. Det ses for eksempel i den likeartede ordbruken i det første og andre innspillet i perioden: *"betenkelig taushet"* og *"uten spor av offentlig"*

debatt” (henholdsvis Lotte Sandberg, Aftenposten, 02.12.03 og Dag Solhjell, Aftenposten, 04.12.03). Eneste på den andre siden av bordet er museumsdirektør Sune Nordgren, som responderer på etterspørselen, men avviser behovet for debatt på dette tidspunktet: *”Museumsdebatt for tidlig, Solhjell*” (Sune Nordgren, dir. Nasjonalmuseet, Aftenposten, 16.12.05).

Perioden domineres av kunstfaglige aktører. Det til tross for at den ikke konkret omhandler kunstfaglige spørsmål, utover fokuset på museet fremfor for eksempel publikum. Blant innleggene befinner den første kunstneren seg. Med det introduseres kunstnerens relasjon til museet: *”I Norge er det tradisjon for at kunstnerne står mot kuratorene. Nå er det kanskje på tide å innse at teknokratiet er den største trusselen for et radikalt kunstliv*” (Tone Hansen, kunstner og stipendiat KhiO, Aftenposten, 19.12.03). Introduksjonen av kunstnerens posisjon i kunstmuseumsfeltet kan ses som et eksempel på at debatten tiltrekker seg andre problemstillinger enn den selv i utgangspunktet befatter seg med. Kanskje skyldes det et generelt behov for debatt i feltet.

Aftenposten åpner perioden med en kommentar, slik avisen gjør i syv av åtte perioder. I tillegg er alle innleggene registrert i samme avis. Aftenposten etterspør debatt, og gjør seg slik til ansvarlig maktkritiker: *”Nei, det gjelder ikke den forestående julehøytiden, men den desto mer betenkelige tausheten som omgir nyskapningen Nasjonalmuseet for kunst – som i disse dager planlegger sin omfattende virksomhet*” (Lotte Sandberg, 02.12.03). Med kun én aviskommentar er dette allikevel ikke en utpreget avisperiode, selv om det kunne vært forventet ut fra tematikken. Kanskje betyr det at avisen ikke ser det nødvendig med flere debattoppfordringer når noen følger opp. Dagbladets og Klassekampens fravær skyldes antakelig at debattanslaget er Aftenpostens alene og ikke knyttet til en hendelse ved museet. Det vitner om et større engasjement hos Aftenposten i kraft av at avisen ikke bare responderer på hendelser ved museet men introduserer debatt selv. Det antyder en sterk posisjon overfor museet, ulikt relasjonen til de kulturpolitiske beslutningsmyndighetene.

Perioden beveger seg på et metanivå i forhold til debatten - den drøfter debatten og debattens vilkår. Kritikkk om manglende debatt eksisterer imidlertid også i de tidligere periodene. Det nye i denne perioden er at kritikken er debattperiodens dominerende diskurs. Trolig henger det sammen med at ansettelsen av en direktør i den foregående fjerde perioden har gitt museet et ansikt å rette kritikkk mot. Kanskje bidrar det til å styrke kritikernes posisjon, mens museets synlighet gir det en svakere posisjon.

Periode 7: Utstillingsdebatt (19.01.05-21.08.05)

Den syvende debattperioden utløses av åpningene av de første utstillingene i det nye Nasjonalmuseet. Først ut er de nye basisutstillingene, "Alle snakker om museet" som åpnes 12. februar. Deretter åpningen av manifestasjonsutstillingen for det nye museet "Kyss frosken. Forvandlings kunst" 28. mai. Debattperioden er den fyldigste med hele 66 innlegg, hvorav 32 står i Aftenposten, 19 i Dagbladet og 15 i Klassekampen. Alle aktørkategoriene er representert. Klart størst andel har kunstviterne, og av disse de som stiller seg kritisk (22 mot 5). Lavest andel har de positivt innstilte kunstviterne (5 av 11). I alt i perioden er mer enn dobbelt så mange innlegg negative som positive til museet.

Perioden preges i stor grad av utstillingsdiskursen, med innlegg for og imot de nye utstillingene. Perioden er imidlertid også preget av tidligere perioders diskurser, både kompetanse og makt trekkes inn, ofte som sammenblandete eller underordnede diskurser i innleggene. Ansvar for utstillingene rettes for eksempel vekselvis både mot kuratorene som har laget dem, direktøren, styret og departementet, slik som i dette innlegget i Klassekampen: "*Departementet må [...] ta ledelsen av Nasjonalmuseet opp til en fornyet vurdering*" (Rolf Aamot, elektronisk maler, Klassekampen 21.04.05).

Kampen preges tydelig av kunstvitere, men både kunstnere og publikum er også bedre representert enn tidligere. Kanskje har den konkrete utstillingsdiskursen lavere terskel og dermed større relevans for flere. Museet er også mer til stede, men det går en måned før det første innlegget kommer. Departementet er derimot særs tidlig ute, riktignok bare med to bidrag. Det ser ut som et rollebytte, der styret og museet i tidligere perioder har tendert til å svare for departementets handlinger er det nå omvendt. Departementet beskytter styrets utvalgte direktør, slik som her i det første innlegget: "*Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene*" (Yngve Slettholm, statssekretær, Kulturdepartementet, Aftenposten, 03.03.05).

Den andre utstillingen synes å virke som en bekreftelse på reaksjonene på den første. Kunstner Håkan Sandell sier det slik i Dagbladet dagen før åpningen av den andre utstillingen: "*Når jeg leser hovedkurator Kari J. Brandtzægs programerklæring for utstillingen [...] gir det meg faktisk en fordypet forståelse av min egen negative reaksjon på forandringene i Nasjonalmuseet*" (27.05.05). I eksempelet er det også tydelig at diskurser sammenblandes - kuratorens arbeid sammenstilles med sammenslåingen.

Av avisene er det nok en gang Aftenposten som åpner perioden med en kommentar. Kommentaren ligger denne gang forut for hendelsen i museet. Dette er imidlertid den debattperioden som i minst grad er preget av avis kommentarer, selv om antallet er det største (16). Aftenposten har 9, Klassekampen har 4, mens Dagbladet har 3 kommentarer. Forholdet mellom antall innlegg og antall avis kommentarer er relativt likt i de tre avisene. Trolig skyldes avisenes beskjedne deltakelse at andre debatterer. Som påpekt om den forrige perioden, synes avisene i større grad i de vage periodene å bruke kommentarer til å oppmuntre til debatt i egne spalter. Det kan se ut som en strategi for å posisjonere seg som hovedsete for en attraktiv kulturdebatt. En annen grunn kan være at debattperioden nærmest kan karakteriseres som en forenklet tabloidutgave av debatten som helhet. Det skarpe konfliktfokuset flytter kanskje saken fra kulturredaksjonene til nyhetsredaksjonene, og fra et lite til et stort kretsløp. Et eksempel på det er den personsentrerte kritikken som rettes mot direktør Sune Nordgren, slik som i dette tidlige innlegget signert kunsthistoriker Paul Grøtvedt: *"Sune Nordgrens posisjon som enevoldshersker a la Ludvig XIII, er noe helt nytt i norsk kunstopolitikk"* (Dagbladet, 09.03.05).

Avis kommentarene er jevnt fordelt utover perioden, som om de analyserer debatten underveis. Mer enn tidligere ser det dermed ut til at avisene kommenterer debatten fra utsiden, fremfor å være deltakere. For eksempel foretar Lotte Sandberg (Aftenposten, 04.03.05) tidlig i perioden en komparativ analyse av Sune Nordgrens og Lars Rar Langslets museumssyn som en hjelp til forståelse av debatten. Slike kommentarer bidrar kanskje samtidig til et polarisert bilde, der meningsvalget står mellom et for og et mot. Selv om avisene tar mer avstand i denne perioden, deltar de med andre ord også. Et annet eksempel på deltakelse er denne sene lederen i Klassekampen: *"Den eneste forvandlingen "Kyss frosken" har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske"* (16.09.05). Kommentarsjangeren brukes med andre ord både som personkritikk, kunstkritikk og politisk kommentar. Subjektiv stillingtagen og objektiverende sideblikk synes å blandes sammen.

Dagbladet er i perioden gjennomgående positiv, mens Aftenposten og Klassekampen vipper noe før pendelen faller på nei. Det betyr at avisene er skarpere delt i oppfatning enn tidligere. Forklaringen ligger kanskje i Dagbladets vektlegging av forholdet til publikum. Det er et forhold museet selv også er opptatt av, sammen med publikum og de andre positivt innstilte aktørene. De to andre avisene derimot, ligner mer de kritiske kunstviterne i opptattheten av hvem som skal få bestemme hva museet skal være.

Den syvende perioden er svært ulik de foregående. Det er først i denne perioden konsekvensene av omstruktureringen kommer konkret til syne. Først nå er det mulig å snakke

om debatt i betydningen intens og massiv ordveksling. De foregående periodene er til sammenligning lite intense og i større grad dominert av avisene selv. Selv om det er slik, synes premissene for den syvende perioden å legges i de foregående. Den syvende perioden synes å være en konsekvens av de etableringer som er gjort i de tidligere periodenes diskurser. For eksempel kommer en tidlig etablert formulering til syne. "Mastodont" går i denne perioden igjen som beskrivelse av museet, men beskrivelsen etableres av Karin Hellandsjø i Aftenposten allerede 11.07.02²⁵. Perioden er allikevel enestående i posisjoners og relasjoners tydelighet, selv om avisene er mindre synlige som aktører i denne omgangen.

De tre undersøkte periodene står igjen som typiske for debattens forløp. Sammen markerer de at debatten som helhet består av noen distinkte deldebatter preget av ulike diskurser og ulike aktører. Hver for seg representerer periodene særegne trekk ved museumsdebattens forløp. Den første perioden demonstrerer et møte mellom kulturpolitikk og mediert offentlighet, der det politiske forslaget i stor grad blir møtt med enighet og samtykkende akklamasjon til etterlengtet handling i feltet. Den femte perioden er særegen fordi den i motsetning til de andre periodene ikke utløses av en hendelse ved museet, med av at Aftenposten etterspør mer debatt rundt etableringen av en stor institusjon i kunstmuseumsfeltet. Perioden er et eksempel på utypisk gravende kulturjournalistikk - en sjeldenhet i et felt preget av lansering og bedømmende tilbakemeldinger. Endelig er den syvende perioden spesiell fordi en kulturpolitisk hendelse i feltet sjelden vekker så mye offentlig mediedebatt, verken av snever faglig art eller bred underholdende art.

Stykkevis og delt

Periodene fremstår som typiske for debattens forløp. Hva er typisk for debatten? Dette kapitlet har søkt svar på problemstillingen: *Hvordan forløper debatten?* Ut fra undersøkelsen av debatten som helhet og de tre debattperiodene særskilt, er det mulig å peke på noen hovedtrekk. Debatten som helhet kjennetegnes først og fremst av å være lite intens i den forstand at den involverer få aktører og ikke er spesielt fortettet verken i tid eller antall innlegg før utstillingsåpningene i den syvende debattperioden. Det karakteristiske er nettopp hvor lite oppmerksomhet det politiske papirmuseet får, og hvor stor oppmerksomhet det realiserte museet plutselig får.

Det indikerer samtidig at debatten løper i mer eller mindre distinkte perioder og at det skjer endringer underveis. De åtte periodene preges også av ulike aktører. Mens avisene

²⁵ Fire registrerte etter den første, antakelig flere.

dominerer i de vage periodene, dominerer for eksempel ulike kunstvitere i den innleggsrike syvende perioden. Periodene preges også av ulike diskurser. Det synes å skje en tematisk bevegelse fra det abstrakte til det konkrete og fra politikk til person. Parallelt synes det å skje en dreining fra optimisme til skepsis og fra enighet til konflikt. Samtidig ser det ut til å skje en sammenblanding av flere diskursive elementer, både journalistiske sjangere, diskursiv tematikk og konfliktperspektiver. Resultatet kan karakteriseres som en sammenblanding av elitedebatt og underholdningsdebatt.

Samtidig som det skjer endringer, synes enkelte trekk ved debatten å forsterkes underveis i forløpet. I de aller første periodenes enighet og støtte til sammenslåingen trer ikke tydelig posisjoner klart frem. Etter hvert som flere aktører og diskurser kommer til syne, trer også flere posisjoner frem. Av disse er det noen som er synligere enn andre, samtidig som flere synes å være nær sammenfallende. De ulike kunstviterne fremstår i antall innlegg som debattens dominerende aktører, ved siden av avisene og deres kommentarer. De andre aktørene deltar til sammenligning kun med få innlegg. Videre er det utstillingsdiskursen som dominerer i antall, etterfulgt av sammenslåingsdiskursen og kompetansediskursen. Offentlig debatt og makt er til sammenligning lite synlige. Det forsterker tendensen til at det konkrete får dominere det abstrakte, og det kunstfaglige det kulturpolitiske.

Når det gjelder avisene, er det ulikheter i hvilke aviser de eksterne debattaktørene opptrer i. Kunstnerne og publikum finnes i overveiende grad i Dagbladet og Klassekampen, mens museet og departementet i større grad finnes i Aftenposten. Det synes ikke sammenfallende med hvilke aktører avisene tenderer å ligne – snarere motsatt.

De tre avisene innvirker på debatten både som representanter for det journalistiske feltet og som distinkte aviser. Et fellestrekk er at avisene forholder seg til debatten både fra utsiden og innsiden. På den ene siden kommenterer de fra utsiden det som foregår i egne debattspalter. På den annen side kommer de selv med meningsbærende innspill. Et annet fellesstrekk er at avisene initierer debattperiodene med kommentarer som omtaler det som skjer ved museet. De initierende kommentarene synes å legge tematiske føringer for hva som skjer i de senere innleggene. Et tredje moment er at aviskommentarene utgjør en dominerende andel av det totale antallet innspill. Det gjør avisene til aktører i debatten. Samtidig bidrar kommentarene sterkt til antallet tekster som ”tilhører” debatten. Det gjør debatten større. Selv om avisenes kommentarer er avistekster, fremstår dermed også de som innlegg. Et fjerde trekk er at avisenes kommentarer både er politiske kommentarer og kulturkritikker. De to

sjangrene synes å smitte over på hverandre i form av både objektivering av kulturkritikken og subjektivering av kommentaren.

Av de tre avisene er det Aftenposten som dominerer i forløpet. Aftenposten har flest kommentarer, og har det initierende innlegget i alle perioder. Dagbladet er imidlertid tidligst ute, og den eneste av avisene som kommenterer stortingsmeldingen når den kommer. Klassekampen på sin side kommer veldig sent på banen – etter at sammenslåingen er vedtatt. Avisene ulikheter i synlighet gir dem ulike posisjoner, samtidig som det antyder hvor sterke posisjonene er.

Avisenes behandling av debatten ses tydeligere mot et bakteppe av deres posisjoner i det journalistiske feltet. Alle de tre avisene synes å bevege seg, og debatten, innenfor flere diskurser og både et mindre autonomt kretsløp og et større heteronymt kretsløp. Minst overraskende er Dagbladet i overveiende grad positiv til både sammenslåingen og museet. Aftenpostens motstand mot endring er kanskje ikke overraskende, men engasjementet er merkbart stort. Det kommer til uttrykk i antallet kommentarer. Forbausende er det da at Aftenposten ikke kommenterer stortingsmeldingen i første periode. Klassekampen er mindre opptatt av saken enn forventet. Kanskje skyldes det at det er borgerlig og nasjonshevdende kultur det handler om. Da er det imidlertid underlig at avisen ikke er mer engasjert tidligere, når det er det politisk vedtaket som er i fokus.

Satt i ramme av kunstmuseumsfeltet er det mulig å antyde noe om posisjoner i debatten. Først og fremst er det tydelig at aktørene som møtes i debatten i sin uenighet og i sin symbolske makt plasserer seg ulikt i museets omgivelser. Samtidig synes ulike posisjoner å danne forsterkende sammenfall. Sammenlignet med undersøkelsene i kapittel 4 er det tydelig at debatten er uttrykk for et utfordrende møte mellom ulike deler av kunstmuseumsfeltet og mellom tradisjon og fornyelse. De bestående, autonome ideer utfordres av nye, heteronyme ideer.

Dette kapitlets analyse har studert debattforløpet og funnet en debatt strukturert i perioder bestemt av ulike hendelser, diskurser og aktører, samt aviser som opptrer i debatten både fra utsiden og innsiden. Kapittel 6 vil undersøke de eksterne aktørene og deres diskursive posisjoner i debatten. De diskursive posisjonene blir brukt som bakgrunn for det syvende kapitlets analyse av avisenes mindre tydelige posisjoner.

6 Diskursive posisjoner i debatten

Forrige kapittel viste at debattens forløp er strukturert i perioder av ulike hendelser, aktører og diskurser. Dette kapitlet skal se på de ulike eksterne aktørenes varierende debatt deltakelse, samt hvilke diskursive posisjoner som trer frem i debatten. Analysen tar utgangspunkt i kategoriseringen av aktører i forrige kapittel. Først undersøkes Nasjonalmuseet, deretter kunstviterne, kunstnerne, publikum og Kulturdepartementet. Avslutningsvis ses aktørenes deltakelse i sammenheng.

En skjematisk fremstilling av analysen er gjengitt i figur 8, eksemplene fra innlegg gjenfinnes i sin helhet i vedlegg 4 på side 119. Problemstillingen som søkes besvart lyder: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?*

Nasjonalmuseet

Nasjonalmuseet som aktør i debatten er museets ledelse²⁶. Med andre ord behandles ansatte kunsthistorikere og andre fagpersoner i museet som *kunstvitere*. Det skyldes at disse ikke nødvendigvis er fast knyttet til museet, men kan være ansatt på prosjektbasis. Dessuten står de i hovedsak ikke bak gjennomføringen av sammenslåingen og etableringen av det nye museet.

Museet er registrert med 11 innlegg og 6 aktører totalt. Antall innlegg fra museet er med det ikke stort, mens antallet aktører er relativt høyt tatt i betraktning begrensningen til ledelsen. Det tyder på et relativt stort mangfold av stemmer. Samtidig gir det inntrykk av at det er flere beslutningstakere i museet enn direktøren.

Bare fire av innleggene kommer før den fyldige syvende perioden. De fire fordeler seg med ett innlegg hver i den andre, tredje, femte og sjette perioden. Det betyr at museet er representert, men i liten grad er del av ordvekslingen om etableringen av sin egen institusjon. På den annen side kommer museet som aktør inn i debatten allerede i den andre perioden, etter at stortinget har vedtatt sammenslåingen. Det gir inntrykk av et aktivt forhold til den offentlige meningsdanningen. Det samme gjør de nye basisutstillingenes tittel "Alle snakker om museet". Den beskjedne deltakelsen i debatten vitner imidlertid om at museet i mindre grad enn forventet bruker debatten som kommunikasjonskanal. Kanskje er det et uttrykk for at museet har symbolsk makt til å unngå oppmerksomhet, eventuelt at museet ikke har kapitalstyrke nok til å innvirke tydelig på debatten. Etter den økende kritikken å dømme, tolkes trolig den lave tilstedeværelsen av andreaktører som en unnamanøver.

²⁶ Inkludert styret.

Hele 8 av innleggene står i Aftenposten, 2 står i Dagbladet og 1 i Klassekampen. Det er ulikt totalen, med en tydelig overrepresentasjon av Aftenposten. Det gjør det åpenbart at museet anser Aftenposten som den viktigste arenaen i debatten. Valget kan imidlertid også knyttes til at avisen er den debattarenaen med flest aktører og flest skeptikere å overbevise.

Museet er representert i de fleste av diskursene, men utstillingsdiskursen dominerer så vidt (5). Kompetanse (1) og makt (0) er dårligst representert. Fordelingen henger sammen med diskursenes synlighet i tidsforløpet, men det indikerer allikevel at museet er lite til stede i den offentlige meningsbrytningen forut for egne beslutninger.

Mangfoldet av diskurser kan forklares med at museets innlegg i stor grad er svar til andre. Av de 11 innleggene synes kun de to første å ikke være direkte svar. Museet tvinges trolig til å gå inn i andre aktørers diskurser, fremfor å stå i posisjon til selv å definere anliggendet eller ikke behandle det i det hele tatt. Museet styres med det i vel så stor grad av andre aktørers diskursive tematikk og standpunkter. Som i dette eksempelet fra den femte perioden som etterspør offentlighet:

”Faktum er at prosessen rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst blir kritisert for ikke å være åpen nok opp imot offentligheten. For at de store Visjonene og Manifestene ikke har kommet på trykk. Sannheten er at mye har skjedd siden det nye museet ble konstituert for ni måneder siden. Visjonene finnes, men vi tar ett skritt om gangen” (Sune Nordgren, dir. Nasjonalmuseet, Dagbladet, 04.04.04).

Museet er selvsagt entydig positiv til sammenslåingen og egen institusjon. Allikevel er museets posisjon i debatten uklar. Det nasjonale kunstmuseet hadde før sammenslåingen en befestet autonom posisjon i kunstmuseumsfeltet som forvalter av den kunsthistoriske doksa. Det nye museet har også en sterk, men mer heteronym posisjon i feltet i kraft av å representere at nye ideer har utfordret det etablerte. Det kommer i debatten til syne ved at sammenslåingstiltakene parallelt med de første debattperiodene gjennomføres uten altfor sterk motstand i avisene. Så langt befester det nye museet sin posisjon som fremtidens nasjonalmuseum. Derimot møter museet etter hvert mye motstand i debatten, kanskje som en konsekvens av den manglende synligheten. Denne motstanden svekker gradvis museets posisjon i debatten. Kanskje fremstår museet utover i debatten som mer heteronymt og kontroversielt enn i de første periodene. Fra å være den nye autonome kunsthistoriefortelleren, endres det nye museet utover i debatten til å bli en mindre ønsket inntrenger utenfra.

Kunstviterne

Kunstviterne er en samlekategori av aktører som deltar i debatten på bakgrunn av sin teoretiske kunnskap om forhold i kunstmuseumsfeltet. Den omfatter fagfolk knyttet til universiteter, høyskoler og kunstinstitusjoner, inkludert Nasjonalmuseets faglig ansatte. Både kunsthistorikere, kuratorer, konservatorer og kunstsosiologer er representert. Kunstviterne er en stor gruppe - kategorien teller i alt 45 innlegg og 25 stemmer. Kunstviterne er med den største aktørkategorien i debatten, ved siden av avisene. Antallet aktører er imidlertid lavt sammenlignet med antallet innlegg. Det betyr at engasjementet blant de som deltar er stort. Antallet indikerer samtidig at kunstviterne har symbolsk makt til å gjøre seg synlige i avisene.

Det samme kommer til uttrykk i representasjonen i periodene. I motsetning til de andre aktørene deltar kunstviterne i alle perioder, med unntak av den fjerde perioden der museet stiftes. De tidlige periodene inneholder imidlertid kun få innspill. Det er først i den syvende utstillingsperioden at kunstviterne for alvor deltar i debatten. Det betyr at heller ikke kunstviterne inntar tydelige posisjoner i de første periodene.

Kunstviterne deler seg etter hvert tydelig i en kritisk og en positiv innstilling til sammenslåingen og museets handlinger. De kritiske har et betydelig større antall innlegg. I utstillingsperioden er forholdet for eksempel 22 mot 5. Blant de kritiske befinner også den eksterne aktøren med flest innlegg seg. Denne kunstviteren er representert med 4 innlegg, mens samtlige av de andre befinner seg mellom 1 og 3. Det forsterker inntrykket av kunstviternes synlighet og engasjement.

Fordelingen av innlegg mellom avisene ligner fordelingen totalt, men *Klassekampen*, og til en viss grad også *Dagbladet*, er noe underrepresentert. 27 innlegg står i *Aftenposten*, 12 i *Dagbladet* og 6 i *Klassekampen*. Ses de kritiske og positive aktørene separat blir fordelingen noe annerledes, med en noe underrepresentert *Klassekampen* blant de kritiske og en noe underrepresentert *Dagbladet* blant de positive. Det kan kanskje forklares med at de kritiske kunstviterne velger den største av de to tenderende kritiske avisene, mens de positive velger bort *Dagbladet* fordi det synes unødvendig å agitere positivt i en tenderende positiv avis.

Kunstviterne beveger seg innenfor mange av debattens diskurser, men utstillingsdiskursen dominerer (22). Igjen går det et skille mellom de kritiske og de positive aktørene. Mens de kritiske overveiende er opptatt av utstilling (17) og kompetanse (6), er de positive i større grad opptatt av utstilling (5) og offentlig debatt (5). Følgende to eksempler er illustrerende for de to fraksjonenes ulike definisjon av museets oppgave:

Den nye direktøren og hans faglige stab vil heller satse på egne faglige krefter, selv om det representerer en innsnevret forståelse av den gjenstandstype de er satt til å forvalte (Paul Grøtvedt, kunsthistoriker, Dagbladet 23.03.04).

"[...] museet, dets samlinger og utstillinger, tilhører offentligheten. Derfor bør det stadig være i offentlighetens kritiske søkelys. Museets største svikt hittil er at det ikke fremtrer i dette søkelyset [...]" (Dag Solhjell, kunstsosiolog, Aftenposten, 06.12.05).

Kunstviterne har i utgangspunktet en sterk posisjon i kunstmuseumsfeltet i kraft av å inneha den teoretiske kunnskapen om feltet. De besitter med det en autonom posisjon, men kan differensieres etter grad av konserverende og endringsvilling innstilling. I debatten deler de seg også i to. Det positive mindretallet plasserer seg i en støtteposisjon til det nye museet, dog med et krav om medbestemmelse i utformingen. Dette ønsket om moderering tyder på at de positive aktørene plasserer seg nærmere den autonome polen enn museet. Den kritiske majoriteten synes å inneha selve tyngdepunktet i den tradisjonelle posisjonen som er kritisk til endringene og moderniseringen. De kritiske kunstviterne representerer det bestående og har med det en tradisjonell autonom posisjon. De har tydelig også en dominerende posisjon i debatten i kraft av antall innlegg og aktører, og i kraft av at deres kritiske ståsted gradvis gjennom debatten blir det dominerende. Dessuten gjøres det endringer i museet. Gjennom debatten synes dermed kunstviterne å forsterke sin anerkjennelsesposisjon, selv om de positives posisjon trekkes i heteronym retning av støtten til museet. Kanskje er kunstviternes deltakelse et bevisst uttrykk for et ønske om å styrke eller forbedre egen posisjon i møte med andre aktører.

Kunstnerne

Kunstnerne som aktør i debatten omfatter aktører som omtaler seg selv som kunstnere eller er allment kjent som kunstnere. I alt er 10 innlegg og 7 aktører registrert. Det er ikke mye i sammenhengen, men det jevne forholdet mellom innlegg og aktører vitner om mangfold av stemmer. Av innleggene befinner hele ni seg i den syvende perioden, mens det tiende figurerer i den femte perioden. Det vitner om at kunstnerne har en lite synlig posisjon i de tidlige politiske periodene.

Fordelingen mellom avisene er ulik totalen i debatten. Kun det ene innlegget i den femte perioden står i Aftenposten, av de resterende står fem i Dagbladet og tre i Klassekampen. Motsatt av museet velger kunstnerne med andre ord først og fremst Dagbladet, men også Klassekampen som sine foretrukne arenaer. Denne fordelingen er spesiell i sammenstilling med debatten som helhet, der Aftenposten som arena har flest innlegg. Kunstnerne har ikke en dominerende posisjon i kunstmuseumsfeltet. Kanskje skyldes

valget av Dagbladet og Klassekampen at disse avisene i konsumpsjonsfeltet står nærmere arbeidstakere og de som er underlagt andres makt, enn samfunnets eliter som kanskje har sterkere tilknytning til Aftenposten.

Den første kunstneren kommer ikke på banen før i den femte perioden, i det offentlige debatt og makt er blitt tydelige diskurser i debatten. I antall har kunstnerne imidlertid flest innlegg som omhandler de nye basisutstillingene (6) i den syvende perioden. Det vitner om en svak posisjon i de mer abstrakte diskursene. Det er ikke overraskende at kunstnerne er opptatt av utstillingene, men tatt i betraktning at de representerer samtidens produksjon av kunst er innstillingen uventet entydig. Med unntak av ett innlegg, gir alle uttrykk for skepsis, som i dette tidlige innlegget i den syvende perioden:

”Det er bare det at den behandling Nasjonalgalleriets nye sjef har gitt samlingene har fått oss andre til å stusse, sjokkeres og bli oppriktig harme. Ikke på egne vegne, men på historiens vegne. Vår nasjonale tradisjon er brukket i stykker” (Karl Erik Harr, kunstner, Dagbladet, 06.03.05).

Mest særegen er allikevel interessen for mangel på kunstnerkompetanse i museet (3). Det vitner om at kunstnerne langt fra har en dominerende posisjon i kunstmuseumsfeltet, og heller ikke i debatten. I tillegg viser det at kunstnerne bruker debatten som noe mer enn en offentlig ordveksling om det nye museet. Kunstnerne synes å benytte debattens anledning til å påpeke sin egen upåaktede stilling og er opptatt av eget ve og vel. Kanskje kan kunstnerens særegne opptreden i debatten karakteriseres som en arbeidstaker-arbeidsgiver-forhandling der debatten brukes som forhandlingsbord. Kunstnerens stilling dukker også opp som argumentasjon i andre aktørers innlegg. Kanskje får kunstnerne med dette større plass i debatten enn antall innlegg skulle tilsi. Det kan skyldes at kunstnerne innlegg synes å trekke på større symboltunge diskurser som demokrati, felleskap og rettferdighet, slik som i dette eksempelet fra den syvende utstillingsperioden:

”Hvis museets ledelse fastholder denne nedvurderingen av kunstnerens kompetanse, vil mangfoldet forsvinne og demokratiske kontrollmekanismer svekkes” (Rolf Aamot, elektronisk maler, Klassekampen, 28.02.05).

Kunstnerens posisjon i debatten preges på den ene siden av at de i kunstmuseumsfeltet er kunstens skapere. Det gir kunstnerne en sterk og autonom posisjon. I tillegg representerer de nye tendenser i feltet, som kan gi både en moderne posisjon og en mer heteronym posisjon. På den annen side er kunstnerne avhengige av både økonomisk og kulturell anerkjennelse fra feltets velgjørere. Kunstnerens underlegenhet kommer frem i misnøyen som rettes mot museet, og i at antallet innlegg er få. Det kan tyde på at kunstnerne ikke har stor symbolsk makt i debatten i kraft av egen opptreden. Kanskje svekkes til og med kunstnerens posisjon i

kunstmuseumsfeltet gjennom debatten fordi maktrelasjonen til museet kommer til syne. På den annen side plasserer kunstnerne seg sammenfallende med den sterke kritiske posisjonen og får støtte fra andre aktører. Selv om kunstnernes posisjon ikke er veldig synlig, plasserer kunstnerne seg gjennom sine fellestrekk langt fra museets posisjon.

Publikum

Publikum er i debatten de aktørene som kun signerer innleggene sine med navn eller titler som ikke er kunstrelaterte. De sistnevnte synes å være i flertall, representert av leger, professorer i historie og samfunnsmedisin, forfattere, tidligere statsministere og arkitekter. Det tyder på at selv de som i avisen mener noe om sammenslåingen og museet som besøkende er samfunnsaktører med mye symbolsk kapital i sammenhengen. Her skal det ikke utelukkes at avisenes utvalg av innlegg er en faktor. På den annen side er ikke nasjonal kunstmuseumsstruktur er bredt diskursivt tema. I tillegg er det mulig å anta at eventuelle internettdebatters lavere terskel tiltrekker seg flere aktører.

I alt er 8 innlegg og 7 aktører registrert. Antallet innlegg er ikke høyt, men mangfoldet av stemmer er stort. Det tyder på at intensiteten i engasjementet ikke er spesielt høyt. Publikum er kun representert i tre perioder: den vage førsteperioden, den tredje der interimstyret legger frem sitt forslag og den syvende utstillingsperioden. Aktørene er imidlertid kun til stede med ett innlegg i hver av de to første perioden, hvilket betyr at det er den syvende perioden som er den viktigste for publikum. Det er ikke en overraskende fordeling tatt i betraktning publikums posisjon som museets gjester. Mest uventet er det kanskje at publikum i det hele tatt er representert før utstillingsåpningene. Det kan skyldes at det nye museet markerer en økt opptatthet av publikum. Det gir kanskje publikum symbolsk makt som viktig debattaktør.

Innleggene fordeler seg ulikt totalen i avisene. Høyest er antallet i Dagbladet med 4, dernest i Klassekampen med 3, og sist i Aftenposten med 1. Det betyr at publikum i liten grad anser Aftenposten som sitt forum, ulikt totalen i debatten. Det indikerer kanskje på samme måte som med kunstnerne at Dagbladet og Klassekampen anses å stå nærmere de som ikke har de sterkeste posisjonene i relasjon til museet.

Diskursivt er publikum ikke overraskende nær utelukkende opptatt av de nye utstillingene i museet (6 av 8 innlegg). Publikum er ulikt totalen jevnt delt i oppfatning, med tre for, tre mot og to usikre. Med det er publikum blant de mest positive av debattantene. Det henger trolig sammen med museets interesse for publikum. Alle de positivt innstilte uttrykker seg i Dagbladet. Kanskje skyldes det at også avisen i stor grad er positiv, samtidig som mange

innlegg i avisen riktignok er kritiske. Likt kunstnerne synes publikum å være opptatt av hva museet kan gjøre for dem, fremfor hva det bør gjøre for kunsthistorien. Eksemplet i det følgende, fra den syvende utstillingsperioden, er representativt:

”Men kunne det være at en slik [kronologisk] tilnærming også kan bli en barriere mot kunstopplevelsen? Kanskje kommer ikke alle til kunsten for å lære. Kanskje kommer noen rett og slett for å oppleve” (Peter Major, lege, Dagbladet, 05.04.05).

Publikum står i utgangspunktet utenfor kunstmuseumsfeltet, men slipper inn gjennom utstillinger, samt offentlige og deloffentlige meningsutvekslinger. Selv om terskelen for begge er høy, er den høyere for å delta i en debatt enn for å besøke en utstilling. Det betyr at de få publikummerne som deltar i debatten med sine meninger har symbolsk makt. På tross av den heteronyme posisjonen i feltet, har publikum betydning for museet. Av den grunn blir publikum kanskje trukket inn i feltet, og av museet hjulpet frem i en heteronym posisjon. Det styrker publikums posisjon i debatten. Allikevel er ikke publikums posisjon tydelig sterk, tatt i betraktning at det er kritikerne av museet som synes å dominere.

Kulturdepartementet

Kulturdepartementet som aktør i debatten er representert ved en enkelt statssekretær som kun er til stede i debatten med to innlegg tidlig i den syvende perioden. Antallet er med andre ord lavt, stemmene få. Det svært lave antallet vitner om at verken Kulturministeren eller partienes kulturpolitiske talspersoner anser debatten som utpreget viktig. Hvis de hadde villet delta, ville de ikke blitt refusert av avisene.

Begge innleggene står i Aftenposten. På samme måte som med museet, gir det inntrykk av at Aftenposten anses som den viktigste arenaen i debatten. På tross av at statssekretæren representerer det kulturpolitiske feltet, er innleggene konsentrert om de nye utstillingene i museet. Departementet er ikke overraskende positivt innstilt. De to innleggene kommer på et tidspunkt hvor den kulturpolitiske fasen av sammenslåingsprosessen er historie. Det kan ses som et uttrykk for at kulturdepartementet ikke ønsker fokus på seg selv som sammenslåingens initiativtaker, men at presset om å komme på banen til slutt har tvunget frem to innspill. Kanskje ligger det også et motiv bak om å dempe uenighetene, slik som i det første av de to innleggene:

”For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt. At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig” (Yngve Slettholm, statssekretær Kulturdepartementet, Aftenposten, 03.03.05).

Kulturdepartementet legger enkelte premisser for debatten gjennom sin ikke-tilstedeværelse. Kritikken rettes i liten grad mot departementet og debatten handler i liten grad om det politiske aspektet av sammenslåingsprosessen. Kanskje kunne det forventes trykk på departementet i kjølvannet av et slik fravær, men departementet får i stor grad være i fred. Det gir departementet symbolmakt i form av å unngå oppmerksomhet i debatten.

Kulturdepartementet står på samme måte som publikum utenfor kunstmuseumsfeltet, men deres innvirkning i feltet er betydelig større. At departementet ikke er på banen tidligere, og at departementet ikke presses til det tidligere, kan ses som et uttrykk for at departementet har en sterk posisjon i debatten. Kanskje svekkes imidlertid posisjonen av at departementet etter hvert kommer på banen. Dessuten svekker trolig departementet ikke debattens dominerende posisjon.

Aktør	Kunstviterne	Museet	Kunstnerne	Publikum	Departementet
Innlegg	45	11	10	8	2
Stemmer	25	6	7	7	1
Avis	Aftenposten Dagbladet Klassekampen	Aftenposten Dagbladet Klassekampen	Dagbladet Klassekampen Aftenposten	Dagbladet Klassekampen Aftenposten	Aftenposten
Diskurs	Utstilling Kompetanse Offentlig debatt	Utstilling Sammenslåing Offentlig debatt	Utstilling Kompetanse Offentlig debatt	Utstilling	Utstilling
Syn	Delt. Tradisjon og fornyelse, men medbestemmelse	Fornyelse. Hensyn til kunsthistorien og publikum.	Delt. Tradisjon og fornyelse, men medbestemmelse	Delt. Hensyn til publikum mot hensyn til kunsthistorien.	Fornyelse. Museet er ansvarlig.
Motivasjon	Posisjonering i kulturdebatt.	Kommunikasjon og brannslukking	Arbeidsforhandlinger	Demokratisk medbestemmelse	Ansvarsfraskrivelse og brannslukking
Tidspunkt	Fra periode 1. Fravær i en periode. Mest periode 7.	Fra periode 2. Fravær i tre perioder. Mest periode 7.	Fra periode 5. To perioder. Mest periode 7.	Fra periode 1. Tre perioder. Mest periode 7.	Bare periode 7.
Posisjon i feltet	Autonom/heteronym. Teoretisk og historisk kunnskap om feltet.	Autonom. Enestående nasjonal kunsthistorieforteller.	Autonom/heteronym. Produsent av kunstverk, men avhengig av anerkjennelse i feltet.	Heteronym. Utenfor, men slipper inn for å se.	Heteronym. Utenfor, men posisjon gjennom kulturpolitiske føringer.
Diskursiv posisjon i debatten	Autonom/heteronym. Kritikk og støtte til museet. Sterk posisjon, innflytelse på museet.	Autonom/heteronym. I posisjon til å bestemme hva det nye museet skal være, men utfordres.	Autonom/heteronym. Kritikk av museet. Viktig hensyn i feltet, men svak posisjon.	Heteronym. Støtte og kritikk. Viktig hensyn for museet, men svak posisjon.	Heteronym. Støtte til museet. Sterk i lav tilstedeværelse.

Fig 8 De ulike aktørene i debatten.

Anerkjennelse og sammenfall

Dette kapitlets problemstilling lød: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg?* Gjennom debatten er det merkbart at aktørenes deltakelse påvirker både egne og andres posisjoner. Både aktørers anerkjennelse og posisjoners sammenfall anes å være bestemmende for hvilke posisjoner som konstrueres og produseres. Det kommer til uttrykk i at enkelte posisjoner får støtte eller forsterkes av likheter og at enkelte posisjoner i liten grad blir utfordret. Dermed peker noen få sterke posisjoner seg ut. Utgangspunktet er

allikevel at de fem kategoriene av eksterne aktører i varierende grad er synlige i ulike posisjoner. Sett i sammenhengen er det mulig å peke på noen posisjonsbestemmende tendenser som leder frem til et svar på problemstillingen:

Først og fremst er posisjonene i debatten bestemt av hvem aktørene er og hvilke relasjoner de i utgangspunktet har til kunstmuseumsfeltet og det nasjonale kunstmuseet. I tillegg er det bestemmende i hvilken grad aktørene har symbolsk makt i kunstmuseumsfeltet, med andre ord i hvilken grad de besitter den symbolske anerkjennelseskapitalen. Et skille går mellom de som har posisjoner i kunstmuseumsfeltet og de som står utenfor. I debatten er det publikum og Kulturdepartementet som i størst grad står utenfor feltet. Differensierende er det også hvorvidt aktørene har et profesjonelt forhold til feltet. Igjen er det publikum som skiller seg ut. Det er også differensierende hvor nært aktørene står museet. I så måte står museet selv sterkt, sammen med de feltkjennende kunstviterne og i noe grad også kunstnerne. Endelig er det samme trolig også gjeldende for feltets symbolske kapital.

Aktørene inntar ulike posisjoner etter hvor godt de er representert i debatten i antall innlegg og stemmer. Kunstviternes mange innlegg og stemmer står i kontrast til kulturdepartementets få. De andre aktørene er jevnt representert og plasserer seg i mengde relativt likt. Kunstviterne inntar med andre ord en sterk posisjon i kraft av antall ord. Kulturdepartementet synes også å innta en sterk posisjon – stående utenfor debatten. Det gjør at det både er en autonom og en heteronym posisjon som er sterke i debatten.

Når det gjelder hvilke perioder aktørene deltar i, synes det å være differensierende om aktørene deltar i større deler av forløpet eller hovedsakelig i den syvende perioden. Alle aktørene deltar i den syvende perioden, men det er kunstviterne og museet, ved siden av avisene, som deltar i flest perioder. Skillet plasserer de aktørene som deltar i de tidlige periodene i en sterkere og også mer autonom posisjon, fordi de ikke bare forholder seg til den lettere, mer underholdningspregete delen av debatten i den syvende perioden.

Aktørenes ulike valg av aviser som kanaler for sine ytringer synes å virke posisjonsbestemmende. Museet, Kulturdepartementet og til en viss grad kunstviterne velger i overveiende grad Aftenposten, mens kunstnerne og publikum i større grad velger Dagbladet og Klassekampen. Det kan tyde på at de som i utgangspunktet har den svakeste posisjonen i relasjon til museet velger Dagbladet og Klassekampen, mens de med sterkere posisjoner i større grad velger Aftenposten. Valg av aviser synes imidlertid i mindre grad å være sammenfallende med posisjoner i debatten, utover at Aftenposten er den mest brukte kanalen.

Representasjon i diskurser virker også posisjonsbestemmende. Alle aktørene deltar i utstillingsdiskursen. Det gjør denne diskursen lite differensierende. Mer posisjonsbestemmende er de diskursene som deles av færre aktører. Det kan sies å gå et skille mellom de aktørene som hovedsakelig opptrer i utstillingsdiskursen, og de som også beveger seg innenfor andre diskurser. I så måte stiller publikum og Kulturdepartementet svakt. Museet er særegent fordi det er representert i alle diskursene, bortsett fra maktdiskursen. Maktdiskursen er i det hele tatt lite representert som fremtredende diskurs i innleggene, selv om den synes å være underliggende i mange. De kritiske kunstviterne skiller seg ut i sin opptatthet av kompetanse, de positive kunstviterne og kunstnerne i sin opptatthet av offentlig debatt. Begge diskursene er symbolsterke i debatten. Den første fordi den er kunstfaglig, den andre fordi den tar utgangspunkt i avisene som offentlighetsarena. På den ene siden synes etterspørselen etter offentlig debatt å gi den sterkeste posisjonen, fordi kompetansediskursen i stor grad er preget av personifisert og forenklet konflikt. På den annen siden er kompetansediskursen bedre representert i debatten, og derfor mer synlig. Det gir de kritiske kunstviterne en sterk, men heteronym posisjon i vekten på typiske konkrete underholdningsselementer.

Videre er det ytterst posisjonsbestemmende hvilke standpunkter de ulike aktørene inntar både i denne diskursen og i debatten som helhet. Ikke minst er det bestemmende hvem og hvor mange som har sammenfallende standpunkter. Gjennom debatten og den tilspissingen av konflikt som skjer utover i forløpet, synes de differensierte posisjonene mer å utgjøre støtteposisjoner til to utpregete synlige posisjoner. De to posisjonene peker seg ut som motpoler, dog ikke i feltets ytterste periferi. Alle aktørene synes for eksempel å være enige om at museet skal eksistere, og at det verken skal være en lukket institusjon for en utvalgt elite eller et kommersielt opplevelsessenter som skal tekkes alle. Den diskursive posisjonen som er positiv til sammenslåingen og museet synes å stå nærmest den heteronyme polen og det moderne i kunstmuseumsfeltet. Den diskursive posisjonen som er kritisk til sammenslåingen av museet plasserer seg nærmest den autonome polen og det tradisjonelle i feltet.

Den heteronyme og moderne posisjonen plasserer seg slik den gjør fordi den for eksempel tenderer å forfekte nytten av innvirkning fra andre felt, og ser en samvirking med egne felts logikker som positivt. Det kommer til syne i ønsket om endringer og oppbrudd med det tradisjonelle, i opptattheten av publikum og byen, samt i ønsket om en mer effektiv administrativ styring av institusjonen. Det betyr imidlertid ikke at denne posisjonen er uten kunstmuseumsfeltets kapital. Her befinner det seg representanter for alle aktørene.

Hovedtyngden opprettholdes av museet, som først og fremst støttes av departementet og publikum, men også av enkelte kunstnere og kunstvitere. Disse trekker tyngdepunktet i ulike retninger. Departementet og publikum trekker trolig posisjonen i heteronym retning, mens det motsatte er tilfellet for kunstnerne og kunstviterne. Alle disse aktørene kjennetegnes imidlertid av få bidrag i debatten, noe som gjør posisjonen mindre synlig enn den andre.

Den autonome og tradisjonelle posisjonens plassering opprettholdes av andre forhold. Først og fremst av en rendyrking av eget felts logikker, motstand mot innvirkning fra andre felt, samt forfekting av det tradisjonelle. Det bestemmes for eksempel av opphøyelsen av kunsthistorien, motstanden mot endring og kravet om kunsthistorisk kompetanse i administrative stillinger. Denne posisjonen innehar mye av kunstmuseumsfeltets kapital. Utover den kapitaltyngden som de tradisjonsforfektende kunstviterne representerer, opprettholdes posisjonen også av støtte fra kunstnere og et mindre antall publikummere. Dermed står den kritiske, autonome og tradisjonelle posisjonen igjen som debattens dominerende posisjon. Flest innlegg og aktører plasserer seg i denne posisjonens nærhet, og gjør den til den synligste i debatten.

To momenter er riktignok viktige. Det finnes én aktør som synes å innvirke på debatten ved sin usynlighet. Det politiske vedtaket om sammenslåing er i liten grad synlig. Det kan tyde på at Kulturdepartementet innvirker paradoksalt gjennom sin ikke-tilstedeværelse. Kulturdepartementets posisjon i debatten er med det et viktig aspekt av debattens karakter. Kanskje er debatten et eksempel på at kulturpolitikken har symbolsk makt til å unnsnippe offentlighetens kritiske lys.

Det andre momentet er at selv om debatten tenderer til å produsere og konstruere noen posisjoner, betyr ikke det at disse posisjonene er de samme i en større offentlighet eller i kunstmuseumsfeltets lukkede rom. Debattens aktører utgjør verken et uttømmende eller representativt utvalg av de som har innflytelse i kunstmuseumsfeltet og offentligheten forøvrig. Sammenslåingen er ikke reversert som konsekvens av debatten, selv om noen endringer er gjort. Allikevel er debatten uunngåelig en del av samfunnets meningsskifte. Endringene som er gjort tyder på det.

Dette kapitlets analyse har vist at særlig to posisjoner kommer til syne i debatten selv om de ulike aktørene opptrer i differensierte posisjoner. Nå gjenstår det å plassere avisene i relasjon til debatten og de andre aktørene. Avisene opptrer ikke like tydelig i posisjoner som de andre aktørene, men det fornemmes at de bidrar til å prege ordenen av debattposisjoner. Det er tema i neste analyse.

7 Avisenes diskursive posisjoner

Forrige kapittels analyse viste at aktørene i debatten inntar både svake og sterke posisjoner, ulike og sammenfallende. Det gjør trolig også de tre avisene. Dette kapitlet undersøker avisenes deltakelse i debatten og deres diskursive posisjoner.

Først undersøkes Aftenposten, deretter Dagbladet og Klassekampen, før avisene ses i sammenheng. Eksemplene fra enkeltkommentarer gjenfinnes i vedlegg 5 på side 125, vedlegg 6 side 131 viser metaforanalysene skjematisk, mens vedlegg 7 side 135 viser kommentarene metaforeksemlene er hentet fra. Problemstillingen lyder: *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?*

Det journalistiske feltet og avisene

Avisene som aktører i denne undersøkelsen av debatten er Aftenposten, Dagbladet og Klassekampen. Samlet sett utgjør aviskommentarene det høyeste antallet innspill. I alt er 52 kommentarer registrert. Til sammenligning er det registrert 45 innlegg fra ulike kunstvitere. Antallet enkeltjournalister er derimot lavt, bare 9 journalister er registrert.

Antallet kommentarer i avisene er ulikt, med nesten tre ganger så mange i Aftenposten som i Dagbladet og tre fjerdedeler av sistnevnte i Klassekampen (31, 12, 9). I forhold til totalfordelingen av antall innlegg viser det at Aftenposten har den høyeste andelen kommentarer, mens Klassekampen har den nest høyeste. Som det gikk frem av den første analysen er Dagbladet tidlig ute, Klassekampen sent ute, mens Aftenposten gjennomgående er tidlig ute i alle perioder. Utover det er det mulig å peke på flere trekk. Blant annet hvilke aviser som er synlig når og i hvilken grad, innenfor hvilke diskurser og med hvilke standpunkter. I tillegg er metaforbruken posisjonsbestemmende. Det samme er eventuelle sammenfall med andre aktører:

Aftenposten

Aftenposten som aktør i debatten er representert ved fire enkeltjournalister, hvorav en er avisens kulturredaktør. Redaktøren er representert med 2 innspill, journalistene med henholdsvis 2, 3 og 14 innspill. I tillegg er ti ledere²⁷ registrert. På den ene siden synes 2-3 kommentarer å være lite, særlig for redaktøren, men også for journalisten. Til sammenligning

²⁷ Aftenposten har en todelt lederspalte med en hovedkommentar og en underkommentar. Det kan antas at flere av de 10 er underkommentarer, uten at det kommer tydelig frem.

deltar de eksterne aktørene i debatten med 1-4 innlegg. På den annen side synes 14 kommentarer å være mye. Det kan tyde på at en journalist er ansvarlig for saken ”Nasjonalmuseet”, men antallet indikerer allikevel et stort og synlig engasjement. Også 10 ledere synes å uttrykke engasjement utover det vanlige. Det er riktignok vanskelig å trekke noen slutninger på grunn anonymiteten. Kanskje kan det antas at anonymiserte ledere demper inntrykket av enkeltjournalisters personlig engasjement. I alt er hele 31 kommentarer funnet. Det utgjør noe under halvparten av alle innspillene i Aftenposten og nær en tredjedel av totalen i debatten som helhet. Det er en betydelig andel.

Aftenpostens kommentarer er representert i syv av de åtte periodene. Avisen er kun fraværende i den aller første perioden. Derimot har Aftenposten alle førsteinnspillene i de syv periodene avisen er registrert i. Fraværet i første perioden virker underlig, den senere initieringen tatt i betraktning. Kanskje er grunnen ganske enkelt at det er Dagbladet som initierer denne perioden. Hvorvidt Aftenpostens første innspill er avgjørende for etterfølgende innspill er uvisst, men trolig har den første kommentaren betydning for deldebattens diskursive tematikk.

I motsetning til de eksterne aktørene har Aftenposten ikke flest kommentarer i den syvende utstillingsperioden (7), men i den åttende perioden (10). Det antyder at avisen er fraværende når eksterne debatterer. Den åttende perioden er sammen med den andre perioden mer preget av Aftenpostens kommentarer enn de andre periodene. I den andre perioden er 4 av 6 innspill Aftenpostens, i den åttende er 9 av 19 denne avisens. Førstnevnte omhandler vedtaket om sammenslåingen, mens sistnevnte er konsentrert om kompetanse. Diskursene i disse periodene er med andre ord svært ulike. Den ene er politisk og abstrakt, den andre personfokusert og konkret. Det tyder på at avisen bidrar til debattens posisjon både i et lite og et stort kretsløp.

Denne tendensen ses også i kommentarenes diskursive tematikk. Diskursivt er det sammenslåing (9) og kompetanse (9) som er mest fremtredende i kommentarene, etterfulgt av debatt (5), utstilling (4) og makt (3). Ulikt de andre aktørene er utstilling lite fremtredende, mens makt er tydeligere. Ses de tre siste i sammenheng, kan det synes som om avisen i utstrakt grad opptrer som maktkritiker og debattforløser, og at den magre oppslutningen i utstillingsdiskursen skyldes at denne diskursen er et eksempel på virkelig debatt. De to mest fremtredende diskursene synes imidlertid motstridende. På den ene side er avisen tydelig i en utpreget saklig diskurs, på den annen side i en utpreget underholdende diskurs – i et lite kretsløp og et stort kretsløp. Eksemplene i det følgende synes representative for Aftenposten i henholdsvis sammenslåingsdiskursen og kompetansediskursen:

” [...] Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenhengen må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonelt megalomani” Lotte Sandberg, 22.03.01, Aftenposten).

”Mye tyder på at Sune Nordgren, som mangler museumserfaring og kunsthistorisk kompetanse, ikke ser betydningen av et historisk museum – men knytter an til en rådende opplevelseskultur” (Lotte Sandberg, Aftenposten, 16.09.05).

Aftenpostens kommentator fremstår i de to eksemplene som ekspert. Kommentarene gir råd til politikerne, og evaluerer museumsdirektørens kompetanse. De neste eksempelparene viser at Aftenpostens journalist adopterer argumentasjon fra en kunstviteres innlegg. Eksempelet er riktignok enestående i sin tydelighet, men gir kanskje en hentydning om avisens posisjon i debatten:

”[...] Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodde institusjonelle revirer”. Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum – samt Henie Onstad på Høvik – skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte” (Jon-Ove Steihaug, kunsthistoriker, Dagbladet 18.01.00).

”[...] Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte – og ikke minst: Hvorfor?” (Lotte Sandberg, Aftenposten, 22.03.01).

Og:

”[...] Foreløpig har ingen stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan selvsagt bety at regjeringens relativt radikale forslag rett og slett er så godt eller vagt formulert at det ikke er stort å utsette på det. Eller: Betyr det at aktørene besinner seg på å bruke sin uttalerett, med de farer det medfører å ta ordet offentlig.” (Espen Johnsen, kunsthistoriker og stipendiat, 12.01.00, Dagbladet).

”[...] Foreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og [de] andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for [å] trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg.” (Lotte Sandberg, Aftenposten, 22.03.01).

Av Aftenpostens kommentarer er 23 av 31 kritiske, 6 positive og 2 mer balanserte. Alle de positive kommentarene ligger tidlig i forløpet. Det tyder på at avisen gradvis forholder seg mer kritisk til museet. Den kritiske innstillingen er sammenfallende med de fleste kunstviterne, kunstnerne og noen av publikummerne. Hvilke posisjoner er det videre mulig å spore i Aftenpostens metaforbruk?

Tekst 1

”Munch er hovedpilaren” (Lotte Sandberg, 22.03.01) er Aftenpostens første kommentar som omtaler sammenslåingen som helhet. Innspillet kommer i den andre perioden, og er signert

journalisten med de 14 innspillene. Kommentaren er utpreget positiv til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum, men kritisk til hvordan det kan komme til å bli gjennomført.

Metafor 1: Overskriften "*Munch er hovedpilaren*" kan antas å uttrykke at Edvard Munch bør ha en helt sentral plass i museet. Den typisk konvensjonelle metaforen "hovedpilar" har konkret betydning som et bærende bygningselement. Det gir assosiasjoner om noe bestående og stabilt. Bak en slik metafor kan det ligge en forestilling om at det gir styrke til museet når enkeltkunstnere i kunsthistorien fremheves, samtidig som tilbakeblikk i kunsthistorien ses som et hovedanliggende for museet. Det plasserer kommentaren i flere posisjoner i kunstmuseumsfeltet. På den ene side sammenfaller uttrykket med en autonom posisjon i fokuset på kunsthistoriens posisjon i museet, fremfor for eksempel museets møte med publikum. På den annen side opptrer metaforen i en heteronym posisjon i fremhevelsen av en tilgjengelig og populær enkeltkunstner. Uttrykket plasserer seg imidlertid også tradisjonelt i forfektelsen av at Munch fortsatt skal fremheves i museet, slik det inntil nylig har vært.

Metafor 2: Beskrivelsen "[...] *det kunstneriske arvesølvet*[...]" kan være et uttrykk for at kunsten i museet er fortidens gave til oss som må behandles med respekt. Uttrykket synes konvensjonelt. "Arvesølv" gir assosiasjoner om forfedre, tradisjon og historie. Det naturligjør at den eldre kunsten i museet behandles på en respektfull måte ut fra sine egne premisser. Her kan det spores en forestilling om museet som et sted der fortidens kunst tas hånd om i tråd med giverens ånd. Opphøyelsen av fortidens kunst vitner om skepsis mot samtidige endringer i museet. Det plasserer kommentaren i en tenderende tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet.

Metafor 3: I uttrykket "[...] *ikke drukner i institusjonell megalomani*" kan det ligge en bekymring for at store administrativt tunge institusjoner er en trussel mot kunsten. I den konvensjonelle drukningsmetaforen ligger det nettopp en trussel om noe stort og uregjerlig som skaper utrygghet og avmaktsfølelse. Trusler mot kunstens autonome frihet er kanskje å regne som en av de mest alvorlige i kunstfeltet. I omtanken for kunsten plasserer det metaforbruken autonomt i feltet.

Tekst 2

"*Museets veivalg*" (Lotte Sandberg, 04.03.05) er den første kommentaren i Aftenposten som mener noe om de nye basisutstillingene av 2005. Innspillet kommer i den syvende perioden. Også denne er signert journalisten med de mange kommentarene. Kommentaren er skeptisk til nymonteringen i Nasjonalgalleriet og direktør Sune Nordgren.

Metafor 1: I den både ironiske og metaforiske karakteristikken av Sune Nordgren som ”[...] *den dynamiske bedriftslederen*” kan det ligge en tanke om at direktøren opptrer som en overivrig økonomisk orientert bedriftsleder i en inntjeningsorientert bedrift. I sammenstillingen av ”dynamisk” og ”bedriftsleder” synes det å ligge en referanse til nye, tomme ord i det økonomiske feltet. Sammen blir det et kreativt og negativt uttrykk for en leder uten kunstmuseumsfeltets kapital som ønsker å gjøre nye, spennende grep. Bak et slikt uttrykk ligger det antakelig en skepsis mot implementering av markedslogikker i kunstmuseumsfeltet. Det plasserer kommentaren i en autonom posisjon, skeptisk til antatt innflytelse fra andre felt.

Metafor 2: Beskrivelsen ”[...] *skapet er behørig plassert* [...]” om museumsdirektørens fremferd kan være uttrykk for skepsis mot stahet og egnerådighet. Den konvensjonelle metaforen gir assosiasjoner til husfruen som styrer hjemmet med jernhånd. Det gjør direktøren til en kompromissløs leder. Bak anes det å ligge en tanke om at nye aktører i feltet skal være ydmyke og lyttende til feltets tradisjoner. Det uttrykker en omtanke for det bestående som plasserer kommentaren i en tradisjonell posisjon.

Metafor 3: Beskyldningen om at basisutstillingene samlet sett uttrykker ”[...] *trist selvopptatthet*” synes å handle om at kuratorene bak utstillingen er mer opptatt av å vise seg selv frem enn kunsten. ”Selvopptatthet” gir inntrykk av manglende profesjonalitet. Tristhet er noe tap og savn gjerne forårsaker. Sammen synes det å være et kreativt uttrykk for hvor sørgelig uprofesjonelle og statusjagende kuratorene bak utstillingene er. Bak dette ligger det kanskje et syn på kuratorens oppgave i et nasjonalmuseum som underordnet kunsthistoriens fortellinger. Det gir nok en gang en utpreget autonom og tradisjonell posisjon. Denne gang i opphøyelsen av kunsten og den kunsthistoriske tradisjonen, og i avvisningen av kuratoren som kunstnerisk skaper.

Tekst 3

”2005 i *froskeperspektiv*” (Lotte Sandberg, 29.12.05) er nok en kommentar signert den dominerende enkeltjournalisten. Innspillet kommer i den åttende perioden. Kommentaren er Aftenpostens siste i 2005, og den oppsummerer og evaluerer året som er gått. Et nyttårsønske om tilbakeføring av endringer gjort i museet vitner om en foreløpig svak karakter til museet.

Metafor 1: Uttrykket ”2005 i *froskeperspektiv*” henspiller på utstillingstittelen ”Kyss frosken. Forvandlingens kunst”, men gir også assosiasjoner til et perspektiv nedenfra og til noe jordnært. Det gjør museet til noe visjonært og flyktig uten rot i jorda. Kanskje antyder det at museets handlinger i 2005 mangler bakkekontakt, men at avisen selv har det. Bak en slik

konvensjonell talemåte kan det ligge en tanke om at det nasjonale kunstmuseet ikke skal bevege seg utover sitt tradisjonelle mandat og at det utarmes når det endres. Det sammenfaller med en tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet. Samtidig markerer avisen seg som rik på feltets symbolkapital i plasseringen av seg selv i froskens jordnære sted.

Metafor 2: Betegnelsen "[...] *temmelig fantastisk grøsser* [...]" kan forstås som en karakteristikk av museets økonomiske beregninger som så uforsvarlige at de er truende. "Grøsser" gir assosiasjoner til noe som er skummelt utover det vanlige. I tillegg innehar det konvensjonelle uttrykket referanser til filmens og populærkulturens felt, som kanskje regnes som noe mer lettlivet og markedsorientert enn museets felt. Bak kan det anes en forestilling om at det nasjonale kunstmuseet ikke skal drives på en slik måte, og at en slik dreining er kritikkverdigg. Det plasserer kommentaren autonomt i skepsisen mot museets orientering mot det økonomiske feltet. I tillegg er det kapitalsterkt i troen på egen innsikt i hvordan museet bør drive.

Metafor 3: Påstanden om at Munch-salen har satt Norge på "[...] *det internasjonale kunstkartet* [...]" kan uttrykke at et nasjonalt kunstmuseum er en kompetitiv aktør i en internasjonal konkurranse mellom kunstinstusjoner. "Kunstkart" gir assosiasjoner om en egen kunstverden som er avsondret fra resten av verden. Den konvensjonelle "kart"-metaforen gir assosiasjoner om noe målbart. Om kunst synes det å uttrykke at kunsten kan måles i sammenheng. Bak kan anes en forestilling om at det er viktig at det nasjonale kunstmuseet hevder seg i konkurranse med andre museer internasjonalt. Slik plasserer kommentaren seg i kunstens tjeneste, men denne gang synes posisjonen å være heteronym i sammenstillingen av museer og konkurranseorienterte logikker.

Støtte og selvstendighet

Aftenposten som aktør i debatten synes å ha en sterk posisjon. Avisens kommentarer utgjør en stor del av totalen og antallet innlegg totalt i avisen er det høyeste. Avisen er tydelig til stede i nær alle periodene, med initierende kommentar i syv av åtte perioder. Aftenposten beveger seg innenfor flere diskurser, men står ikke særlig sterkt i den fremtredende utstillingsdiskursen. Opptattheten av sammenslåingen og kompetanse vitner om et spenn mellom maktkritisk journalistikk og underholdningsjournalistikk som plasserer avisen og debatten i både et lite og et stort kretsløp. Det overveiende kritiske standpunktet synes å være uttrykk for sterkt engasjement.

De utvalgte metaforene i Aftenpostens kommentarer er tydelige i sin vektlegging av det bestående, opphøyelsen av kunsten og kunsthistorien, samt skepsisen mot nyorienteringer.

Unntakene er fremhevelsen av kjente kunstnere, og ønsket om at museet skal hevde seg i internasjonal konkurranse. De stort sett konvensjonelle metaforene er tydelige spissformuleringer som gir et mer ensidig inntrykk enn undersøkelsen av avisens tilstedeværelse i hele forløpet. Det tyder på at det er viktig å se flere deler av aktørens diskursive opptreden i sammenheng.

Sett i sammenheng med de andre aktørene i debatten synes Aftenposten å stå svært nær de kritiske kunstviterne og kunstnerne som har sitt tyngdepunkt i den autonome og tradisjonelle delen av feltet. Fokuset på kunsten og kunsthistorien fremfor publikum og samfunnet er det tydeligste uttrykket for det. Samtidig gir Aftenposten også uttrykk for støtte til enkelte av museets ideer som tilhører en mer heteronym posisjon. Avisen inntar imidlertid ikke bare en diskursiv støtteposisjon. I kraft av den tydelige tilstedeværelsen i debatten og de meningssterke kommentarene synes avisen også å innta en selvstendig posisjon som en anerkjennende aktør med symbolmakt.

I lys av Aftenpostens posisjon i det journalistiske feltet tenderer avisens konservative og elitenære posisjon å opprettholdes i debatten. Særegent er allikevel avisens tydelige tilstedeværelse i debatten, den sterke skepsis til museets ledelse og tendensen til engasjement for de kritiske kunstviterne og kunstnerne. Kanskje er Aftenpostens tydelighet et uttrykk for en tendens til mer kommentarstoff i papiravisene. Hvorvidt det kan betegnes som en heteronym konkurransedreining eller en autonom journalistisk kultivering er uvisst.

Dagbladet

Dagbladet er i likhet med Aftenposten representert ved flere journalister, men antallet er lavere. To journalister er registrert, med henholdsvis 1 og 5 kommentarer. På samme måte som i Aftenposten er det stor forskjell mellom journalistene. I tillegg er det registrert 6 ledere. Dagbladet har med det flere anonymiserte meninger enn signerte. Det gir kanskje uttrykk for at hele avisen stiller seg bak kommentarene, fremfor bare enkeltjournalister. I alt er 12 kommentarer registrert. Det utgjør noe mer enn en tredjedel av totalen i Dagbladet, og en niendedel av totalen i debatten. Det er lavere enn i Aftenposten, og gjør Dagbladet mindre synlig i forløpet.

Dagbladets kommentarer er også representert i syv av åtte perioder. Fraværende er avisen i den andre perioden. I alle perioder, med unntak av en, utgjør en aviskommentar første innspill i avisen. Dermed synes også Dagbladet å ha en initierende funksjon for debatten, dog stort sett i egne spalter. Ulikt de eksterne aktørene, men sammenfallende med Aftenposten, har Dagbladet flest innspill i den åttende perioden (4). I de første periodene er

avisen kun representert med 1 kommentar i hver periode, mens det er registrert 3 i den syvende utstillingsperioden. De vage førsteperiodene synes underlige tatt i betraktning at Dagbladet er den første avisen der det er antydning til debatt. Kanskje skyldes det at Aftenposten raskt tar over som hovedarena for ordvekslingen og slik oppviser større kapitaltyngde. Selv om Dagbladet har det høyeste antallet kommentarer i den åttende perioden, synes avisen å ha størst innflytelse i den første perioden - alle innleggene står i Dagbladet. Både perioden og avisen er preget av avventende optimisme, noe som synes typisk for avisens posisjon i debatten.

Dagbladet skiller seg også ut i diskursiv tematikk. Bare tre diskurser er tydelig fremtredende i kommentarene, og en av dem betydelig mer enn de andre. Sammenslåing er fremtredende i hele 7 kommentarer, utstilling i 2, og kompetanse i 2. Med andre ord er Dagbladet mindre opptatt av offentlig debatt og makt. I sammenslåingsdiskursen er Dagbladet særlig opptatt av behovet for nye museumsbygg, samt å unngå samlokalisering på ett sted. Det kan synes å være et uttrykk for at Dagbladet er mer opptatt av museet som et møtested og av publikums tilgjengelighet, enn av kunsten i byggene. Eksempelet i det følgende synes å understøtte dette:

”Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Fremtidas museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnete og varierte visningsrom” (Harald Flor, Dagbladet, 12.11.05).

Samtidig gir utsagnet en antydning om Dagbladets posisjon i debatten. Referansen til direktøren ved Drammen Museum gir uttrykk for støtte til administrative aktører og til å senke museets terskel. Av de 12 kommentarene er 7 positive til sammenslåingen og museet, mens 4 er kritiske og 1 ikke tar stilling. Dagbladet er med andre ord i overveiende grad positiv, ulikt debatten som helhet og de fleste aktørene. Dagbladet sammenfaller slik med museet, departementet, de positive kunstviterne og publikum. Riktignok er ikke Dagbladet, sammenlignet med Aftenposten, veldig tydelig i debatten, verken i tid, omfang eller diskurser. Hva kan videre synes å komme til uttrykk i Dagbladets metaforbruk?

Tekst 1

”Slagkraftig kunstmuseum” (leder, 19.12.99) er Dagbladets første leder, og den første registrerte kommentaren overhodet. Innspillet kommer i den første perioden. Den kommenterer stortingsmeldingen som foreslår museumssammenslåingen, og stiller seg overveldende positiv til den.

Metafor 1: Den positive overskriften ”*Slagkraftig kunstmuseum*” synes å uttrykke en tro på at det nye museet blir sterkt og robust - et museum som kan slå fra seg i møte med andre. ”Slagkraftig” gir assosiasjoner om kamp og konkurranse. Det konvensjonelle uttrykket leder tankene hen til det økonomiske feltet, der konkurranse mellom bedrifter er en naturlig del av praksis. Overført til museumsfeltet synes det å uttrykke at det er viktig at museet er handlekraftig og konkurransedyktig. Bak kan det ligge en forestilling om at det er positivt med store, sterke enheter. Samtidig kan det uttrykke at sentralisering og endring er positivt. Det plasserer kommentaren i en utpreget heteronym og moderne posisjon. Det kommer til uttrykk både i åpenheten mot innflytelse utenfra og i den positive innstillingen til endring.

Metafor 2: Påstanden om at stormuseet ”[...] vil kunne løse opp tradisjonelle grenser” kan uttrykke at museet preges av tradisjonell tankegang, og at det er negativt. Det konvensjonelle uttrykket ”løse opp grenser” gir assosiasjoner til noe konstruert og innestengt som med hell kan føres tilbake til det naturlige. Bak ligger det kanskje en forestilling om at det tradisjonelle er noe gammeldags som bør tilbakelegges, og at det er positivt å oppløse grenser. Ønsket om å bryte med det tradisjonelle plasserer kommentaren mot det moderne.

Metafor 3: Påstanden om at feltet er ”[...] et felt [...] avspist med løfter” synes å uttrykke at det offentlige sjelden virkelig satser på kultur. Det konvensjonelle uttrykket ”avspist” gir assosiasjoner til urettferdig fordeling, der mektige aktører alltid får mest. Bak kan det ligge en forestilling om at kulturpolitikken typisk er underprioritert når det kommer til reell satsning, og at kunstmuseene alltid taper den økonomiske drakampen. Det plasserer kommentaren i en autonom støtteposisjon til hele kunstmuseumsfeltet. Dessuten er kommentaren moderne i ønsket om endring og kapitalsterk i den tilsynelatende innsikten om den kulturpolitiske praksis.

Tekst 2

”*Demontert mysterium*” (Erling Sandmo, 23.04.05) er den første kommentaren i Dagbladet som mener noe om de nye basisutstillingene av 2005 som et uttrykk for sammenslåingen. Innspillet kommer i den syvende perioden. Tonen er positiv.

Metafor 1: Overskriften ”*Demontert mysterium*” kan antas å uttrykke at de nye basisutstillingene har avslørt de forriges unaturlige opphøyethet. ”Demontert” henspeiler på den konkrete nedtagningen av bilder, ”mysterium” på noe gåtefullt og tilslørt. Sammen synes det å være et kreativt uttrykk for at en hemmeligholdt gåte er knekket. Bak kan det ligge en forestilling om at utstillinger som ikke følger det historisk-kronologiske monteringsprinsippet er ærligere og riktigere i bruddet med troen på én historie og én sannhet. Det gjør

kommentaren heteronym i åpenheten for alternative fortellinger, og moderne i avvisning av tradisjonell praksis.

Metafor 2: Troen på at tidligere kulturminister Lars Roar Langslets holdning til det nye museet vil "[...] forsvinne [...] og blekne i aftensola" synes å være et konvensjonelt uttrykk for en tanke om at tradisjonsforkjempernes tro på egen overlegenhet vil avta. "Blekne" gir assosiasjoner til et gammelt, bleknet minne fra fortiden, noe som har vært for lenge i lyset. "Aftensola" leder tankene hen til noe som vil forsvinne, som om museets utstilling objektivt sett er bra, og det vil snart komme for en dag. Bak ligger det trolig en forestilling om at kritikken mot museet fra eldre, borgerlig hold er utdatert og vil marginaliseres fordi det nye etter hvert vil foretrekkes. Det plasserer kommentaren i en heteronym og moderne posisjon i åpenheten mot det nye og i avvisningen av kritikken. I tillegg fremstår avisen rik på symbolkapital i avfeilingen av kritikken mot museet.

Metafor 3: Etterspørselen "*Hvor var ødeleggelsene?*" kan være et konvensjonelt uttrykk for at endringene i basisutstillingen ikke er inngripende eller representerer en alvorlig og ikke-reverserbar handling. "Ødeleggelser" gir assosiasjoner om noe som er gått i stykker, noe som ikke kan bli det samme igjen, eventuelt noe som må repareres for å kunne eksistere. Bak kan det anes en forestilling om at en nymontering av en utstilling ikke er noe endelig og at enhver utstilling er en subjektiv konstruksjon. Kommentaren plasserer seg med det i en heteronym og moderne posisjon i åpenheten mot alternative utstillingsprinsipper og historieforståelser.

Tekst 3

"*Åpen kunstarena*" (Harald Flor, 12.11.05) er Dagbladets siste i 2005. På samme måte som Aftenpostens siste, oppsummerer og evaluerer den museets første tid. Kommentaren kommer i den åttende perioden og er i overveiende grad positiv på museets vegne.

Metafor 1: Overskriften "*Åpen kunstarena*" antyder en tro på at museet bør være et møtested, at museet bør ha fokus på mer enn kunsten, kanskje først og fremst på publikum. "Åpen" bærer bud om lav terskel og åpenhet for nye tanker. "Arena" gir assosiasjoner om et demokratisk møte mellom likeverdige parter. Samtidig synes det å vitne om at museet er viktigere som møtested enn som kunstens sted. Bak det konvensjonelle uttrykket ligger trolig en tanke om at museet ikke skal være et høytragende tempel for kunst, som publikum andektig må bøye hodet for. Ei heller en introvert forskningsinstitusjon uten kontakt med publikum. Slike tanker plasserer kommentaren i en både heteronym og moderne posisjon.

Metafor 2: En forventning om "[...] heftig omkamp om dette stridsspørsmålet[...]" kan antas å uttrykke at debatten er en dramatisk og tilspisset ordveksling som ikke forventes å være avsluttet. De konvensjonelle metaforene "omkamp" og "strid" gir assosiasjoner til krig mellom steile parter. Bak kan det ligge en forestilling om at så lenge det debatteres i avisene, har museet ikke oppnådd en legitimert og anerkjent posisjon. Kommentaren synes å plassere seg i en balansert posisjon mellom de to tyngdepunktene i det autonome/tradisjonelle og det heteronyme/moderne. Kanskje er det grunnet i en tanke om at så lenge det er strid er det ikke kåret en vinner. Med det skiller kommentaren seg ut i fraværet av støtte til en av de to posisjonene.

Metafor 3: Det motsatte er tilfellet i ønsket om "[...] armslag for den klassiske kunsthistorien [...]". Det kan være et uttrykk for at den klassiske kunsthistorien bør ha en overordnet plass i museet. "Armslag" virker konvensjonelt og gir assosiasjoner til noe som fortjener avstand til omgivelsene for å komme til sin rett. Bak kan det ligge en forestilling om at den klassiske kunsthistorien er viktigere enn kunsthistorien som helhet, innebefattende både nær fortid og samtid. Det antyder en både autonom og tradisjonell posisjon i troen på den klassiske kunsten som historisk overlegen nyere kunsthistorie.

Endret posisjon

Dagbladet som aktør i debatten har ikke å ha en like fremtredende posisjon som Aftenposten. Antallet kommentarer er ikke like stort, andelen kommentarer er lavere, og avisen er ikke like tidlig ute i periodene. I tillegg er antallet innlegg totalt i avisene lavere. Dagbladet er imidlertid godt representert i periodene, med kommentarer i syv av åtte deldebatter. Tematisk er sammenslåingsdiskursen mest fremtredende, med andre ord er de kunstfaglig orienterte diskursene underordnet. Det vitner kanskje om at Dagbladet er mer opptatt av museet som et møtested for mennesker i byen. Det forsterkes av at avisen i overveiende grad er positiv til sammenslåingen og endringene i museet.

De utelukkende konvensjonelle metaforeksempelene i Dagbladet virker på samme måte som eksemplene i Aftenposten mer entydige enn resten av analysen. Metaforene gir inntrykk av at Dagbladet opptrer nær motsatt av Aftenposten i plasseringen mot det heteronyme og moderne. Særlig synes avisen å kjennetegnes av et ønske om brudd med det beståendes herredømme og en åpenhet for å implementere logikker fra andre felt, som det økonomiske feltet. I tillegg preges avisen av en utpreget vektlegging av museet som kulturinstitusjon og en særegen omtanke for publikum. Selv om avisen er positiv til det nye museet, ser det ut til å

skje en dreining i kritisk retning. Det gjelder særlig den siste teksten, der debatten anses som berettiget og den klassiske kunsthistoriens overlegenhet vektlegges.

Ut fra dette kan det sies at avisen tenderer til å plassere seg i en diskursiv posisjon nær sammenfallende med museets, Kulturdepartementet, de positive kunstviternes og flere av publikummernes posisjon ved et heteronymt og moderne tyngdepunkt i feltet. Imidlertid synes avisens økte skepsis å trekke mer mot den autonome polen utover i forløpet.

Tatt i betraktning Dagbladets posisjon i det journalistiske feltet, synes opptreden i debatten sammenfallende. Avisen plasserer seg i en endringsvennlig og folkenær posisjon. Imidlertid kunne det kanskje forventes at tabloidavisen var tydeligere i de mest underholdningspregete diskursene kompetanse og utstilling. Samtidig fremstår avisen lite kritisk, på tross av medienes oppgave som maktkritikere og avisens posisjon som debattavis.

Klassekampen

Klassekampen som aktør i debatten er representert ved tre journalister, hvorav den ene er avisens redaktør. Klassekampen plasserer seg med det mellom Aftenposten og Dagbladet i antall enkeltjournalister. I fordelingen av kommentarer er imidlertid antallet lavere enn i de to andre avisene. Redaktøren har 3, mens journalistene henholdsvis har 1 og 3. I tillegg kommer 2 ledere. I så måte skiller ikke disse tallene avisenes journalister fra eksterne aktører, som i Klassekampen ligger mellom 1 og 3. Det er ulikt de to andre avisene, som markerer seg med større engasjement enn de andre aktørene, også i ledere. I alt er 9 kommentarer registrert. Det er noe under halvparten av totalen i Klassekampen, og en syvendedel av totalen i debatten som helhet. Det plasserer Klassekampen mellom Aftenposten og Dagbladet, ulikt antallet innlegg totalt. Det betyr at Klassekampen har en relativt høy andel kommentarer.

Klassekampens kommentarer er bare representert i fem av debattens åtte perioder. Avisen er fraværende i de to første og den femte perioden. Klassekampen kommer med det sent inn i debatten. Ulikt de to andre avisene, men likt de eksterne aktørene, har Klassekampen flest innspill i den syvende perioden (3). I de andre fire er antallet vekselvis 1 og 2. Forskjellene mellom periodene er med det ikke veldig stor, og derfor lite posisjonsbestemmende. I likhet med de andre avisene er Klassekampens førsteinnspill i periodene aviskommentarer. Også denne avisen har med det en initierende funksjon i egen avis.

Tematisk er Klassekampens bare tydelig i tre diskurser: utstilling (4), sammenslåing (3) og makt (2). Verken kompetanse eller offentlig debatt er fremtredende. Ulikt de andre avisene er utstillingsdiskursen den tydeligste, slik den er blant de eksterne aktørene. Noe

særegent er også representasjonen i maktdiskursen, som Klassekampen deler med Aftenposten. Sett i sammenheng er de diskursene Klassekampen er representert i ulike. Det kan tyde på at avisen opptrer som maktkritiker overfor departementet og kunstmuseumsfeltet, samtidig som den markerer seg som fagkyndig og posisjonerer seg som arena for kunstfaglig debatt. De to eksemplene i det følgende synes å være representative for posisjon i utstillingsdiskursen og maktdiskursen:

”Slik utstillingen nå fremstår opplever vi den som altfor selvgod på nåtidens vegne. Etter vårt syn bør vi i møtet med tidligere tiders kunst og kultur i størst mulig grad bestrebe oss på å forstå den ut fra dens egen tid og forutsetninger” (Bjørngulv Braanen, Klassekampen, 16.03.05).

”Tvangsfusjon? [...] Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene” (Marte Stubberød Eielsen, Klassekampen, 02.07.02).

De to eksemplene sier samtidig noe om Klassekampens syn på sammenslåingen og museet. I alt er 7 av kommentarene kritiske, en positiv og en mer balansert. Det betyr at avisen i størst grad er kritisk, lik Aftenposten, de fleste kunstviterne og kunstnerne, samt noen publikummere. I likhet med Dagbladet er avisen riktignok ikke veldig tydelig i debatten, selv om andelen kommentarer er høyere enn hos førstnevnte. Hva kan videre tolkes ut av Klassekampens metaforbruk?

Tekst 1

”Klart for museumsgigant” (Marte Stubberød Eielsen, 02.07.02) er Klassekampens først registrerte kommentar i utvalget, så sent som 2002. Innspillet kommer i den tredje perioden, og kommentatoren stiller seg kritisk til sammenslåingen som helhet.

Metafor 1: Karakteristikken *”[...] museumsgigant”* antyder på konvensjonelt vis at museet er en for stor institusjon. ”Gigant” henspiller på noe som er vokst over evne, og som er utemmet og truende. Bak kan det ligge en forestilling om at store sammenslåtte museer utgjør en trussel mot seg selv og sine omgivelser. En slik forestilling plasserer kommentaren i en autonom posisjon i troen på at kunsten er i fare. Samtidig plasserer avisen seg i en mer heteronym posisjon i skepsisen mot sentralisering og maktkonsentrasjon i feltet.

Metafor 2: Påstanden om at *”kritikere har spådd [...]”* synes å være et konvensjonelt uttrykk for at kritikerne av museet er de som i størst grad evner å forstå konsekvensene av sammenslåingen. ”Spå” vitner om spåkonens overnaturlige evner og markerer stor tillit til kritikerne. Bak ligger det kanskje en forestilling om at kritikerne har bedre innsikt enn de som er positivt innstilt til sammenslåingen, og at de derfor er mer verdt å lyttet til. Dermed plasserer kommentaren seg i en både autonom og tradisjonell posisjon i støtten til disse aktørene.

Metafor 3: Betegnelsen ”*Tvangsfusjon*” synes å uttrykke at sammenslåingen er et uønsket maktgrep fra politisk hold. ”Tvang” vitner om overgrep, ”fusjon” om bedriftsøkonomiske logikker. Sammen gir det konvensjonelle uttrykket assosiasjoner om at økonomiske logikker helt tar overhånd. Bak et slikt uttrykk kan det ligge en forestilling om at politisk styring med økonomiske logikker som fortegn vil være utarmende for museet og kunsten. Det markerer en autonom posisjon i beskyttelsen av museet mot inngripen utenfra og i avvisningen av økonomisk tankegang i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2

”*Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni*” (Tore Næss, 10.03.05) er Klassekampens første kommentar til de nye basisutstillingene. Innspillet kommer i den syvende perioden. Kommentaren markerer en tydelig skepsis mot museet.

Metafor 1: Begrepet ”[...] *intimitetstyranni*” synes å uttrykke at museet driver kommersielt publikumsfrieri. ”Intimitetstyranni” er et konvensjonelt uttrykk for noe medier skaper når de fokuserer på det private fremfor det offentlige, på person fremfor sak. Overført til museet kan det sies å være en alvorlig anklage. Bak kan det antas å ligge en forestilling om at det er galt av museer å tilpasse seg publikum, at det utarmer museets innhold. Det plasserer kommentaren i en autonom posisjon, bestemt av frykten for at kunsten er i fare.

Metafor 2: Beskrivelsen ”[...] *kunst-jetsetteren Nordgrens nedfall* [...]” synes å være et kreativt uttrykk for at ansettelsen av den nye, uansvarlige, direktøren er uønsket. ”Jetsetter” fremkaller et bilde av noe lettlivet, overflatisk og pengeslørende. ”Nedfall” leder tankene til råttent frukt. Bak kan det anes en forestilling om at museumsentreprenører som respektløst lefler med kunsten, representerer en trussel. Kommentaren plasserer seg med det i en autonom posisjon i skepsisen mot et populærkulturelt inntog i museet.

Metafor 3: Påstanden om museets utstilling som en ”[...] *ferdig definert pakke*[...]” synes å uttrykke at museet bør utfordre publikum, ikke gi svarene på forhånd. Den konvensjonelle metaforen ”pakke” gir assosiasjoner om noe ferdigfabrikkert og målgruppetilpasset. Bak påstanden kan det anes en tro på kunstens frie autonomi og at det er opp til hver enkelt om kunsten oppleves som relevant. En slik tankegang plasserer også denne kommentaren autonomt, i motviljen både mot å forklare kunsten og mot å tilpasse museet til publikum. Imidlertid er den samtidig heteronym i åpenheten mot flere kunsthistoriske fortellinger.

Tekst 3

"Institusjonsrytterne" (leder, 16.09.05) er Klassekampens siste kommentar i 2005. Den kommer imidlertid betydelig tidligere enn de to andre avisene, allerede i den syvende perioden. Derfor er innspillet noe mer opptatt av utstillingen "Kyss frosken. Forvandlingens kunst" enn av å oppsummere og evaluere. Kommentaren konkluderer allikevel med skepsis til museet og dets ledelse.

Metafor 1: Overskriften *"Institusjonsrytterne"* synes å være et konvensjonelt uttrykk for at de som styrer museet gjør det på en utpreget administrativ og samtidig uforsvarlig måte. "Ryttere" gir assosiasjoner om sterk og egenrådig styring. Samtidig minner det om noe som går for fort frem. Bak uttrykket kan det ligge en forestilling om at for sterk administrativ styring av kunstinstitusjoner truer det kunstfaglige virke. Kommentaren kan sies å plassere seg autonomt i omtanken for museets kunstfaglige oppgave og skepsisen mot administrativ styring.

Metafor 2: Påstanden om at *"[...] nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt [...]"* synes å være et kreativt uttrykk for at de slue kulturbyråkratene nok en gang har brukt sin makt til å gjøre det som gagnar dem selv. "Rotter" er urene dyr som tilhører underverdenen. "Boltre seg fritt" gir assosiasjoner om noe som gjøres uten regler og på bekostning av andre. Sammen gir det et bilde av urettmessighet. Bak anes en mistro til enkeltpersoner og kulturbyråkrater som er mer opptatt av å oppnå personlig gevinst gjennom å pleie kontakter, enn av å gjennomføre gode kulturpolitiske handlinger. Kommentaren plasserer seg med det i en autonom posisjon i skepsisen mot byråkratisk makt over museet. Samtidig fremstår den som kapitalsterk i den øyensynlige kjennskapen til kulturdepartementet.

Metafor 3: Beskrivelsen *"[...] uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen"* synes å uttrykke at museets direktør og styreleder får lov til å karre til seg altfor stor del av kulturbudsjettet. Den konvensjonelle metaforen "syltelabber" gir assosiasjoner om noe grådig og uvørent. Utgangspunktet er trolig en tanke om at dominerende administrative ledere for store institusjoner har for mye makt, og at de store institusjonene får for mye penger som kunne kommet andre til gode. Kommentaren plasserer seg autonomt i motstanden mot administrativ styring, men kanskje også heteronymt i protesten mot konsentrasjon av kulturmidler og makt på få hender.

Uventet posisjon

Klassekampen som aktør i debatten er i antall kommentarer ikke like fremtredende som de andre avisene, aller minst sammenlignet med Aftenposten. Det samme gjelder antallet innlegg i Klassekampen totalt. Allikevel har avisen en høyere andel kommentarer enn Dagbladet. Det tyder på at avisen har et bevisst forhold til debatten. Avisen er imidlertid ikke til stede i mer enn fem av debattens perioder. Slik skiller Klassekampen seg fra de andre to. Tydeligst er avisen i den syvende utstillingsperioden, men forskjellene mellom periodene er ikke store. Forskjellene er heller ikke store når det kommer til diskursiv tematikk. Klassekampen er ulikt de andre avisene tydeligst i utstillingsdiskursen, og mest særegen i maktdiskursen. De to diskursene er ulike i karakter, fra det underholdende til det seriøse. Det gjør at avisen ligner Aftenposten i det todelte engasjementet i debatten. Det samme kommer til uttrykk i at avisen er utpreget kritisk til sammenslåingen og museet.

Metaforeksempelene er som i de andre avisene overraskende entydige og konvensjonelle. Klassekampens posisjon fremstår allikevel som noe mindre entydig enn de andre avisenes. Selv om avisen plasserer seg utpreget autonomt som Aftenposten, er ikke Klassekampens posisjon like tradisjonell. Samtidig plasserer avisen seg heteronymt i bekymringen for maktkonsentrasjon i feltet. Klassekampen fremstår med andre ord som den avisen som i minst grad forsterker enkeltposisjoner. Når det er sagt, er avisens kritiske innstilling å betrakte som en forsterkning av betydning fordi den deles med flertallet.

Klassekampens relasjon til de andre debattaktørene kan på bakgrunn av dette forstås som noe todelt. På den ene siden plasserer avisen seg i høy grad nær sammenfallende med den autonome posisjonen som i hovedsak opprettholdes av de kritiske kunstviterne og deres støttespillere, selv om disse fremstår som mer tradisjonelle enn Klassekampen. På den annen side plasserer avisen seg også i en noe mer heteronym posisjon som ikke ønsker så mye makt til et stort, sentralisert museum. Det er mer sammenfallende med de kritiske kunstnerne som frykter stormuseets makt i feltet.

Det er imidlertid noe påfallende at den politisk radikale avisen plasserer seg slik den gjør. Skepsis mot nyorientering og mistro til offentlig kulturpolitikk synes å stride mot forventningene til avisen. Samtidig synes frykten for sentralisering og maktkonsentrasjon, frykten for kommersialisering og popularisering av museet, i tillegg til skepsisen til de styrende, mer å være sammenfallende med det bildet undersøkelsen av det journalistiske feltet i kapittel 4 ga.

Synlige aviser, forsterkende tendenser

Denne analysen spurte *Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Flere trekk ved avisenes deltakelse i forløpet og i kommentarenes innhold er bestemmende. Først og fremst har de tre avisene fellestrekk som representanter for det journalistiske feltet. De tre avisene er representert med flere innspill i flere perioder enn de eksterne aktørene. Det bidrar sterkt til antallet innlegg som sammen utgjør debatten. Andelen kommentarer i hver avis er dessuten relativ lik. Alle avisene uttrykker i tillegg meninger både om sammenslåingen og det nye museet, samt om debatten rundt museet. Det kommer tydeligst til uttrykk i den utpregete konvensjonelle metaforbruken, som er tydelig i sin symbolikk.

I tillegg er det avisene som initierer debattperiodene, samtidig som de åpner debatten og inviterer flere aktører inn. Videre går det frem at avisene beveger seg innenfor flere diskurser og i større grad gir debatten ulike fortegn av politikk, kunsthøgskole og underholdning. Dessuten ser det ut til at kommentarene er blandinger av kulturpolitisk kommentar og kulturkritikk, og derfor blandinger av distanserte og mer subjektive vurderinger. Samtidig er avisenes motiver uklare – de representerer ikke åpent særinteresser slik som de andre aktørene. Avisenes posisjoner trer med andre ord ikke like tydelig frem som de andre aktørenes. Det gjør deres posisjoner desto viktigere.

De tre avisene plasserer seg riktignok ikke utelukkende sammenfallende i debatten, som i en felles avisposisjon. Avisene innvirker også på debatten som enkeltaviser, avhengig av avisenes størrelse, kulturaviskarakter og debattaviskarakter, men også avhengig av hvordan avisene vektlegger akkurat denne saken. Aftenposten er tydelig debattens hovedarena, selv om de første lederne og kommentarene er Dagbladets. Aftenposten er tidligst ute i nær samtlige perioder. Den har det høyeste antallet kommentarer, den høyeste andelen kommentarer og den mest tilstedeværende enkeltaktøren. I antall og tid er Aftenposten etterfulgt av Dagbladet, men i andel er det Klassekampen som er nærmest.

Ulikt de eksterne aktørene er utstillingsdiskursen mer underordnet hos avisene. Unntaket er Klassekampen, der utstillingsdiskursen har det høyeste antallet, men der forholdet mellom diskursene samtidig er relativt jevnt. Sammenslåing er den tydeligste diskursen etterfulgt av kompetanse. I tillegg er makt og offentlig debatt mer eksplisitt hos avisene, dog i størst grad i Aftenposten og Klassekampen. Sett i sammenheng tyder det på et mer politisk og mer maktkritisk fokus hos avisene. Samtidig bidrar avisene med et underholdende og

spenningsladet konfliktperspektiv. Det betyr kanskje at avisene både introduserer og forsterker vidt forskjellige diskurser.

Tross Aftenpostens tydelighet i debatten er det imidlertid ikke et klart sammenfall mellom Aftenposten og debatten som helhet når det gjelder diskursiv tematikk. Totalen ligger snarere nærmere de eksterne aktørenes utstillingsfokus. Det viser at avisene er mindre fokusert på det debatten i hovedsak handler om for de andre aktørene – kunsten i museet. Tross det viser både analysen av avisene i forløpet og analysen av metaforbruken i kommentarene, at avisene tenderer til sammenfall med de eksterne aktørene i sammenhenger mellom tid, diskursiv tematikk og standpunkt. Aviskommentatorene fremstår som eksperter, samtidig som de synes å være avhengig av de andre aktørenes meninger. Gjennom de valg avisene gjør anerkjennes og forsterkes enkelte posisjoner i debatten fremfor andre. Det gjør at enkelte av de konstruerte posisjonene i større grad produseres gjennom debatten.

Avisene tenderer å dele seg i to. På den ene siden er Dagbladet mest positiv og ligner museet og museets støttespillere i departementet, de positive kunstviterne og de positive publikummerne. Dagbladet plasserer seg med det i en tenderende heteronym og moderne posisjon i kunstmuseumsfeltet. Imidlertid viser metaforanalysen at Dagbladet nærmer seg de to andre avisene mot slutten av forløpet. På den annen side er Aftenposten og til en viss grad også Klassekampen kritiske og ligner med det de kritiske kunstviterne og deres støttespillere i kunstnerne og publikummerne. Dermed plasserer disse avisene seg i en mer autonom og tradisjonell posisjon i feltet. Klassekampen er imidlertid den avisen som er mest utydelig. Avisen forfekter ikke det tradisjonelle i like stor grad som Aftenposten, og ligner også museet og publikum i opptattheten av forholdet mellom museet og omgivelsene.

Analysen i forrige kapittel viste at debattaktørene velger forskjellige aviser som kontekst for sine ytringer. Det synes ikke å være sammenfallende med hvilke aktører avisene tenderer å tangere. Snarere synes det til en viss grad å være motsatt. Mens museet og departementet trykker i Aftenposten, får de mest støtte av Dagbladet. Mens kunstnerne trykker i Dagbladet og Klassekampen, får de mest støtte av Aftenposten. Tatt i betraktning at de første innspillene i debatten gjerne er aviscommentarer, kan det kanskje tyde på at aktørene svarer opposisjonelt på det første innspillet. Det forklarer også noe av overvekten av kritikk i debatten.

På bakgrunn av dette er det mulig å si noe om hvordan avisene i fellesskap er med på å opprettholde debattens dominerende posisjon, slik den markerte seg i forrige analyse. Både Aftenposten og Klassekampen deler syn på sammenslåingen og museet med den dominerende posisjonen i debatten. Sammenfallet forsterkes i tillegg av at Aftenposten er den synligste

avisen og den synligste enkeltaktøren i debatten. Andelen kommentarer er lavest i Dagbladet. Kanskje er det slik at avisens museumsvennlige ståsted genererer kritikk i egne spalter, slik at også denne avisen bidrar til den store andelen skepsis. Hvorvidt avisenes diskursive handlinger direkte påvirker konsekvensene av debatten er usikkert. Imidlertid er avisene delaktige i å gi debatten den karakteren den har fått.

Hvordan avisene plasserer seg diskursivt i relasjon til de andre aktørene innvirker også på avisenes posisjoner i det journalistiske feltet, i det minste på de posisjonene avisene har som kulturaviser. De tre avisenes tydelige eierskap til debatten og beholdning av anerkjennelseskapital plasserer dem sammen i et lite eksklusivt kretsløp som skiller dem fra andre aviser og medier som i mindre grad gjør Nasjonalmuseet til et journalistisk anliggende. Innenfor dette kretsløpets samhörighet er det imidlertid ulikheter.

Aftenposten synes å opprettholde både en autonom, journalistisk kapitalsterk posisjon i kraft av etterspørselen etter debatt og utøvelsen av maktkritikk. På den annen side plasserer avisen seg mer heteronymt i opptattheten av personene og konfliktene i debatten. Dagbladet synes i stor grad å opprettholde sin mer heteronyme posisjon i knappheten av maktkritikk og omtanken for museets publikum, selv om avisen etter hvert trekkes mot de andre avisene. Imidlertid synes Dagbladets etablerte posisjon som debattavis å svekkes i møtet med både Aftenposten og Klassekampen, selv om avisen har det aller første innspillet i forløpet. Klassekampen på sin side har en stor andel kommentarer og vektlegger både kunstfag og maktkritikk. Avisen ser med det ut til å opprettholde sin kommentaravisposisjon, selv om avisen ikke er like tydelig i debatten som de andre. Imidlertid trekkes avisen i retning Aftenposten på grunn av den felles kritiske innstillingen til sammenslåingen og museet. Det kommer til uttrykk i avisens beskyttelse av det forhenværende museet, og med det fravikelsen fra en politisk radikal velvilje til endring og nytenkning.

Dette kapitlets analyse har vist at avisene både åpner og innleder debatten, i tillegg til at de forsterker enkelte diskursive posisjoner gjennom sammenfall og anerkjennelse av enkelte aktører i sine kommentarer. Debattens ulike karakter i de tre avisene tyder på at debatten formes av et samspill mellom avisene som aktiv arena og de aktørene som velger de ulike avisene og samtidig velges av avisene. Det betyr at det ikke er avisene alene som bestemmer avisenes posisjoner.

8 Avslutning

Denne oppgaven har søkt svar på problemstillingen: *Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?* De tre empiriske analysene har undersøkt henholdsvis forløpet, aktørene og avisene gjennom de tre delproblemstillingene: *Hvordan forløper debatten? Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer?* Dette avsluttende kapitlet samler svar til hovedproblemstillingen gjennom en sammenstilling av funn fra de tre analysene.

Forløpet

Hvordan forløper debatten? Den første analysen har undersøkt debatten som et tidsforløp strukturert av aktører og diskurser i møte. Analysen finner et forløp som synes å løpe i åtte distinkte perioder med ulikheter både i intensitet, diskursiv tematikk, mangfold av aktører og forankring i hendelser ved museet. De første periodene er uventet vage frem til debatteksplosjonen i den syvende perioden. Det gjør det tydelig at det politiske aspektet av sammenslåingsprosessen er lite fremtredende i debattforløpet som helhet.

Debattens karakter endrer seg noe gjennom forløpet. Først og fremst fra det abstrakte til det konkrete, men også fra enighet til konflikt, fra optimisme til skepsis og fra nyanser til forenkling. Det kan knyttes til avisenes produksjonslogikker og hvordan avisene fremstiller sammenslåingen og det nye museet. Imidlertid synes ikke avisene å være alene om endringene. Avisene er de synligste aktørene i de første periodene, mens de eksterne aktørene blir synligere utover i forløpet. Kanskje kan endringene sies å skyldes et aggregert samspill mellom avisene og de eksterne aktørene, der de første periodene legger grunnlaget for de senere. Det gjør at utgangspunktets elitedebatt etter hvert også får karakter av underholdningsdebatt, der det elitistiske utgjør et underholdningselement i seg.

Debattens forløp er også kjennetegnet av at enkelte trekk forsterkes fremfor å endres. Fem distinkte kategorier av aktører, utenom avisene selv, er i ulik grad synlige i forløpet. I tillegg synes fem kategorier av diskurser i varierende grad å gjøre seg gjeldende. Avisenes kommentarer utgjør den største andelen av innspillene og gjør avisene til synlige aktører i debatten. Av de eksterne aktørene er det ulike kunstvitere som er synligst. Av diskursene er det den konkrete utstillingsdiskursen som er mest fremtredende.

Blant de åtte periodene er det den spede førsteperioden, den avisinitierte femteperioden og den innleggsrike syvende perioden som peker seg ut som spesielt

interessante. Den første fordi den illustrerer hvor lite oppmerksomhet stortingsmeldingen om sammenslåingen får, den femte fordi den ikke igangsettes av en hendelse i museet, men av en kommentar i Aftenposten, og den syvende fordi den er et sjeldent eksempel på voldsom kulturdebatt. Sammen er de tre periodene uttrykk for særtrekk ved debatten som helhet.

Avisene preger debatten både som representanter for det journalistiske feltet og som distinkte aviser. Avisenes mange kommentarer gjør at debatten virker større. Samtidig oppmuntrer avisene til debatt, noe som synes å bidra til flere innlegg. I tillegg kommenterer avisene distansert fra siden, samtidig som de er deltakende med meningssterke innlegg. Dessuten har avisene en initierende funksjon i periodene. Avisenes diskursive valg synes i tillegg å legge føringer for tematikk i etterfølgende innlegg.

Av de tre avisene er det Aftenposten som peker seg ut som hovedsete for debatten og som den synligste og mest kritiske avisen. Tatt i betraktning Aftenpostens sterke engasjement, er det interessant å merke seg at det er den mer positive Dagbladet som er den første avisen til å gjøre sammenslåingen til en sak. I lys av Klassekampens interesse, er det på samme måte uventet at denne avisen ikke kommer på banen med sin kritiske innstilling før nesten tre år etter den første lederen i Dagbladet.

Aktørene

Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av debattaktørenes innlegg? Den andre analysen har undersøkt de eksterne aktørenes varierende deltakelse i debatten, og ut fra det identifisert hvilke diskursive posisjoner som trer frem og hvilken posisjon som dominerer. De eksterne aktørene har i utgangspunktet ulike posisjoner i relasjon til kunstmuseumsfeltet og museet. I debatten synes anerkjennelse av enkeltaktører og sammenfall mellom posisjoner å virke bestemmende for hvilke posisjoner som er synlige og hvilken posisjon som dominerer.

Flere trekk virker posisjonsbestemmende. For det første innvirker antallet av innlegg og stemmer. Ved siden av avisene er det kunstviterne som peker seg ut. Videre er det utslagsgivende om aktørene deltar i flere perioder, eller hovedsakelig i den syvende. I tillegg til avisene er det kunstviterne og museet som markerer seg i flere perioder. Dessuten virker det bestemmende hvilke aviser aktørene velger som sine kanaler. Her dominerer Aftenposten, samtidig som kunstnerne og publikum mer enn de andre aktørene velger Dagbladet og Klassekampen. Endelig er det av betydning om aktørene hovedsakelig er representert i utstillingsdiskursen, eller om de også er representert i andre diskurser. Museet og kunstviterne, ved siden av avisene, synes å være representert i flest diskurser, selv om innspillene i alle ikke er like mange.

Et annet trekk gjør seg også gjeldende. Kulturdepartementet er en lite synlig aktør i debatten. Samtidig drøftes i liten grad de kulturpolitiske aspektene av sammenslåingsprosessen. Det kan tyde på at departementet innvirker med sin ikke-deltakelse og bidrar til at kulturpolitiske spørsmål i liten grad blir drøftet i debatten.

Sammen sørger trekkene for at to opposisjonelle posisjoner peker seg ut. De svakest representerte aktørene ser ut til å fungere som støttepunkter til de to tyngdepunktene mer enn at de selv har symbolmakt til å innta distinkte posisjoner i debatten.

Den ene av de to posisjonene har sin tyngde i en heteronym og moderne posisjon i kunstmuseumsfeltet. Den opprettholdes av de heterodokse utfordrerne i feltet, ledet av de nye museumslederne. Anerkjennelse og sammenfall finnes hos deres støttespillere i Kulturdepartementet, publikum, enkelte kunstnere og kunstvitere, samt Dagbladet.

Den andre posisjonen har sin tyngde i en autonom og tradisjonell posisjon i kunstmuseumsfeltet. Posisjonen opprettholdes av de etablerte ortodokse kreftene i feltet, først og fremst av de kritiske kunstviterne. I tillegg opprettholdes den av mindre synlige aktører som synes å anerkjenne kunstviterne og derfor inntar sammenfallende posisjoner. Disse posisjonene inntas av flertallet av kunstnere, enkelte av publikummerne, samt i stor grad Aftenposten og Klassekampen.

Den autonome og tradisjonelle posisjonen fremstår som debattens dominerende. Den støttes av flest aktører og er synligst i de ulike periodene og diskursene. Denne posisjonen later til å stå så sterkt i debatten at den fremstår som styrket gjennom forløpet. Med det kan det se ut som om det nye museet utover i debatten mister noe av sin styrke som den nye innehaveren av doksa i kunstmuseumsfeltet.

Avisene

Hvilke posisjoner konstrueres og produseres av avisenes kommentarer? Den tredje analysen har studert avisenes varierende deltakelse i debatten og undersøkt hvilke diskursive posisjoner som trer frem. Analysene har sett etter posisjonelle sammenfall mellom avisene og de eksterne aktørene, og satt funnene i sammenheng med avisenes posisjoner i det journalistiske feltet. Flere trekk synes å være posisjonsbestemmende.

Avisene er ikke like entydige i verken forløpet, diskursiv tematikk eller uttrykte meninger som de andre aktørene. Allikevel finner analysene tre engasjerte aviser, og med det en debatt preget av avisene som huser den. Det kommer til syne i hvordan debatten drives fremover av et flertall aviskommentarer, i tillegg til at avisenes kommentarer er initierende i periodene. Avisenes innvirkning ses også i hvilke aktører og diskurser som får gjøre seg

gjeldende og hvilke diskursive posisjoner som forsterkes. Samtidig synes det som om avisenes kapitalsterke deltakelse er avhengig av kunstmuseumsfeltets aktører.

Avisene beveger seg innenfor flere perioder og diskurser enn de eksterne aktørene. Deres omfattende omtale av museet synes å åpne debatten og invitere flere aktører inn, samtidig som avisene i kommentarene oppfordrer flere til å delta. Ulikt de eksterne innleggene, er utstillingsdiskursen underordnet i aviskommentarene. I stedet er det sammenslåing og kompetanse som sammen er mest fremtredende. Det kan synes som om avisene utover i forløpet i økende grad blander saklige og underholdende diskurser. Avisene evaluerer det myndighetene gjør, samtidig som de fyller sin funksjon som bedømmende kulturkritikere på vegne av kulturens publikum. Imidlertid synes det å skje en sammenblanding av kommentaren og kulturkritikken som gjør kommentarene mer subjektive enn sjangeren skulle tilsi.

Aftenposten er tydelig debattens hovedarena. I tillegg til at de eksterne aktørene i overveiende grad velger Aftenposten, har avisen flere kommentarer enn de andre to avisene. Dessuten har Aftenposten det første innspillet i syv av åtte perioder. Kommentarene er utpreget meningsbærende, samtidig som enkeltjournalister fremtrer tydelig i antall kommentarer.

Selv om aviskommentarer er mange og avisene opptrer initierende for debatten, anes en tendens til at avisene trekker på ulike eksterne aktørers diskursive posisjoner. I så måte deler avisene seg i to. Aftenposten og Klassekampen heller sammen mot den dominerende posisjonen i debatten, mens Dagbladet heller mot den bekjempede posisjonen. Riktignok fremstår Klassekampen som mindre tydelig enn Aftenposten. Klassekampen er både mindre tradisjonell og beveger seg mer i heteronym retning. Motsatt synes Dagbladet å bevege seg mer i autonom retning mot slutten av forløpet. Avisene samlet bidrar med det i hovedsak med støtte til den autonome og tradisjonelle dominansen.

Selv om avisene forsterker de posisjonene de anerkjenner og gir støtte, er ikke avisenes posisjoner sammenfallende med dominansen i debatten. Det betyr at det ikke er avisene alene som sørger for hvordan debatten foregår. Allikevel kan Aftenpostens og Klassekampens støtte til den dominerende posisjonen sies å bidra til å befeste dominansen.

Det gjør at Aftenposten opprettholder sin posisjon i det journalistiske feltet, selv om det sterke engasjementet mot museets ledelse er uventet. Dagbladet opprettholder sin posisjon som mindre maktkritisk og som museumspublikummets forsvarer, men svekker også sin posisjon som debattavis. Klassekampen opprettholder sin kommentaravisposisjon i kraft av

andelen kommentarer, men svekker sin moderne posisjon i bevegelsen mot Aftenposten i innhold.

Analysen viser at avisene er opptatt av å ha debatten i sine spalter. Motivasjonene synes å være av både journalistisk og annen art. Det er sannsynlig at avisene som maktkritikere ser det som sin oppgave å imøtekomme det kulturpolitiske initiativet, selv om kritikken er svak og kommer på etterskudd av den politiske prosessen. Samtidig fyller avisene sin kulturkritiske oppgave i omtalen av museet og utstillingene, selv om kulturkritikken utydeliggjøres i sammenblandingen med kommentaren.

Kulturdebatt drar vekslers på det historiske minnet om kulturdebatt som sentral politisk samfunnsdebatt. Det gir avisene journalistisk kapital og anerkjennelseskapital som debatt- og kulturaviser. På den annen side er elitistisk fagdebatt mellom typekarakteristiske aktører attraktiv underholdningsjournalistikk. Det synes å gi avisene konkurransefortrinn og økonomisk kapital. På den måten handler avisenes debattengasjement både om kritisk journalistikk, ære og konkurranse. Det kan med andre ord ligge både markedstenkning og journalistisk tenkning til grunn. På hver sin måte gir det kulturelle og det økonomiske styrke i møte med andre aviser.

Slike tendenser til posisjonering i debatten har trolig også andre grunner. Kulturjournalistene er viktige for aktørene i både kunstmuseumsfeltet og det kulturjournalistiske feltet i kraft av den oppmerksomhet de kan tilby og den legitimeringsplattform de representerer. På den annen side representerer aktørene og hendelsene i kunstmuseumsfeltet selve utgangspunktet for en kulturjournalists virke og posisjon. Kulturjournalistikken er utpreget subjektiv - utvekslingen av oppmerksomhet mot journalistisk innhold skjer ikke uten subjektive vurderinger. I analysene ses imidlertid en tendens til at enkelte journalister mer enn andre er subjektivt opptatt av museet.

Debatten

Hvilke svar kan de tre analysene sies å gi til spørsmålet *Hvordan foregår debatten om det nye Nasjonalmuseet?* Tre trekk ved debatten peker seg ut.

Den første analysen viser at de abstrakte, kulturpolitiske og offentlighetsfokuserede diskursene i debattens første perioder i liten grad er synlige i forløpet sammenlignet med de senere mer konkrete, kunsthaglige og personfokuserede diskursene. Den andre analysen viser at det er de aktørene som besitter kunstmuseumsfeltets tradisjonelle og autonome posisjoner, i første rekke de ulike kritiske kunstviterne, som dominerer i debatten. Den tredje analysen

viser at avisene i overveiende grad bidrar til å forsterke den posisjonen som markerer seg som debattens sterkeste. Samtidig har avisene en initierende funksjon for debattperiodene og de diskursive tematikken i periodene.

Resultatet er en debatt der det er avisenes initiering i samspill med dominerende aktørers anerkjennelse og posisjoners sammenfall som er bestemmende for hvordan ordskiftet foregår. Konsekvensen synes å være at Nasjonalmuseets i utgangspunktet sterke posisjon i debatten svekkes gjennom forløpet.

Kan svarene si noe generelt om hvordan kulturdebatter i avisene foregår? De tre analysene studerer debatten om Nasjonalmuseet fra flere vinkler og på flere nivåer. Det betyr imidlertid ikke at funnene fra disse analysene er gjeldende for andre lignende journalistiske kulturdebatter. Allikevel er det mulig å presentere noen antakelser, som i neste omgang kan bringes med til andre studier, for eksempel til en analyse av hvordan den tilsvarende debatten om den sammenslåtte Kunsthøyskolen i Oslo har foregått, eller til analyser av hvordan redaksjonelle tekster og redaksjonelle valg kan fungere som posisjonerende debattinnspill, eventuelt til analyser av hvordan eksterne aktører får tilgang i avisene og hvordan de synliggjøres.

Først og fremst er debatten et eksempel på at det kulturelle feltets motsetninger mellom sterke autonome og heteronyme aktører kan ha stor journalistisk verdi, av både kulturell, maktkritisk og underholdende karakter. Det ligger flere klassiske konfliktperspektiver i det kulturelle feltets irrganger, både det nye mot det gamle, historien mot samtiden, dannelsen mot underholdning, elite mot masse og kultur mot økonomi. Dernest kan det antas at en kulturdebatts elitistiske trekk i samspillet mellom avisene og eksterne aktører gradvis kan komme til å iblandes underholdningsdebattens kjennetegn.

I tillegg kan det antas at aviser har et bevisst forhold til kulturdebattens kapitalverdi. Det ideale trekket ved kulturdebatt kan synes å brukes til å balansere forholdet mellom informasjon og underholdning i avisene, for eksempel i møte med mer populærkulturelle journalistiske sider. Samtidig kan bevisstheten om avisdebattens verdi ses i sammenheng med nettavisenes fremvekst og en frykt for papiravisens tilbakegang. I lys av det kan avisene antas å i økende grad ha et økonomisk blikk på forholdet mellom egen journalistikk og egen journalistiske posisjon.

Videre er det mulig å anta at debatten er et eksempel på at kulturpolitikken står sterkt i den medierte offentligheten fordi den er lite synlig og i liten grad blir utfordret. Endelig er det mulig å peke på at kunstmuseumsfeltets aktører i relasjonen til det journalistiske feltets aktører har en sterk posisjon, til tross for avisenes initiering og forsterkninger i debatten om

museet. Det er disse aktører som i høyest grad besitter kunstmuseumsfeltets symbolske anerkjennelseskapital som avisene drar veksler på når de opptrer som maktkritikere og kulturkritikere overfor feltet.

Vedlegg 1 Alle innspill

Periode 1

19.12.99	Slagkraftig kunstmuseum	Avis	Ja til museumssamling	D
11.01.00	Tenk større om kunstmuseene!	Publ	Park på Tullinløkka	D
12.01.00	Tullinløkka til Einar Førde?	Vit	Byråkratisk kontroll	D
18.01.00	La Munch være portalfiguren	Vit	Etterlyser debatt om hvordan	D

Periode 2

20.01.01	Museumsstrategien	Avis	Ja til AT som direktør	A
22.03.01	Munch er hovedpilaren	Avis	Etterlyser debatt om hvordan	A
19.04.01	Kamp om museums plass	Avis	Nei til samlokalisering	A
22.05.01	Opphørssalgets siste dager	Avis	Nei til samlokalisering	A
28.05.01	I hvilken sammenheng ser vi Munch-museet?	Vit	Nei til samlokalisering	A
17.07.01	Et museum for fremtiden	Mus	Ja til museumssamling	A

Periode 3

22.06.02	Supermuseum under press	Avis	Nei til samorganisering	A
02.07.02	Full fart for kunsten	Avis	Etterlyser debatt om hvordan	A
02.07.02	Nasjonalmuseet for kunst – et ambisiøst prosjekt	Mus	Ja til museumssamling	A
02.07.02	Klart for museums gigant	Avis	Mektig interimsstyre	K
03.07.02	Mislykket visjon	Avis	Ikke samlokalisering	D
04.07.02	Et fusjonert kunstkonsern?	Vit	Nei til museumssamling	A
09.07.02	Prosjekt Nasjonalt kunstmuseum – over stakk og stein	Vit	Nei til stiftelse	A
11.07.02	Hva vil kunstnerne?	Vit	Etterlyser debatt om hvordan	A
12.07.02	Plass til kunst	Avis	Nei til samlokalisering	A
18.07.02	Kunsten ut på gata!	Publ	Ja til mer publikumsformidling	K
21.07.02	LuftsloTT på Tullinløkka	Avis	Nei til samling	D
29.07.02	Vær realistisk – spre museene!	Vit	Nei til samlokalisering	A

Periode 4

27.06.03	Lukket Nasjonalmuseum	Avis	Etterspør offentlighet	A
04.07.03	En nøytral svenske	Avis	Ansettelse av SN heldig	A
05.07.03	Flaggskip og skjær i sjøen	Avis	Ansettelse av SN heldig	D
06.07.03	Museums på skrivebordet	Avis	Ansettelse av SN heldig	A
24.07.03	Nasjonalmuseets trange fødsel	Avis	Skepsis til sammenslåingen	K
21.08.03	Kunsten bak politikken	Avis	Skepsis til sammenslåingen	K

Periode 5

02.12.03	Stillheten senker seg	Avis	Etterspør offentlighet	A
04.12.03	Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for deg?	Vit	Etterspør offentlighet og debatt	A
12.12.03	En nødvendig museumsdebatt	Vit	Etterspør offentlighet og debatt	A
16.12.03	Museumsdebatt for tidlig, Solhjell	Mus	Ønsker offentlig debatt	A
19.12.03	Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?	Kunst	Etterspør offentlig debatt	A

Periode 6

21.02.04	Svensk-dansk profil ved Nasjonalmuseet	Avis	Uklar ansettelsesprofil	A
23.03.04	En svenskes kunstmakt	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
04.04.04	Tvangstrøye med vinger	Mus	Etterspør offentlighet	D
14.04.04	Nasjonalmuseet som tvangstrøye	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
24.04.04	Nasjonalmuseum	Avis	Ja til samlokalisering	K
25.06.04	Ingen tulling ved Tullin?	Avis	Nei til foreslått navnebytte	A
02.07.04	Opptakt i aske	Avis	SN handlekraftig	D
16.07.04	Museum på offensiven	Avis	SN handlekraftig	A
26.08.04	Nasjonalgalleriets store sjanse	Vit	Ja til nymontering	K
08.10.04	Mot museumsmonomani	Avis	Mektig departement	K

Periode 7

19.01.05	Kunstlivet flytter seg	Avis	Samling hindrer mangfold	A
12.02.05	Sans for samling	Avis	Ja til nymontering	D
27.02.05	Nasjonalgalleriet farvel	Kunst	Nei til nymontering	D
28.02.05	Direktørveldet inntar kunsten	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
02.03.05	Nasjonalgalleriet avskaffet	Vit	Nei til nymontering	A
03.03.05	Nasjonalmuseet våger å tenke nytt	Dept	Ja til nymontering	A
04.03.05	Museets veivalg	Avis	Nei til nymontering	A
06.03.05	Forutsigbart av Flor	Kunst	Nei til nymontering	D
06.03.05	Bråk i kunst-Norge	Vit	Nei til nymontering	D
07.03.05	De norske selvbildene	Avis	Ja og nei til nymontering	A
08.03.05	Nasjonalgalleriet avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
08.03.05	Å presentere kunst	Mus	Ja til nymontering	D
08.03.05	Ikoner på villspor?	Vit	Ja til nymontering	D

09.03.05	Kunstfaglig makt	Vit	Ikke kunstnerkompetanse i museet	D
10.03.05	Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni	Avis	Nei til nymontering	K
10.03.05	Trist gjensyn	Vit	Nei til nymontering	A
10.03.05	Spennende kunstgrep	Vit	Ja til nymontering	A
10.03.05	Nasjonalgalleriet in memoriam	Kunst	Nei til nymontering	A
10.03.05	Nasjonalmastodonten	Vit	Behov for konkurranse	A
12.03.05	Brutt forbindelse til diktningen	Publ	Nei til nymontering	A
13.03.05	Nasjonal blodpropp	Kunst	Nei til nymontering	D
14.03.05	Nymonteringen innleder en prosess	Mus	Ja til nymontering	A
15.03.05	En offentlig henrettelse	Vit	Nei til nymontering	A
15.03.05	Dahl på retur	Avis	Nei til nymontering	K
16.03.05	Nasjonalmuseum	Avis	Nja til nymontering	K
16.03.05	Mer vitalt Nasjonalgalleri	Vit	Ja til nymontering	A
17.03.05	Nasjonal lobotomering	Kunst	Ja til nymontering	D
19.03.05	Museet må ikke stilles ut seg selv	Dept	Ja til nymontering	A
22.03.05	Museet – en nyskapende møteplass	Mus	Museet har lært av debatten	A
22.03.05	Kunstens hellige rom smadret	Publ	Nei til nymontering	K
30.03.05	Nyskapende møteplass	Vit	Nei til nymontering	A
31.03.05	Nasjonalgalleriets undergang	Vit	Nei til nymontering	D
01.04.05	Hvem råtner først på rot?	Vit	Nei til nymontering	K
02.04.05	Museet skal leve!	Mus	Ja til nymontering	A
05.04.05	På limpinnen	Avis	Aprilspøk i Klassekampen	D
05.04.05	Museumsvokterne	Publ	Ja til nymontering	D
06.04.05	Selg Langaard-samlingen	Vit	Ja til nymontering	K
06.04.05	Likene skal danse	Vit	Nei til nymontering	A
07.04.05	Nasjonalgalleriets endelikt	Vit	Ikke kompetanse i museet	A
08.04.05	Kompetanse?	Mus	God kompetanse i museet	A
09.04.05	Kulturbyråkratenes museumsdrøm	Avis	Departementets makt	A
11.04.05	Hvem tror de eier historien?	Kunst+vit	God kompetanse i museet	A
13.04.05	Søkelys på Nasjonalgalleriet	Vit	Nei til nymontering	A
13.04.05	Vådeskudd	Vit	Nei til nymontering	K
15.04.05	Krav om saklig begrunnelse	Avis	Debatt gir behov for endringer	A
17.04.05	Omstridt kulturforvaltning	Avis	Museets makt demonstrasjon	A
18.04.05	Kunsthistorien blir avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
21.04.05	Regjeringen har et ansvar	Vit	Kulturdept må ta ansvar	A
21.04.05	Kunstnere knebles	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
23.04.05	Demontert mysterium	Avis	Ja til nymontering	D
09.05.05	Kunstinngang	Avis	ja og nei Frosken	A
12.05.05	Gerhard Munthe og "Frosken"	Vit	Nei til Frosken	D
13.05.05	Nasjonalmuseum for kunst: faglig inkompetanse	Vit	Ikke kompetanse i museet	A
27.05.05	Thaimasarsje, kunst eller frosk?	Kunst	Nei til Frosken	D
27.05.05	Norsk suksessoppskrift	Publ	Nei til nymontering	K
26.06.05	Estetisk kapital	Kunst	Mangler kunstnerkompetanse	K
01.07.05	En ny basis	Vit	Nei til nymontering	K
05.07.05	Det glade galleri (uten vanvidd)	Publ	Ja til nymontering	D
07.07.05	En nasjonal strateg	Vit	Nei til nymontering	D
08.07.05	Replik	Mus	Ja til nymontering	K
10.07.05	Svar i hytt og pine	Vit	Mektig museum	K
15.08.05	Den evige kunsthall?	Publ	Ja og nei til nymontering	D
21.08.05	Fra Berlin til Tullins løkke	Vit	SN ikke museumskompetanse	D
16.09.05	Institusjonsrytterne	Avis	Nei til Frosken og SN	K
21.09.05	Frosken i tilbakeblikk	Mus	Kyss Frosken vellykket	A
21.09.05	Frosk uten fremtid	Avis	Bort med Frosken	A

Periode 8

08.09.05	Nasjonalmuseumets problem	Avis	SN økonomisk dristig	A
16.09.05	Hvor går museet?	Avis	SN mangler kompetanse	A
16.09.05	Kultursatsing?	Avis	Ja til museumsbygging	D
17.09.05	Kortsynte kulturpolitikere	Avis	Ja til museumsbygging	D
19.09.05	Nasjonalmuseum	Avis	Nei til SP-nei til museet	A
14.10.05	Sunes saga	Avis	SN gjør ikke jobben sin	A
26.10.05	Styrket kontroll	Avis	Ledelsen styrker kontrollen	A
01.11.05	Arkitekturen vingeklipper	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
10.11.05	Giskes signaler	Avis	Sunn Giskeskepsis til museet	A
12.11.05	Nasjonalmuseum nedprioriterer arkitektur	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
12.11.05	Åpen kunstarena	Avis	Nei til signalbygg	D
15.11.05	Et opprør	Avis	Arkitektur fortjener posisjon	A
15.11.05	Nasjonalmuseum sliter	Avis	Arkitektur fortjener posisjon	A
06.12.05	Ingen entydig dom over Nasjonalmuseum	Vit	Manglende offentlighet	A
13.12.05	Oppdeling kanskje nødvendig	Vit	Arkitektur fortjener posisjon	A
16.12.05	Uvisshet	Avis	Uvisshet om A-museets rolle	D
27.12.05	Nasjonalgalleriet avvirket	Vit	Nei til nymontering	A
29.12.05	2005 i forskerspektiv	Avis	SN mangler kompetanse	A
30.12.05	Nordgren og Nasjonalgalleriet	Vit	Nei til nymontering	D

Vedlegg 2 Kodeark

Seksjon/side

Overskrift

Journalist/avsender

Personer omtalt (navn, tilknytning, stilling)

Organisasjoner nevnt (navn)

Museets rolle (definert som)

Forestilling bak

Museets posisjon (definert som)

Forestilling bak

Museets legitimitet (definert som)

Forestilling bak

Dominans knyttet til (person, institusjon)

Forestilling bak

Stikkord (sentrale ord)

Hendelse/diskurs/tematikk (om)

Foreslått diskursorden

Vedlegg 3 Eksempler fra periodene

1. LEDER Slagkraftig kunstmuseum

Dagbladet 19.12.1999

Seksjon: 1. LEDER

Det er perspektiver over regjeringens forslag til nytt nasjonalt kunstmuseum på Tullinløkka i Oslo. Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie-Onstad Kunstsenter skal organiseres midt i Oslo sentrum. Bakgrunnen

er ønsket om å skape et mer slagkraftig kunstmiljø og at et bredt fagmiljø vil kunne løse opp tradisjonelle grenser.

Det viktigste må likevel være at publikum på denne måten vil få adgang til et formidabelt kunstsenter sentralt i hovedstaden.

Det er strålende nyheter. Ifølge planene vil vi få et helt kunstkvartal fra Nasjonalgalleriet til bygningen som i dag huser Statens kunstkademi.

Regjeringen og kulturminister Åslaug M. Haga fortjener all ros for viljen til å tenke stort på et felt som altfor lenge er blitt avspist med løfter. I en storby som Oslo er det et betydelig kunstpublikum, både av byens egne innbyggere og tilreisende. Hittil har sentrale kunstmuseer i Oslo vansmekket i bakgater, avlagte banklokaler og i trange og gammeldagse bygninger.

Her i landet har vi ikke vært flinke til å samle ressurser og satse stort på kulturinstitusjoner i byene. Helst har vi spredt midlene smått og bredt utover det ganske land. Vel og bra, men det blir ikke slagkraftige enheter ut av det. I våre naboland har man for lengst valgt å satse på kunsten i hovedstedene. Helsingfors har sitt Kiasma-museum, København sitt nyoppussede Statens museum for kunst og i Stockholm ligger Moderna Museet i fornyet utgave. Det er på tide at Oslo får sin betydelige kunstattraksjon.

Det er heller ikke for tidlig at Tullinløkka kommer på plass i bybildet. Utallige planer er framlagt og forkastet.

Denne gangen ser det ut til å være tenkt i store og viktige baner. Utbygging av løkka i et stort anlagt kunstsenter må være en riktig disponering av et så sentralt område.

Med et skjevt, men også beundrende, smil noterer vi oss at det måtte to senterpartistatsråder til for å få til opera og kunstsenter i landets mest urbane del.

KRONIKK La Munch være portalfiguren

Dagbladet 18.01.2000

JON-OVE STEIHAUG KUNSTHISTORIKER

Seksjon: KRONIKK

kunstmuseum Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug tar i denne kronikken for seg stortingsmeldingen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Han er positiv til tanken, men lanserer et alternativ der Munch-museet er selve hovedpilaren, fordi Munch er et verdensnavn som vil tiltrekke både folk og et faglig miljø.

Steihaug er stipendiat ved Universitetet i Oslo.

Munchs verk vil gi et nytt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde, og det vil sikre utveksling av utstillinger.

Rett før jul kom den nye stortingsmeldingen om arkiv, bibliotek og museer. Der foreslås det at seks eksisterende kunstinstitusjoner skal samordnes til et nytt nasjonalt kunstmuseum, med base i området ved Tullinløkka i Oslo.

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger skal slås sammen. Begrunnelsen for å lage en slik stor enhet er ifølge Kulturdepartementet at den gir mulighet for større grad av helhetstenkning, bredere fagmiljø og større faglig tyngde overfor museer i utlandet. Dessuten betyr det at felles funksjoner som magasiner, konservering, bibliotek og personalforvaltning kan rasjonaliseres. Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodde institusjonelle revirer.

Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum - samt Henie Onstad Kunstsenter på Høvik - skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte.

Med stort sett gammel bygningsmasse ser det for eksempel ut til at samtidskunsten fortsatt vil måtte belage seg på arkitektoniske kompromissløsninger. Sånn sett kan denne planen fortone seg som en sparepakke, hvor man forsøker å løse for mange problemer på en gang. Et annet spørsmålstegn: med de ledelsesmessige problemer flere av museene har hatt de senere årene, er det ikke lystelig å tenke seg tilsvarende konflikter utspilt innenfor rammene av en slik koloss av en institusjon, forstørret fem - seks ganger til noe som ville lamme det meste av norsk museumsverden på kunstsiden. Uansett hva man mener er det positivt at en slik melding ligger på bordet. Ikke minst gir dens klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på.

Et interessant moment er at planen overhodet ikke nevner Munch-museet. Med et så stort grep skulle man tro at det ville være nødvendig å reflektere også over Munch-museets plass i det hele. Etter min mening er det nettopp med Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer. Man bør stille det enkle, men grunnleggende spørsmålet: Hva er det viktigste vi har å by på når det gjelder nyere kunst her i landet? Svaret vil med nødvendighet bli Munch. Han er den eneste billedkunstner av ubestridelig verdensformat vi har.

Sagt anderledes: i motsetning til en del andre land har vi mirakuløst nok fostret en moderne maler av verdensformat de siste hundre år, som folk fra hele verden kommer for å se. Den fantastiske gaven Munch etterlot seg har imidlertid blitt forvaltet på en perspektivløs måte. Potensialet som ligger i hans verk, har ikke blitt tatt vare på i tilstrekkelig grad.

Rammen dagens Munch-museum utgjør står overhodet ikke i forhold til den internasjonale betydning Munchs verk faktisk har og vil kunne ha i fremtiden. Dette gjelder både det arkitektoniske, utstillingsmessige, forskningsmessige og formidlingsmessige.

Per i dag lånes Munchs verk ut for penger til utenlandske museer verden over uten at det norske kunstpublikummet får noe tilbake i form av utstillinger av tilsvarende viktige kunstnere. Dette er intet mindre enn en kulturpolitisk skandale! Dette kunne og burde en ny museumsplan gjøre noe med. Det hører i dag til sjeldenhetene at vi i Norge mottar større utstillinger med moderne mestre som f.eks. Giacometti, Rothko, Pollock eller Mondrian for å nevne noen utstillinger som nylig har turnert i Europa og USA. Munch-museet har verken plass, kapasitet eller kompetanse til å bringe slike utstillinger til Norge. Det er ikke slik organisert. Et annet problem er at Munchs verk er splittet i to mellom Munch-museet og Nasjonalgalleriet. Vi trenger et nytt museum som kan samle hele Munchs verk og forvalte det på en fremtidsrettet måte. Et museum som sørger for at norsk kunstpublikum får viktige utstillinger tilbake som ellers ikke ville vært innen rekkevidde.

Med dette som utgangspunkt kunne man tenke seg et nytt nasjonalt museum for moderne kunst bestående av tre enheter: et Munch-museum, et museum for 1900-tallets modernisme (basert på Nasjonalgalleriets og Samtidskunstmuseets samlinger) og et museum for samtidskunst. Denne modellen står ikke i motsetning til Kulturdepartementets ønske om å samle en del av museene på Tullinløkka, men den peker på at dette ikke er nok hvis vi vil ta et kulturelt ansvar for den spesielle verdien som

ligger i Munchs bidrag til verdenskunsten. Ovennevnte modell gjør Munch til en portalfigur for våre samlinger av moderne og samtidig kunst, og markerer hans posisjon som kunstner av internasjonal betydning. Hans verk er en avgjørende del av forrige århundres kunsthistorie, samtidig som det i høyeste grad er relevant i forhold til dagens kunst. Rent kunsthistorisk og musealt vil det være et riktig grep å understreke begge disse momentene - hans store historiske betydning og hans fortsatte aktualitet. Dette gjør man ved å gi hans verk et skikkelig bygg og samtidig bringe det i berøring med samtidens uttrykk. Den kunsthistoriske periodeinndelingen i denne modellen tilsvarer den som både Moderna museet i Stockholm og Louisiana bygger på. Nasjonalgalleriet ville ut fra dette dekke tiden frem til slutten av 1800-tallet.

Munchs verk vil gi et slikt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde. Dette kan effektivt brukes i arbeidet med resten av dets samling - sikre utveksling av utstillinger, skaffe donasjoner osv. Direktørjobben vil være interessant på et internasjonalt nivå og det vil bli mulig å utvikle et topp-kompetent forskningsmiljø innenfor moderne kunst, med større ressurser og spennvidde enn det disse museene besitter i dag. Som enmanns-museum fungerer Munch-museet på mange måter som et isolat for Munchs verk. Forskningen omkring Munch i Norge og tilgang til kilder har i altfor stor grad blitt monopolisert av et lite og innelukket fagmiljø. Et nytt museum vil ikke minst gjøre det mulig for publikum å se Munch i sammenheng med andre kunstnere. Dette kan åpne for nye måter å forstå hans verk på. Med et nytegnert museum vil man endelig kunne se Munchs malerier i en arkitektur som løfter dem og gir dem optimale betingelser ut fra dagens museumsstandard. Et nytt museum vil også ha de fasilitetene som trengs for å presentere dagens kunst på en profesjonell måte, med dens utall av medier, mediekrysninger og bruk av ny teknologi.

Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Den visuelle utforskning og meningsskaping som foregår i billedkunsten trenger rom og muligheter til å utfolde seg på egne premisser.

I våre nordiske naboland har politikerne så langt vist en langt mer offensiv holdning når det gjelder det å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter og å se dens betydning. Kiasma i Helsinki og Moderna museet i Stockholm har ettertrykkelig satt Sverige og Finland på kulturkartet.

Satsning på kunst og ny arkitektur har vist seg å ha positive ringvirkninger på mange områder. Guggenheim-museet i Bilbao er et mye omtalt eksempel. I fremtidens kunnskaps- og opplevelsesbaserte samfunn vil den kollektive historien museer skaper være avgjørende for vår kulturelle identitet. Kanskje ennå viktigere enn i dag. Den måten politikerne nå løser museumskabalen på har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv et kan bli tatt vare på inn mot neste århundre. Da må man ta utgangspunkt i det beste og mest enestående man har.

Det er bygget et utall nye samtidskunstmuseer i Europa, USA og Japan de siste tyve - tredve år. En svakhet ved mange av dem er at de ofte inneholder det samme og forteller den samme historien. Munchs verk ville nettopp kunne være med på å gi et slikt museum og dets samling en identitet som skiller det fra andre museer. Det ville gi oss noe som ikke finnes noe annet sted.

KOMMENTAR Stillheten senker seg

Aftenposten Morgen 02.12.2003

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR

Nei, det gjelder ikke den forestående julehøytideligheten, men den desto mer **betenkelige tausheten** som omgir nyskapningen Nasjonalmuseet for kunst - som i disse dager planlegger sin omfattende virksomhet..

Lotte Sandberg Kommentator Meningene har vært delte rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst, som foreløpig inkluderer de fire enkeltmuseene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Norsk Arkitekturmuseum. Motstanderne har først og fremst fryktet at en mastodont ikke kan gi de ønskede ringvirkninger for et lite land som Norge. I sommer ble imidlertid museet en realitet. Dermed er det tid for å fokusere på dets mulighet til å skape noe nytt.

Direktør Sune Nordgren og museumsstyret arbeider med en omfattende organisasjonsplan. Situasjonen avkrever radikale tiltak.

Mens Berlins stormuseum, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, har bevart de involverte museene som egne avdelinger, kan Tullinløkka-museet velge oppløsning til fordel for helheten. Londons suksessfulle Tate-museer har i dag overgripende ledere. Mye tyder på at Nasjonalmuseet for kunst tenker i en slik retning, og går inn for at en ledergruppe for områdene utstillinger, kommunikasjon, samlinger, forskning og administrasjon, erstatter nåværende direktører. I så fall må de ansatte belage seg på omplasseringer, kanskje også degraderinger, innefor et nytt organisasjonskart.

Vil kun bygningene stå igjen som påminnelser om de opprinnelige museene?

Overflødig fra utsiden fortoner prosessen seg utilgjengelig og nokså kaotisk. Eksempelvis har vi sett at stillingene som direktør ved Museet for samtidskunst og som leder av Nasjonalgalleriets avdeling for maleri og skulptur er blitt utlyst uten at søkerlistene gjøres offentlig tilgjengelige - oguten at det foretas ansettelse.

I en pressemelding - høstens eneste - fra Nasjonalmuseet, het det at lederstillingen ved Museet for samtidskunst ikke ville bli utlyst før i begynnelsen av 2004. Stillingen etter Per Boym er imidlertid utlyst allerede. Hvorfor er Nordgren gått inn som midlertidig direktør når samtidskunstmuseet allerede har en kompetent nestleder? Ligger forklaringen i at man planlegger å kvitte seg med et overflødig lederskikt?

Ved opprettelsen av Nasjonalgalleriet og senere Museet for samtidskunst, var norske kunstnere aktivt med i diskusjonene omkring museenes profil og oppgaver, og besatte flere plasser i styrene. I dag er kunstnerne tause. Hverken fagorganisasjonen Norske Billedkunstnere eller enkeltkunstnere uttaler seg om nyskapningen, og er heller ikke representert i styret. Dersom noen ønsket å holde brysomme kunstnere borte fra prosessen, har utestengningen av kunstnerne fra styrerommet fungert perfekt. Samfunnet er blitt mer transparent. Åpne kontorlandskaper avløser lukkede rom. Glassflater åpner for inn- og utsyn i så vel næringsbygg som privatboliger. Restauranter med respekt for seg selv fjerner veggen inn til kjøkkenet, slik at gjestene kan se kokkene i aksjon - og vurdere hygieniske forhold.

Museene derimot, holder skansen. Til og med museene for samtidskunst. Som vår tids anakronismer minner de om eldre fort med tykke vegger og tunge dører. Når publikum inviteres inn til en kunstutstilling, ligger stabens arbeidsplasser beleilig i en annen fløy og man får vite lite eller ingenting om utstillingens tilblivelse.

Ved opprettelsen av museet leste vi at «Nasjonalmuseet for kunst er fra i dag en realitet, men styreleder Christian Bjelland er fullstendig taus om hvem som skal lede storsatsingen» (Aftenposten, 1.7.).

Museet er organisert som en stiftelse, og Offentlighetsloven gjør som kjent unntak for slike. Men ble ikke Nasjonalmuseet for kunst opprettet som en stiftelse for å ivareta museenes selvstendighet overfor myndighetene - ikkefor å hindre at offentligheten får innsyn i virksomheten? Innsyn representerer en betydelig kontrolleffekt i et demokratisk samfunn, ikke minst sett i lys av at museet representerer et særlig satsingsområde og årlig mottar millioner i offentlig støtte. Den mest omfattende omorganiseringen av norsk kunstliv hittil, er av åpenbar interesse for offentligheten. Så hvorfor gir både fraværet av offentlig debatt rundt utformingen av museet og tausheten på Tullinløkka oss inntrykk av det motsatte?

Bekymringer Museenes problematiske tilværelse i dagens samfunn kom skarpt til uttrykk ved fjorårets ombygging av Paris' ærverdige Palais de Tokyo. Det nyklassisistiske paléet, som blant annet har huset Le Musée national d'Art moderne, ble strippet for opprinnelige vegger, himlinger, dører og dekor.

Arrete, grå betong har avløst rene, hvite flater, og vannrør og elektriske kabler ligger åpne langs tak og vegger. Det rå og

nakne visningsstedet lar ikke utstillingssonene utskilles fra fasiliteter som restaurant, bokhandel og inngangsparti. Fascinasjonen for IT-verdens fleksibilitet og løse, ikke-hierarkiske nettverk er åpenbar.

En lignende nedbygging er neppe aktuelt for Nasjonalmuseets bygninger. Likevel må man håpe på at den nærmest overdrevne vilje til å åpne opp for innsyn i Paris vil virke inspirerende også for museumsstyret ved Tullinløkka. Bekymringene i det norske fagmiljøet tyder på at man ikke har vært klar over omfanget av de endringer som nå er på gang i Nasjonalmuseet. I en situasjon med så mye uklarhet, og der så mye står på spill, er det avgjørende at museet tar til seg tidens vilje til åpenhet. Økt åpenhet innebærer sårbarhet. En høy omkostning, men trolig verdt prisen.

Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for meg?

Aftenposten Morgen 04.12.2003

SOLHJELL DAG

Seksjon: KULTUR

Det er neppe pressens skyld at den mest komplekse reorganiseringen på toppen av norsk kunstliv gjennomføres uten debatt, skriver kunstsosiologen Dag Solhjell (bildet) og forteller hvilke konkrete forventninger en aktiv bruker har til det nye Nasjonalmuseet for kunst.

Lenge har ingen har følt ansvar for å svare på kritiske

spørsmål om hvilke oppgaver Nasjonalmuseet for kunst (NMK) skal ha. Den store reorganiseringen innenfor de Oslo-baserte, store kunstinstitusjonene har foregått uten den offentlige debatt slike endringer trenger. Dette vitner om en krise i norsk kunst-offentlighet, og om svak ledelse av den enkelte institusjon, når den mest komplekse reorganiseringen på toppen av norsk kunstliv noensinne gjennomføres uten spor av offentlig debatt. Det er neppe pressens skyld.

Som aktiv bruker av statlige og andre kunstmuseer føler jeg meg fratatt mine demokratiske rettigheter, når store og prinsipielt viktige endringer i det kunstliv jeg er en del av, ikke blir offentlig debattert i forkant av politiske avgjørelser. Hvordan kan politikere gjøre gode kunstpolitiske vedtak i store saker dersom de ikke kan veiledes av en offentlig debatt der sakkyndige deltakere fremmer ulike synspunkter? Vil dyktige mennesker søke ledende stillinger i norsk kunstliv dersom deres kunstfaglige og kunstpolitiske oppfatninger i viktige saker ikke får uttrykkes offentlig?

Det viktigste NMKs ledelse kan gjøre for meg nå er å åpne for og aktivt delta i en offentlig debatt om seg selv. Eller vil det som en stor sammenslått enhet i enda større grad enn før tale med én stemme, eller endog tie?

Har fire ønsker Som kunstfaglig bruker har jeg også fire andre store ønsker til Nasjonalmuseet for kunst, nemlig at det skal 1) vise hele norsk kunsthistorie i sammenheng fra middelalderen frem til slutten av 1900-tallet, 2) vise viktige internasjonale gjestende utstillinger, men også selv lage slike, 3) tilby forskere, studenter, kuratorer og kritikere en samordnet service på høyt vitenskapelig nivå, 4) gi publikum og skoler en mottagelse på høyde med det beste man finner ved museer i Europa og USA. Mitt første ønske er å kunne gå gjennom 1000 års norsk kunsthistorie i en sammenhengende rute i det nye museumskomplekset, fra middelalderens kunst til våre dager, og slik kunne lese kunsthistorien «på veggene». Denne historien bør fortelles både av billedkunst, kunstindustri, kunsthåndverk, arkitektur og fotografi, og på ulike dybder - fra et raskt besøk til de sentrale høydepunkter, til den tidkrevende spesialutstillingen. Jeg vil også se hullene i norsk kunst, demonstrert ved viktige internasjonale retninger som aldri nådde Norge.

Denne helheten krever en sammenføring av materiale fra Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, deler av Historisk museums samlinger, deler av Museet for samtidskunsts samlinger og Arkitekturmuseet, og krever kanskje også innhenting av materiale fra andre typer samlinger, som fotografi og folkekunst. Hvorfor er ikke Nasjonalt museum for fotografi tenkt inn som del av NMK? Det er statlig, og forvalter helt sentrale kunstneriske verdier.

Denne oppgaven har lite å tjene på en kobling til samtidskunst.

Munch til Nasjonalmuseet Mitt annet ønske er å se store internasjonale historiske utstillinger innenfor museets gjenstandsområde. Dette krever mer enn lokaler og penger. For at NMK skal bli internasjonalt aktivt, må det selv ha noe å tilby tilbake til sine samarbeidspartnere i andre land. Det viktigste kunstaktivum Norge har er imidlertid ikke tiltenkt noen plass i museet, og det er Munch-samlingen på Munch-museet.

Med sin høye internasjonale bytteverdi kan det gi NMK de viktige internasjonale utstillingene jeg ønsker å se der.

Derfor bør Oslo kommunes Munch-samling overføres til staten og innlemmes i NMK. Munch-museet bør fortsatt bestå som egen enhet der publikum møter kunstneren og mennesket Edvard Munch.

Jeg ønsker at museet skal prioritere de store historiske utstillingene, det er der dets kompetanse ligger. Det historiske og samtidskunsten krever to ulike typer fagkompetanse, de er to ulike felt i kunstverdenen man kvalifiserer seg i, og utstillingene kommer til gjennom hver sine nettverk. NMK må beherske det historiske feltet, men får av den grunn ingen naturlig kompetanse på samtidskunstens område.

Derfor mener jeg det bør settes spørsmålsteget ved innlemmelsen i NMK av Museet for samtidskunst og Henie Onstad Kunstsenter. Museet for samtidskunst har profilert seg mer som en kunsthall for samtidskunst enn som et kunstmuseum med historiserende profil, noe jeg synes er bra.

Det har lite å tilføre NMK. Det er problematisk med den kunstneriske troverdigheten i en statlig kunsthall med innkjøpsbudsjett for egen samling.

Statens kunsthall Jeg mener derfor at Museet for samtidskunst bør bestå som en egen enhet, men da som en ren statlig utstillingshall og med nytt navn, f.eks. Statens kunsthall, og med design og kunsthåndverk på sitt program. Den bør overta ansvaret for de statlige norske utenrikskulturelle kontakter på samtidskunstfeltet, og for alle sentrale dokumentasjonsoppgaver for norsk samtidskunst. Det bør være et «kunstens hus», med bibliotek, bokhandel og en aktiv møte- og konferansevirksomhet, og en teoribasert, praktisk kurator- og kritikerutdanning på Masternivå. Det er hit jeg gjerne vil gå når jeg skal forholde meg til norsk og internasjonal samtidskunst.

Ved å innlemme Henie Onstad Kunstsenter i NMK blir jeg som publikummer fratatt den eneste potensielt slagkraftige «opposisjonelle» røsten i Stor-Oslos kunstliv. Dette store kunstsenteret bør få styrket sin stilling som uavhengig og internasjonalt forankret kunstsenter, og fritas for de kommersialiserende trekk som nå preger det og svekker dets kunstneriske status. Å legge Henie Onstad Kunstsenter under NMK er å øke faren for et statlig styrt nasjonalt kunsthegemoni.

Kunstfaglig service Som bruker av Nasjonalmuseet for kunst ønsker jeg meg en felles, lokalmessig samlet og sentralt plassert avdeling for bibliotek tjenester, dokumentasjon, arkiv, autentisering og rådgivning vedrørende restaurering. I samme lokaler ønsker jeg meg kobberstikk-kabinettet og håndtegningsamlingen, med sitt høye servicenivå. Her gir Nasjonalmuseet store muligheter for en radikal økning av servicenivået, som ikke må forskusles.

Jeg ønsker meg også et Nasjonalmuseum med lave skranker mellom fagpersonale og publikum, med et inngangsparti der inntrykket av personlig informasjon, tilbud om omvisninger, mottagelse av skoleklasser og grupper springer i øynene langt sterkere enn inntrykket av vakthold, billettsalg, kontroll av vesker og garderobeplikt.

Jeg ønsker meg et Nasjonalmuseum med en stor utdanningsavdeling, med museumslektorer og museumspedagoger, med klasserom og arbeidsrom for besøkende skoler, med egen utstilling for små barn, og en museumsbutikk med mange tilbud for barn i alle aldre. I Nasjonalmuseet bør det kunstfaglige personalet i fagavdelingene også ha undervisningsplikt i regi av utdanningsavdelingen. Jeg ønsker meg mange muligheter for omvisninger og samtaler med museets fremste fagpersonale, ikke bare med det personale i museet som har lavest faglig autoritet.

Jeg ønsker meg en utdanningsavdeling som er med på planleggingen av utstillinger fra første stund, både når det gjelder

utstillingskonseptet, utstillingenes scenografi, og det populærvitenskapelige og pedagogiske materiale. Jeg ønsker meg en utdannelsesavdeling som kan sette opp historiske vandreutstillinger til resten av landet, og som kan ta imot vandreutstillinger fra andre norsk kunstmuseer og kunsthaller. Sammen driver de en landsomfattende vandreutstillingsvirksomhet som erstatter den som Riksutstillinger driver i dag. Riksutstillinger nedlagt Det Nasjonalmuseum for kunst som best kan dekke mine behov, er en sammenslåing av Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet i Oslo, Arkitekturmuseet, deler av Historisk museum, Munch-museet og Fotomuseet i Horten, til ett museum som dekker norsk kunsthistorie fra middelalder til våre dager. Det har plass for store historiske utstillinger, en god museal servicevirksomhet og en fremragende pedagogisk avdeling. Museet for samtidskunst opphører som samtidshistorisk samling, og fortsetter som Statens kunsthall for samtidskunst (i nye lokaler) uten innkjøpsbudsjett. Riksutstillinger er nedlagt og dets funksjoner er overtatt gjennom et samarbeid mellom landets kunstmuseer og større kunsthaller. Henie Onstad Kunstsenter beholder sin selvstendige stilling på et høyt aktivitetsnivå. DAG SOLHJELL

Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?

Aftenposten Morgen 19.12.2003

HANSEN TONE

Seksjon: KULTUR

Politikerne i Norge har satt sammen en museumsplan for Oslo som best kan karakteriseres som et «Shotgun Wedding» hvor institusjoner presses sammen i en harmonimodell til tross for ulik ideologi, profil og oppgaver. Det er mange svakheter i planene for stormuseet, og de fleste av dem er politiske, skriver Tone Hansen (bildet) Hun er kunstner og stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo hvor hun jobber med prosjektet Megamonstermuseum, og er styreleder for Unge kunstneres samfund.

Nasjonalmuseet for kunst er åpenbart et hasteprojekt:

Direktøren er allerede ansatt, og lederstrukturen skal omarbeides etter en hierarkisk modell lenge før konturene av bygget på Tullinløkka er synlige. De politiske forventningene til såkalte synergieffekter er store. Det snakkes om «Bilbaoeffekten» og «crossover», det vil si interaksjon fagfeltene imellom, men fint lite om kunstens frie stilling i samfunnet og i institusjonen(e). Institusjonenes refleksjonsmuligheter og kritiske funksjon i dagens samfunn er utelatt fra diskusjonene. I det hele tatt veies planenes nytteverdi i en nyliberalistisk ånd hvor modernistiske strategier benyttes for å bygge nasjonalmonumenter for en nasjonalstat med uklar identitet. Bygget prioriteres ikke før operaen i Bjørvika er ferdig i 2008.

Tullinløkkatomten er allerede i utgangspunktet for liten for et museum av denne størrelsen, med mindre man bygger en skyskraper. Statens nyopprettede kommersielle entreprenørselskap Entra har fått byggherreoppdraget og har startet et større oppkjøp av eiendom i kvartalet rundt tomten. Som Lotte Sandberg kommenterte i Aftenposten for noen dager siden, skal de ansatte plasseres i egne bygg langt unna utstillingsrommet, noe som både vitner om et gammeldags forhold til selve produksjonsbegrepet og ønske om en lite transparent institusjon. Det ferdige stormuseet skal stå klart innen 2010, uten at det er politisk enighet om vinnerutkastet fra den forrige arkitekturkonkurransen.

«Shoppingopplevelser» Planene for stormuseet på Tullinløkka følger et mønster i Oslos byutvikling hvor det offentlige byrommet lukkes til fordel for, «semioffentlige» kjøpesentre, som ikke bare kan holde uønskede elementer ute ved hjelp av dørvakter, men også tilbyr ulike «shoppingopplevelser» for befolkningen:

Oslo City for ungdommer, Byporten for de voksne, Paleet er for de pengesterke, Aker Brygge for turister, Nasjonalmuseet for Kunst for de kulturinteresserte.

Oslo er en liten by i internasjonal målestokk, men med noen gode og enn fattige institusjoner spredt rundt om i byen. Fysisk avstand markerer at institusjonene representerer ulike ideologier og ulike muligheter. Det er lite sannsynlig at turister vil legge veien om Oslo fordi det bygges en gigantinstitution i en av verdens dyreste, og mest avsidesliggende byer, men det snakkes allerede om internasjonal interesse, noe Sune Nordgren som direktør skal garantere.

Nasjonsbygging Kunst og nasjonalpolitiske interesser har ikke vært så sterkt knyttet til hverandre siden nasjonsbyggingen av Norge startet for nesten hundre år siden. Hvorfor kalles stormuseet «nasjonal»? Og hvorfor er «nasjonal» så viktig i dag? Nasjonalgalleriet ble opprettet for å markere at Norge var en selvstendig, voksen kultur nasjon, med røtter tilbake til antikken. Museer har tradisjonelt sett hatt ihvertfall to formål: Folkeopplysning og bygging av en nasjonalstatsidentitet. Det norske selvbildet har beveget seg langt vekk fra «den tause, jordnære fjellbonden» siden den gang.

Utviklingen følger en politisk maktlinje overfor kulturinstitusjonene som ble startet på 90-tallet, da staten grep inn ved Statens Kunstakademi og tvangsinnførte til figurative linjer ved skolen. Deretter ble akademiet lagt under den store nye fellesstrukturen, Kunsthøgskolen i Oslo, og fikk navnet «avdeling Statens Kunstakademi».

Fremmedgjøring Det er all grunn til å se på sammenslåingen av Høgskolene og den såkalte «kvalitetsreformen» ved universitetene som et eksempel på én type utvikling. Toppbyråkratiet i institusjonen vokser og sluker stadig mer av midlene, mens det kuttes i selve undervisningen. Institusjonene opplever å bli underrepresentert i kontrollutvalg og styrer, ansatte mister kontroll over egne fagfelt og opplever seg fremmedgjort.

Det eneste som skapes i slike prosesser er et «påtvunget samarbeid», som lett kan brukes til å dekke over ideologiske motsetninger både institusjonene i mellom, og mellom staten og institusjonene. Norge er i ferd med å selge ut sosialdemokratiet samtidig som vurderingsformer som nyttemaksimering snikinnføres overalt i samfunnet. Norge som «annerledeslandet» kunne ha godt av å se på alternative strategier for institusjonsbygging. Hvorfor ikke se på mindre og mer radikale institusjoner? Hvorfor ikke bygge ut mindre og selvstendige museer, med stor grad av selvstyre og deltagelse i offentligheten som et offentlig rom? Det er nok av institusjonsledere som har skapt interessante modeller.

Fremfor å bygge først og tenke etterpå, savnes refleksjonstid. Den offentlige debatten kommer for sent og prosessen mot et ferdig museum ruller. La oss håpe at bevilgningene som overføres stormuseet ikke blir tatt fra de mindre institusjonene som fremdeles kan ha en kritisk stemme. Og at de få institusjonene som er igjen ikke blir innlemmet.

I Norge er det tradisjon for at kunstnerne står mot kuratorene. Nå er det kanskje på tide å innse at teknokratiet er den største trusselen for et radikalt kunstliv.

TONE HANSEN

Museumsdebatt for tidlig, Solhjell

Aftenposten Morgen 16.12.2003

NORDGREN SUNE

Seksjon: KULTUR

Mange av de spørsmålene Dag Solhjell stiller i Aftenposten 12. desember kan først besvares når Nasjonalmuseets nye ledergruppe er på plass, skriver museets direktør Sune Nordgren (bildet) Nasjonalmuseet for kunst har fra juli i år vært ett museum med fire utstillingsplasser, og også i årene fremover kommer museet til å fremtre på flere arenaer parallelt. Den 11. desember vedtok styret en funksjonsorganisasjon som legger grunnlaget for hvordan dette museet skal arbeide og skjøtte sitt ansvarsfulle oppdrag; å samle, bevare og vise arkitektur, design og kunst i framtiden.

Museet vil bli inndelt i fire avdelinger: Samlinger, Utstillinger, Kommunikasjon og Administrasjon. I tillegg vil det være to stabsfunksjoner; en for Spesielle prosjekter og en for Forskning.

Dag Solhjells første artikkel i Aftenposten (4. desember) var et frisk vindpust i debatten om det nye museet, fordi innlegget så konkret berørte hva et museum kan og bør tilby sitt publikum. Solhjell ser museet fra den kresne besøkernes synsvinkel og støtter dermed kompromissløst Nasjonalmuseet for kunsts egen ambisjon om økt tydelighet og tilgjengelighet.

Innen januar Men de fleste av de spørsmålene Solhjell stiller i sitt neste innlegg (12. desember) er av en slik museumsteknisk og innholdsmessig karakter at de først kan besvares av Nasjonalmuseet når den nye ledergruppen er på plass. Stillingene er nå lyst ut, og de bør være besatt innen utgangen av januar.

Spørsmålene som blir stilt vedrørende Fotomuseet i Horten, Riksutstillingene og Henie-Onstad Kunstsenter, kan ikke besvares av Nasjonalmuseet for kunst alene, fordi disse institusjonene ligger utenfor museets ansvarsområde. Vi som arbeider i Nasjonalmuseet regner imidlertid med at vi kommer til å ha et meget nært samarbeide med de øvrige institusjonene.

Avslutningsvis: Jeg ønsker den offentlige debatten velkommen, og vil oppfordre til at man tar utgangspunkt i de kjernespørsmålene Solhjell også fokuserer på som vedrører formidling, innkjøpspolitikk og utstillingspolicy. Dette er de sentrale spørsmålene, og allerede i januar 2004 kommer Nasjonalmuseet derfor til å ta initiativ til en bred, åpen debatt i Kunstindustrimuseets lokaler, og alle som ønsker å delta i debatten vil være hjertelig velkomne.

SUNE NORDGREN

Hva vil kunstnerne?

Aftenposten Morgen 11.07.2002

HELLANDSJØ KARIN

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Museumsdirektørene markerer revir og debatterer forslaget om et stort, samlet Nasjonalt kunstmuseum. Men hva mener kunstnerne? Deres synspunkter er av stor betydning for debatten. Kan de virkelig holde seg tause når rammene legges for det som skal bli Norges viktigste historiske arena for kunst?

* Christian Bjelland, leder av interimstyret for det planlagte Nasjonalmuseet for kunst, presenterte storsatsingen på kronikkplass i Aftenposten 2. juli.

Direktør Jan Feldborg ved Henie-Onstad Kunstsenter kom med sine synspunkter i kronikk to dager etterpå. Aftenposten har også bragt intervjuer med sentrale aktører: Direktør Per Bjarne Boym ved Museet for samtidskunst og Nasjonalgalleriets Anniken Thue (3. juli), og kulturminister Valgerd Svarstad Haugland i gårsdagens morgenummer.

Karin Hellandsjø (bildet), sjefkonservator ved Museet for samtidskunst, venter på hva kunstnerne selv vil si.

Den ene museumsdirektør etter den andre går nå ut og markerer sine revir i forbindelse med at interimstyret for Nasjonalt kunstmuseum har levert sin innstilling til departementet. En har meldt seg ut og andre stiller sine betingelser. Men - vi har ennå ikke hørt hva kunstnerne synes og vil. Selv om det her er snakk om noen av deres viktigste arenaer hva gjelder historiske referanserammer, erfaringsmateriale og visningssteder for egen kunst, har de hittil forholdt seg tause.

Riktignok er det nå gått 15 år siden debatten rundt opprettelsen av det nye Museet for samtidskunst gikk på sitt heteste, og mye er forandret siden den gang, men ikke dithen at debatten nå bør utebli.

De involverte museene i samråd med departement og politikere er i full gang med planleggingen av hva vanskelig kan kalles annet enn en museal mastodont i hovedstaden, og selv om det samtidig sås tvil om det offentlige virkelig er villig til å tilføre den nye institusjonen de betydelige midlene dette vil kreve både til bygningsmasse og drift, kan det virke som om løpet langt på vei er lagt. Samtidig vet vi jo at kunsten går sin egen vei, slik den alltid har gjort, og kommer ikke kunstnerne nå selv med i debatten, vil det være dypt tragisk både for kunsten og for den nye institusjonen.

Kunstnerne med den eldre garde i spissen har tidligere flere ganger vært ute i offentligheten og klaget over at Museet for samtidskunst over lengre tid har prioritert skiftende utstillinger av norsk og internasjonal samtidskunst fremfor å vise samlingene. Hvor er de nå? Deres synspunkter ville være av stor betydning for debatten. For selv om det vil ta mange år før den nye institusjonen vil få sine nødvendige nybygg og organisasjonsform, er det nå rammene legges, og problemstillingene er mange:

Skal 1900-talls kunsten tilbakeføres til Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bare befatte seg med nåtiden? Både Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst ønsker å overta forvaltningsansvaret for 1900-talls kunsten når den nye institusjonen opprettes. Skillet ved 1945 som ble etablert ved opprettelsen av Museet for samtidskunst, brukes nå av begge institusjonenes direktører som argument for dette og som unnskyldning for at Nasjonalgalleriet på den ene siden knapt har befattet seg med 1900-tallets førkrigskunst siden opprettelsen av Museet for samtidskunst i 1988, og for at dette museet på sin side ikke har presentert en fast montering av samlingen. Å si at det er dette skillet mellom samlingene som er årsaken blir imidlertid for lettvinnt, og kan synes paradoksal siden argumentet om at etterkrigskunsten skulle få et fast visningssted var det mest tungtveiende i diskusjonen om opprettelsen av Museet for samtidskunst. Ikke minst fra kunstnerne side den gang.

At det ikke har blitt slik skyldes ikke selve tidsskillet, men manglende arealer og manglende ressurser til anskaffelse av et annekst, samt interne prioriteringer. Om man ved opprettelsen av den nye institusjonen skal trekke nye skiller, burde være gjenstand for en bred debatt der også kunstnerne deltar med sine synspunkter.

Dersom Museet for samtidskunst skal konsentrere seg om nåtiden og derved bli en ren utstillingsarena, hva da med Henie-Onstad Kunstsenter, som er tiltenkt den samme rolle? Kunstsentret og sist nå direktør Jan Feldborg i sin kronikk i Aftenposten 4. juli, ønsker Henie-Onstad som arena for den internasjonale samtidskunsten. Dette har også vært og er Museet for samtidskunsts virkefelt. Om man tenker seg en inndeling i en nasjonal og en internasjonal arena, er man på gale veier og i alle fall vekk fra kunsten, som i dag langt mindre enn noen gang tidligere kan tilpasses nasjonale tvangstrøyer.

Debatten om lokaliseringen og den nye institusjonens arealbehov er et annet tema som bør belyses snarest. Utover at Tullinløkka må tilføres et nybygg som først og fremst skal gi plass til Nasjonalgalleriets utvidelsesbehov, er det ennå ikke utredet om dette også vil kunne romme Museet for samtidskunst, noe mange stiller seg sterkt tvilende til.

Har advart Det er heller ikke tatt stilling til hvordan bygningene til Historisk Museum og kvartalet ovenfor med Statens Kunsthøgskolen eventuelt skal kunne brukes. Ingen av de eksisterende bygningene her er imidlertid hverken større eller bedre egnet for Museet for samtidskunst enn gamle Norges Banks lokaler, som huser institusjonen i dag. Tenker man seg en arkitektkonkurranse som tar for seg hele arealet, eller to, der Tullinløkka planlegges først?

Oppi det hele vet vi jo dessuten at Universitetets Kulturhistoriske Museer planlagt lagt til Bjørvika, tidligst vil kunne stå klare om 10-15 år. Før det kan ikke Historisk Museum flytte og bygningene deres på Tullinløkka gjøres tilgjengelige for annet bruk. Frukten av en fusjon vil vil ikke få se før disse tingene er avklart. Mange har derfor advart mot at departementet og interimstyret nå går inn for at en samorganisering av de aktuelle institusjonene skjer før en samlokalisering kan finne sted.

Man setter spørsmålsteget ved det hensiktsmessige ved å etablere en byråkratisk overbygning så lang tid i forveien, ved hvorfor det haster slik og om dette vil være en riktig bruk av ellers knappe ressurser. Hva som enn skjer med bygningsmassen - om det blir ett eller flere nybygg - dreier det seg dessuten om en ny stor byggesak, og den bør settes på kartet snarest om visjonene om det nye museet skal kunne bli noen realitet.

Plassering Hovedstaden arbeider i dag med store kostnadskrevenne bygge- og byutviklingsprosjekter knyttet opp både mot Bjørvika, Vestbanen og Tjuvholmen. Vil det være rom for nok et stort prosjekt, eller vil det være bedre å knytte deler av

Nasjonalmuseet for kunst opp mot ett eller flere av disse?

Alle tre nevnes nå for eksempel som aktuelle plasseringer blant annet for Museet for samtidskunst. Så det haster! Disponeringen av alle disse områdene planlegges nå, og venter ikke til Nasjonalmuseet for kunst er ferdig med sine utredninger med hensyn til arealbehov. Spesielt for Museet for samtidskunst ville det være tragisk om man her forspiller sjansen til å få nye, hardt tiltrengte arealer.

Diskusjonene har hittil bare gått internt i institusjonene og utad bare ved lederne. Mens disse alle er enkeltpersoner med begrenset funksjonstid, er dette en sak av nasjonal betydning med dimensjoner som skulle tilsi en bredere debatt der kunstnerne gikk i bresjen. Det dreier seg ikke bare om allokering av nasjonale midler i årtier fremover, men om premisser for kunstens vilkår.

Da Moderna Museet i Stockholm fikk sitt hardt tiltrengte nybygg for få år tilbake, var det ikke minst takket være kunstnerne som pådrivere. Så - la oss få en debatt også her der alle aktørene er med. Bare derigjennom vil Nasjonalmuseet for kunst vise om det er liv laga. Bare derigjennom vil det kunne bli en livskraftig institusjon.

KARIN HELLANDSJØ Sjefkonservator Museet for samtidskunst

Thaimasarsje, kunst eller frosk?

Dagbladet 27.05.2005

Håkan Sandell|Billedkunstner

Seksjon: INNLEGG

NASJONALMUSEET for Kunst i Oslo, åpner i morgen utstillingen «Kysst frosk!». Når jeg leser hovedkurator Kari J. Brandtzægs programerklæring for utstillingen (Dagbladet 6).

mai) gir det meg faktisk en fordypet forståelse av min egen negative reaksjon på forandringene i Nasjonalmuseet. At jeg misliker hvordan man har gjemt unna den klassiske kunsten i kjelleren, tror jeg mange har en umiddelbar forståelse for. Men min reaksjon gjelder tydeligvis noe mer. Jeg forstår det når Brandtzæg forklarer hvordan «utstillingen vil kreve en aktiv deltakelse fra publikums side». Dette er i samsvar med hvordan samtidens pedagogisk grunnede kurator-tyranni i billedkunsten har omgjort meditasjon og fordypelse av kunst til en sensasjonsinnrettet jakt på opplevelses-kick. Det gjør kunsten til underholdning. Kunst som hittil innenfor Oslos kunstinstitusjoner har vært en fredet sone for fordypelse og eksistensiell erfaring, blir nå i stedet en del av kunsumismen. Demokratiet betaler her en høy pris i form av disse verdiers forflatning. «NOEN VIL finne noe av dette frastøtende, for eksempel Lars Rambergs toaletter», fortsetter Brandtzæg. «Men hvis du faktisk går inn i dem, vil du oppleve noe uvanlig. Du vil få en kunstopplevelse og en erfaring du normalt ikke blir tilbudt», legger hun til. Og det er akkurat det: Jeg ønsker nok voksent menneske selv å bestemme over mine kunstopplevelser. Jeg vil heller ikke ha et tilbud lik det jeg pleier få på Rema 1000. Fremfor alt vil jeg ikke i et sluttstadium av umyndighetsforklaring ha min kjærlighet til kunsten forflyttet til toalettens privatsfære. «Det blir litt sånn Alice in Wonderland-aktig», forsikrer Brandtzæg. Jaså, litt sånn? Det er jo kjempegøy! Får vi også ballonger? Og pølse med brød? Nå forstår jeg bedre det nye styrets frie horisonter. Det står for friheten til å velge mellom tivoli, bingo hall, thai-massasje, MacDonalds (også det litt sånn Alice-in-Wonderland-aktig) og Nasjonalmuseet, den norske hovedstadens engang så stolte samling av norsk og europeisk kunst - og kulturhistorie.

Kunstnere knebles

Klassekampen 21.04.2005

Rolf Aamot

Ved opprettelsen av Nasjonalgalleriet og senere Museet for samtidskunst var norske kunstnere aktivt med i diskusjonen omkring museenes profil og oppgaver, og de besatte naturlig nok flere plasser i styrene og innkjøpskomiteene.

I dag er det store flertallet av kunstnere stagget til taushet gjennom den brytning og endring som nå pågår. Fagorganisasjonen Norske Billedkunstnere blir ikke hørt, og de er satt utenfor styrerommet til Nasjonalmuseet. De deltar heller ikke i illusjonen av en innkjøpskomité. Dersom noen ønsker å holde brysomme kunstnere borte, har utestengningen fra museets styrerom fungert perfekt.

Med dette skjer en gjeninnføring av den førmoderne kunstnerrollen som primært ble oppfattet som håndverksbasert, og ufri i forhold til oppdragskjøpers krav. Kunstverket blir da til noe ikke-eksisterende. Som erstatning legger museene og næringslivet opp til en underholdningsstrategi, hvor kunsten gjøres til et redskap for formål utenfor den selv. Vi står overfor et verdivalg. Kunsten har aldri før vært så allomfattende. Kunstneren lever og skaper, i vår globale og årtusener lange kunsthistorie, gjennom sine museer. Kunstverkene er sinnsbilder på det menneskelige felleskap. Imot alt dette står all den fornedrelse vi er i stand til å påføre hverandre. Kunstens synergi er en ressurs som den markedsorienterte makt i enhver form vil kontrollere og disiplinere. Det nå etablerte regimet i Nasjonalmuseet for kunst legger alt åpent for underholdningsstrategier. Bevisstløs flagrer direktøren rundt i manesjen i en allmaktsrus, mens kunsten ufrivillig forlater sirkusteltet på Tullinløkka og en frosk til 12 millioner kroner.

Nasjonalmuseets krise er en kulturell krise. Vi har alle et ansvar. Kulturpolitiske holdninger i Kulturdepartementet er imidlertid helt avgjørende. Departementet må derfor ta ledelsen av Nasjonalmuseet opp til en fornyet vurdering. Kunsthistorisk og kunstnerisk kompetanse må likestilles både i museets styre og ervervelse/innkjøpskomite. Nasjonalmuseet bør dessuten omdannes til to museer med hvert sitt indre selvstyre. Landet trenger både et kunsthistorisk, forskningsorientert museum og et museum for samtidskunst.

Rolf Aamot er elektronisk maler

DEBATT Nasjonalgalleriet Nasjonalmuseet våger å tenke nytt

Aftenposten Morgen 03.03.2005

Slettholm Yngve

Seksjon: KULTUR

Av stassekretær Yngve Slettholm (kr.f.), Kultur- og kirkedepartementet Tittelen på Nasjonalmuseets nymontering av kunstverk i Nasjonalgalleriet «Alle snakker om museet . . . » har tydeligvis fått den effekt som er tilsiktet.

For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt.

At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig. Det er likevel litt forstemmende at noen oppfatter egne synspunkter som Sannhet med stor S og fraskriver Nasjonalmuseets forsøk på å gjøre endringer nesten enhver verdi. Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene.

Tjener til ære. Utstillinger av visuell kunst er kommunikasjon. Det ligger i kunstutstillingens dynamikk at skifte av

sammenhenger og kontekst kan fremheve ulike sider ved enkeltkunstverks budskap og forståelse. Det tjener Nasjonalmuseet til ære at de nå har forsøkt å gjøre endringer. Vi oppfatter det slik at det er en start, og at visningsopplegget fortløpende skal vurderes, bl.a. på bakgrunn av dialog og tilbakemeldinger fra publikum.

Det ville være et tap for den visuelle kunsten om noen skulle få det for seg at det finnes bare én autorisert måte å montere samlingene i Nasjonalmuseet for kunst på. Endringer, slik Nasjonalmuseet nå har gjort, skaper debatt og engasjement, og på den måten får kunstverkene både relevans og aktualitet.

Siden 1999 har det vært tverrpolitisk enighet om å samorganisere de tidligere institusjonene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk Arkitekturmuseum til Nasjonalmuseet for kunst. Med virkning fra 1. juli i år vil også Riksutstillings virksomhet integreres i Nasjonalmuseet. Ideen var forankret i et strategisk ønske om å skape en mer robust kunst- og museumsfaglig plattform og å etablere et publikumsmessig formidlingstygdepunkt i det visuelle kunstfeltet. Det grunnleggende strategiske grepet består i å samle likeartede oppgaver i det visuelle kunstfeltet i én organisasjon. Dermed ligger det også bedre til rette for å søke felles løsninger, f. eks. på akkumulerte bygningsproblemer. Et samorganisert museum innenfor det visuelle kunstfeltet vil kunne se ulike genrer og tidsperioder i sammenheng, samtidig som man også kan fremheve det genrespesifikke, når det er ønskelig og naturlig. Det er positivt at Nasjonalmuseet som vår fremste formidler av visuell kunst våger å bryte med tilvante forestillinger om hvordan kunst skal presenteres.

Kunstfaglig makt

Dagbladet 09.03.2005

Paul Grøtvedt|Kunsthistoriker

Seksjon: INNLEGG

I DEBATTEN om Nasjonalmuseets omgruppering av verker, samt innkjøpte utedasser, har de vesentligste poengene forsvunnet. De valg og endringer direktør Sune Nordgren har foretatt kan naturligvis være diskuterte, og trenger å bli diskutert, men hans eneansvar i disse kunstfaglige spørsmål er det langt mer viktig å få drøftet.

Det dreier seg da om den nye museale strukturen, samt den kunstfaglige kompetansen som nå fyller denne strukturen. Omgrupperingen av verker og tvilsomme innkjøp må derfor sees som uttrykk for et nytt kunnskapsregime, et kuratorregime som kunstsosiologen Dag Solhjell kaller det. Det dreier seg om et kunstfaglig hegemoni, som helt suverent instituerer sin egen teoretiske kompetanse som den eneste adekvate når det gjelder kunstfaglige vurderinger. Sune Nordgrens posisjon som **enevoldshersker a la Ludvig XIII**, er noe helt nytt i norsk kunstpolitikk. Så mye makt har aldri vært samlet på en hånd i kunst-Norge. En slik sentralisering av kunstmakten er skremmende, men helt i tråd med den kompetanseforståelse som ligger til grunn for kuratorellens erobring av kunstlivets sentrale posisjoner. Det er en kompetanse som utelukkende er teoretisk fundert. Aktørene er enten kunsthistorikere eller kunstvitere med teoretiske studier bak seg. Det er ikke noe galt i en slik kompetanse innen kunstfeltet. Den er nødvendig, men ikke tilstrekkelig.

DET TVILSOMME ved den, og nå skremmende, er at den profilerer seg som den eneste kompetansen i kunstfaglige spørsmål. Sune Nordgren gjorde dette klinkende klart i en debatt i Dagbladet i fjor: «Kunstnerens kompetanse er å skape kunst - det er det ingen som vil stille spørsmål ved - men ikke å vurdere sine kollegers arbeide. Det har vi kunsthistorikere og kunstvitere til». Mer presist og ekskluderende kan det vel ikke sies. Den eneste kunstfaglige kompetansen som i dag gjelder og har gyldighet, er da den rent teoretiske. Følgelig er den praktisk-skapende kunnskapen som kunstnerne gjennom studier og eget virke har opparbeidet seg, helt uegnet. De forstår seg ikke på kunst. Og kan selvsagt heller ikke delta i innkjøpskomiteer. At de fortsatt administrerer Høstutstillingen og fordeler stipendier til kolleger, må Sune Nordgren se å få en slutt. Det har nemlig ikke kunstnerne kompetanse til, bare kunsthistorikerne og kunstviterne. En slik selvbestaltet arroganse på teoriens vegne er helt ufattelig. Og den taler et tydelig språk: Maktsspråket.

Institusjonsrytterne

Klassekampen 16.09.2005

Den eneste forvandlingen «Kyss froksen» har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske!

Kyss froksen!

Forvandlingens kunst

Tullinløkka/Nasjonalgalleriet

28. mai 18. september

Mandag pakker nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren og styreleder Christian Bjelland ned den grønne froksen for godt. Det mest reale ville kanskje være å la dem rulle sammen teltduken i stillhet, og tenke «Ja, ja, så gikk det ikke så godt, men ingen skal vel henges av den grunn? Dette er jo snille og velmenende gutter, som ønsket å få til noe bra». Men bør vi være så reale?

Tabbene har stått i kø for froksen. Det startet på mange måter med selve navnet på utstillingen. Skandalen med å kjøpe inn, sette opp, demontere og erstatte teak fra Burma, som utstillingspaviljongen var tenkt kledd inn med, var maksimalt dårlig forhåndsreklame, bare noen få uker før åpningen. Uavhengig av hva man måtte mene om situasjonen i Burma, burde normal dømmekraft og gangsyn tilsi at man unngikk slike fallgruver.

Videre var selve åpningen av froskeutstillingen en direkte skandale. Hundrevis av mennesker som trodde de skulle få være med på den høytidelige åpningen, ble sperret inne i portrommet i froskens mage, der de var overgitt til en høyttaler som overførte begivenhetene fra innsiden av teltduken. Noen trodde kanskje først at dette var del av et konseptuelt kunstverk, og skjønte ikke hva som var i ferd med å skje før de hørte dronningens forvrengte stemme komme ut av boksen. Det var hett som i en bakerovn og man kunne verken gå ut eller på toalettet. På toppen av det hele var kvaliteten på lydoverføringen så dårlig at man egentlig ikke kunne høre hva som ble sagt inne i seremonien. Ikke så rent få festkledd og forventningsfulle gjester opplevde situasjonen som ydmykende, for noen var den direkte skremmende.

Av dem som var invitert til seremonien på innsiden var det nok også noen som satte champagnen i vrangstrupen da hendelsene der inne bar preg av å være et event-marketing-treff snarere enn en kulturbegivenhet av nasjonalt format. Sponsorere, med Obos i spissen, var tungt til stede, og det hele toppet seg da direktør Sune Nordgren takket kurator og utstillingsansvarlig Kari Brandtzæg for «det kunstneriske innslaget». Innslaget i hva da? Var det ikke kunsten i seg selv det hele dreide seg om? Ingen av kunstnerens navn ble nevnt i Nordgrens tale.

Det neste som skjedde, var at utstillingen ikke kunne holde åpent på varme sommerdager, fordi teltet manglet tilstrekkelig luftaenlegg. Sommerturistene var også fraværende, da bussparkeringsplassene på Tullinløkka ikke lenger var tilgjengelig, og sjåførene omtrent måtte kjøre ut av byen for å slippe gjestene av. Ingen hadde tenkt på dette.

Nå viser det seg også at publikum har sviktet utstillingen. Mot budsjettet 200.000 besøkende de mest optimistiske prognosene fra Nordgren var på en halv million har arrangementet bare greid å trekke inn omtrent halvparten. Dette gir et budsjettunderskudd på fire millioner kroner. I et prosjekt med totalbudsjett på 20 millioner er dette mye. Ekstra trist er det når underskuddet må dekkes opp med penger som skulle ha gått til andre formål. Visningssteder for kunst i hovedstaden merker

allerede konsekvensene av dette, ved at nasjonalmuseets inkjøpskomité ikke lenger kommer på besøk i utstillingene.

Dersom alle hadde vært enige om at utstillingen «Kyss frosken! forvandlingens kunst» virkelig var en stor kunstnerisk begivenhet i Norge i 2005, kunne man kanskje sett gjennom fingrene med alt dilettanteriet som har kommet for en dag i gjennomføringen av prosjektet. Dessverre er dette ikke tilfelle. Man kan umulig hevde at utstillingen har fått noe annet enn en lunken mottagelse. Dette gjelder fra kunstnere, kritikere og publikum. Tallenes tale er vel her også ganske klar. Den forhåndsannonserte forvandlingen, fra frosk til prins, eller gud vet hva, har ikke funnet sted. Den eneste forvandlingen som har skjedd er at en god porsjon goodwill og en haug med millioner er blitt til aske.

Styreleder Christian Bjelland har elegant parert kritikken som har blitt reist mot Sune Nordgrens manglende kunsthistoriske kompetanse, ved å fastholde at det er Nordgrens evner som prosjektleder mannen er hentet inn for. Disse evnene burde nå være stilt godt og vel til skue. I mine øyne framstår direktør Sune Nordgren mer og mer som en typisk institusjonsrytter, av den typen man dessverre ser en del av i og rundt den intermediale kunsten. De svir av penger og symbolsk makt, lager fest og furore, og reiser videre til neste by når kruttet er brent opp og røyken har lagt seg. At dette skjer i Norge, i en tid der markedsliberalismen er på frammarsj, og vi har hatt en kulturminister som har sittet på i stolen mens **nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt**, burde heller ikke av noen anses som en tilfeldighet.

Hvis den nye regjeringen mener alvor med det annonserte kulturløftet, burde opprettelsen av den nye gigantorganisasjonen Nasjonalmuseet for Kunst, med deres gjøren og laden til nå, være et av de første prosjektene de kikker nærmere på. Her må brilleglassene pusses, og et nøkternt og intelligent menneske bør undersøke hva det er som har foregått. Kanskje er det på tide å innse at direktør Nordgren, og mannen som ansatte ham, brislinggrossisten Bjelland, bør fjernes før det dukker opp flere skandaler?

Eller skal slike mennesker fortsatt **uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen**? Det er bare å se saken slik den virkelig er: «We have been taken for a ride!»

Vedlegg 4 Eksempler fra aktørenes innlegg

DEBATT Tvangstrøye med vinger

Dagbladet 04.04.2004

SUNE NORDGREN, DIREKTØR FOR NASJONALMUSEET

Seksjon: DEBATT

Nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren kom inn som en svensk virvelvind til norsk kritikk. Her skriver han om å gjøre det nye museet til møteplass. DET ER KANSKJE ikke helt sant det den svenske forfatteren Erik

Gustav Geijer sa, at «vad stort sker, sker i tystnad». Noen ganger finner store hendelser sted med bulder og brak. Faktum er at prosessen rundt opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst blir kritisert for ikke å være åpen nok opp imot offentligheten. For at de store Visjonene og Manifestene ikke har kommet på trykk. Sannheten er at mye har skjedd siden det nye museet ble konstituert for ni måneder siden. Visjonene finnes, men vi tar ett skritt om gangen.

Et nasjonalmuseum bygges ikke på en dag. Det er et prosjekt der styre og ledelse må drives av samme overbevisning og hengivenhet og der alle ansatte må føle entusiasme. Vi er 125

individualister som skal få dette til å fungere. Å få alle til å arbeide i samme retning er framfor alt en intern prosess. En prosess med smertefulle omstillinger og nye arbeidsoppgaver og relasjoner å forholde seg til. En både hverdagspraktisk og mental prosess som alle vil skal gå raskt, men som også må ta sin tid.

JEG KOM TIL OSLO i oktober i fjor, og i løpet av dette første halvåret har tross alt en hel del skjedd. Omorganiseringen har gjort oss til ett felles personal, adgang er blitt gratis, Nasjonalgalleriet skal få en skikkelig ansiktsløftning, den gigantiske hallen i Lodalen løser mange av våre akutte, men også framtidige problemer, og til sommeren neste år skal vi feire det nye museet med en internasjonal utstilling på Tullinløkka. Belønningene begynner nå å komme. Det begynner å vokse vinger på tvangstrøya.

Nasjonalmuseet for kunst har siden juli 2003 vært ett museum, en fusjon av fire tidligere selvstendige institusjoner i Oslo: Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Norsk arkitekturmuseum. Ambisjonen er å gjennomføre et faglig og publikumsmessig sett slagkraftig museum med hovedbase i Tullinløkka-området. I tidligere planer har det vært snakk om at museet ville være samlet og utbygd i 2014, da vil også bygningene som nå huset Historisk museum inngå. Om alt går som planlagt, er det imidlertid ikke umulig at første etappe vil kunne innvies tidligere. Siden hensikten ikke er å bygge en monolitisk bygning på Tullinløkka, ingen «katedral» - snarere skal det skapes et museumskvartal, et mangefasettert opplevelsessentrum - kan absolutt en skrittvis framrykking være ønskelig.

SAMORGANISERINGEN vil bryte tradisjonelle og konservative kulturer, løse interne strukturelle problemer og ivareta de menneskelige ressursene og den kompetansen som finnes, men som nå ikke er fullt utnyttet. Det handler om å få «rett person på rett plass». Felles administrasjon vil medføre vesentlige innsparinger og frigjøre ressurser til det kreative arbeidet.

En gjennomgripende holdningsendring vil kunne åpne museet og gjøre det mer tilgjengelig for besøkende. Et hovedgrep er å la det pedagogiske og publikumsrettede arbeidet få en høyere status, og samle det under en felles offensiv ambisjon.

Koordinering av programvirksomheten og innkjøpene av kunst vil komme til å heve kvaliteten på så vel utstillinger som samling, samtidig som de økonomiske ressursene vil bli utnyttet mer rasjonelt. Det meste av dette gjennomføres lenge før det nye museumsbygget står klart.

Styret har formulert sine ambisjoner: Det nye Nasjonalmuseet for kunst «skal framstå som en av de ledende kunstarenaer i Nord-Europa». Jeg har oppfattet oppdraget slik at det innebærer å gi det nye museet så vel en ny identitet som en kvalitetsheving. Målet er en identitet med internasjonal forankring og betydning. Virkemidlet er å føre de ulike samlingene sammen, for derigjennom å oppnå en kraft som plasserer museet på kartet som den viktigste nasjonale institusjonen for bevaring, forskning og visning av kunst, arkitektur og design.

Sammenslåingen og omorganiseringen er ikke primært begrunnet i et ønske om å spare. Det er mer et spørsmål om å få mer «valuta for pengene». Staten satser store summer på det nye museet, og publikum må få mer tilbake for pengene enn de får i dag. Merverdien kan være i form av opplevelsrike utstillinger og andre spennende aktiviteter. De nåværende museenes programmer fortjener allerede i dag et større publikum enn de har. Med ytterligere vektlegging av pedagogikk og formidling kan vi bygge et publikum som kommer oftere og opplever en større tilhørighet til Nasjonalmuseet, et kjernepublikum som virkelig gjør museet til sitt møtested og sitt «tredje sted» etter hjem og jobb. Dette nye publikumet må vi bygge opp fra grunnen av med en mer intensiv og mer fantasifull skolevirksomhet. Vi må på alle nivåer skape en mer åpen og positiv atmosfære i museene, slik at vi stimulerer publikum til å vende tilbake.

ET NASJONALMUSEUMS innkjøpspolitikk er alles anliggende, med i dag gjøres kunstinnkjøpene direkte for magasinene. I kunsthallen i Lodalen skal vi engasjere kunstnere til å arbeide direkte med oss i omfattende prosjekter, vi kan vise kunst som ikke kan vises noe annet sted, men vi kan også vise fram våre nye innkjøp og legge til rette for åpen debatt om verkene og museets innkjøpspolitikk.

Besøkstillene stiger: Stadig flere oppsøker museer for opplevelser og rekreasjon. Tilgjengelighet og kvalitet må nå være museets to ledestjerner. Fysisk og intellektuell tilgjengelighet, høyeste kvalitet for alle. Men ikke tilgjengelighet gjennom popularisering. Heller tvert imot, gjennom komplisering: sette ting i sin sammenheng, konfrontere kunsten, som så ofte vises i et vakuum. Granske kritisk, løfte fram alternativer, vise fram med blikket rettet mot en samfunnsmessig kontekst. Bygge tillit i vårt voksende publikum. Gjøre museet til en møteplass.

Samlingsansvar, nasjonale oppdrag og publikums forventninger:

det er så mye et nasjonalmuseum skal være. Men vi kan ikke gjøre alt. Først skal vi identifisere våre kjernevirksomheter og utføre dem på en profesjonell måte. Så skal vi selvfølgelig samarbeide og være en ressurs for hele landet, og sist, men ikke minst, være en god partner i tidas kunstliv. Ikke bare løse oppgavene våre -sammen skal vi få det til å fly!

DEBATT En svenskes kunstmakt

Dagbladet 23.03.2004

PAUL GRØTVEDT, KUNSTHISTORIKER

Seksjon: DEBATT

Nasjonalmuseet ekskluderer kunstnerne fra innkjøpskomiteene. Kunst skal få være det teoretikerne kaller kunst, skriver Paul Grøtvedt DET NYE NASJONALMUSEET for kunst i Oslo er ennå ikke funksjon, men den svenske direktøren, Sune Nordgren, er allikevel i full sving. Forleden ble han intervjuet i en Oslo-avis, der han presenterte noen av sine planer og perspektiver for den fremtidige driften. I den anledning ble han spurt hvorfor innkjøpskomiteene nå var kjemisk rensert for kunstnerrepresentasjon.

Svaret var kort og arrogant: den nødvendige kompetansen for innkjøp er institusjonen selv i besittelse av.

Dette kan avgjort diskuteres. Kunstnerne representerer en noe annen innfallsvinkel til det skapende feltet enn kunsthistorikere og teoretikere, og kunne av den grunn være fruktbare bidragsytere til en mer utdypet forståelse i den vurderende prosessen. Dette er innlysende. En praktisk tilnærming er noe helt annet enn en teoretisk. Følgelig gir det også en annen type kompetanse, som burde være selvsagt tilstede ved Nasjonalmuseets vurdering av kunst.

Men den gang ei. Den nye direktøren og hans faglige stab vil heller satse på egne faglige krefter, selv om det representerer en innsnevret forståelse av den gjenstandstype de er satt til å forvalte. Dette er forståelig av flere grunner, men ikke akseptabelt. Her burde kunstnerne komme på banen, men de er vel så engstelige for teoretikerne i kunstlivet at de holder seg unna. De skal jo frem i kunstlivet og nåløene er mange, med stadig flere kunsthistorikere og teoretikere som bestemmer adkomsten. HELT SIDEN annen halvdel av 1800-tallet har det vært tradisjon at kunstnerne ville være med å bestemme kunstlivets normative kanaler. De dannet foreninger og startet Høstutstillingen.

Opptak til kunsthøgskoler og akademier, juryering av offentlige utstillinger, innkjøp til museer etc., ble etter hvert naturlige arenaer for kunstnerrepresentasjon. I kraft av sin spesifikke kompetanse har kunstnerne fått gehør for sine faglige krav.

Men slik er det ikke lenger. Kunstnerne taper stadig terreng for representasjon. Deres kompetanse underkjennes, eller mer presist, erstattes av en teoretisk basert kompetanse. Det skjer på alle områder av kunstlivet, også blant kunstnerne selv. Den teoretiske tilnærmingen til kunstfenomenet utmanøvrerer den praktiske. Det kalles konseptualisering, eller begreps- liggjøring. Hvilket betyr at den kunstneriske erfaringsdimensjonen blir mer bestemt av begreper og teorier enn av den konkret skapende praksis.

I DAG FINNES det vel neppe et kunstakademi med respekt for seg selv som ikke anlegger en slik synsvinkel. For å komme inn ved denne typen utdanningsinstitusjon er det mer avgjørende at du har lest de rette teoretisk/filosofiske skriftene enn at du er dyktig til å male, tegne eller lage tredimensjonal form.

Begreper og teoriene har forrang. Det kunstneriske er en begrepsbestemt størrelse og ikke noe man kan skape ved hjelp av tradisjonelle virkemidler som linje, farge og form.

Det historiske utgangspunktet for denne konseptualisering er Dadaismen og dens ready-mades, som dukker opp tidlig på 1900-tallet. Marcel Duchamps urinal, en masseprodusert kassert gjenstand, ble et berømt kunstverk ved at det kom innenfor galleriets/museets vegger. Dette fordi de kunstsakkyndige innenfor museets vegger bestemte det. De hadde den rette kompetansen og kunne definere hva som helst til kunst.

I det perspektivet er det den begrepsmessige bestemmelsen som skaper kunsten, noe bare den institusjonelle kompetansen er i stand til. Ved at den egentlige kunstkompetansen slik blir overført til teoretikerne innenfor kunstinstitusjonene, får de også makten over kunstlivet. Og at det handler om makt er innlysende. Det handler om hvem som skal bestemme hva kunst er og hvem som kan tildeles denne statusen.

Kunst handler derfor ikke lenger om spesielle gjenstander med iboende egenskaper. Kunst er det de kunstfaglige teoretikerne kaller kunst. Vekten legges altså på den begrepsmessige bestemmelsen, på den teoretiske tilnærmelsen og forståelsen, og ikke gjennom en vurdering av et praktisk tilvirket objekt.

Da gir det seg selv hva den kunstfaglige kompetansen må bli basert på, nemlig begreper og konseptuelle perspektiver.

UT FRA ET SLIKT perspektiv er naturligvis ikke kunstnerne særlige interessante eller anvendelige for Nasjonalmuseets innkjøpskomiteer. Museets faglig stab kan jo skjønne den jobben selv. Det tviler jeg ikke på, men hvilken kunst vil da bli ervervet for ettertiden? Kan vi stole på at den konseptuelle kompetansen er tilstrekkelig for å vurdere mangfoldet i norsk kunst? Dessuten, er denne sentralisering av teoretisk kunstfaglig makt en fruktbar ordning for kunstlivet?

Her tenker jeg ikke på et mulig demokratisk underskudd.

Spørsmålet er om det er faglig fruktbart å satse på en så snever kompetanse, en konseptuell og teoretisk kompetanse, som også er slik fundert at den vil forsterke den institusjonelle maktstrukturen.

Det er det som nå skjer ved at Nasjonalmuseet ekskluderer kunstnerens praktiske og skapende kompetanse i innkjøpskomiteene.

DEBATT Ingen entydig dom over Nasjonalmuseet

Aftenposten Morgen 06.12.2005

Solhjell Dag

Seksjon: KULTUR

Av kunstsosiolog Dag Solhjell Nasjonalmuseet Aldri noen gang tidligere har forvaltningen av en så stor del av norsk kulturarv, og samtidig så stor

...definisjonsmakt over norsk samtidskunst, vært samlet på de samme få hender som etter etableringen av Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur. Det er uten tvil det viktigste kunstpolitiske prosjekt som drives frem i Norge i dag. Mange har vært kritiske til museet, få har trukket frem dets gode sider. Her vil jeg prøve å gjøre begge deler. 1. Samtidig som kunstens verden stadig overskrider de tradisjonelle grenser kunstverk har vært delt opp i, er det positivt at vi har fått et museum som kan reflektere denne overskridelse.

Det negative er at Nasjonalmuseet ennå ikke har klart å få ro omkring sin interne organisering, og at det utad hersker stor uklarhet om hva museet vil med sin konsoliderte tverrfaglighet. 2. Det er positivt at museet med prosjektet «Kysse froskene» erobret Tullinløkka for kunsten, at det har fått etablert en halvpermanent paviljong som en stadig påminnelse om det midlertidige ved dagens situasjon, og at det skal utlyses en arkitektkonkurranse om utbyggingen på Tullinløkka.

Det er negativt at det ennå ikke har ytret seg om premissene for konkurransen eller invitert til en seriøs diskusjon om dem.

Jeg spør: Hva slags museum ønsker museet å bli? 3. Museet har fått en fremragende basisutstilling i Kunstindustrimuseet, som viser norsk kunst, design og kunsthåndverk fra middelalderen frem til i dag. Kunstindustrimuseets samlinger er brukt på en fin måte i Louise Lawler-utstillingen på Bankplassen.

Det ser imidlertid ikke ut som det har klart å holde oppe sin tidligere aktivitet med gode vekslende utstillinger med design og kunsthåndverk. 4. Det har tatt et modig og helhetlig grep på basisutstillingen av maleri og skulptur i Nasjonalgalleriet, og avløst et tidligere lappeteppe av utstillinger. Det har skapt en kjærkommen offentlig oppmerksomhet om basisutstillinger, og bidratt til at andre kunstmuseers basisutstillinger blir betraktet med større kritisk interesse.

Det er imidlertid kritikkverdige at billedkunsthistorien før ca. 1800 er borte. Basisutstillingens scenografi og regi er skuffende dårlig, og få kunstverker kommer til sin rett. Museet har vært svak i sin faglige argumentasjon. Den naturlige interne uenighet kunne med fordel ha vært ført frem i offentlighetens lys - nå er inntrykket at den ble undertrykket. 5. Det er positivt at museet har etablert ett stort felles og lett tilgjengelig bibliotek i tiltrekkende lokaler. Det er negativt at det bare har åpnet fire dager i uken, og stengt på mandager. 6. Arkitekturdelen av museet får tilhold i et bygg tegnet av norsk arkitekturhistories mest lysende navn, og det får et påbygg signert samtidens mest fremtredende norske arkitekt - og det endog gratis.

Arkitekturmuseets nydelige historiske utstilling er dessverre demontert, men en ny og større utstilling er trolig under planlegging?

Arkitekturen har vært lite synlig i Nasjonalmuseets første år, og det er negativt at det nå reises spørsmål om

arkitekturhistoriens fremtidige plass i museet. 7. Det er positivt at det tidligere Riksutstillinger er innlemmet i Nasjonalmuseet. Med sin «hjelpesendingsholding» til kunstformidling ut over landet var den en kulturpolitisk anakronisme i over 30 år, og det var på høy tid det ble nedlagt.

Det er negativt at det ennå ikke er kommet klare signaler fra museet om hvordan det vil forholde seg til Kulturdepartementets pålegg om at det skal bli en motor i et landsomfattende nettverk av likeverdige samarbeidspartnere, eller, som det vises til i enkelte dokumenter det har offentliggjort, skal være et nav i et hjul som alle andres virksomhet dreier seg om. 8. Det er positivt at det legges større vekt på mottagelsen av publikum, både gjennom bruksvennlige kataloger, skoletjeneste, omvisninger og det generelle ansikt utad. Særlig er det grunn til å fremheve systemet med museumsverter, som har gitt alle museets avdelinger en både profesjonell og vennlig kontaktflate med publikum. I samme positive retning går det engasjement som museet allerede viser for å bidra til en høyere utdanning av kuratorer og formidlere som hele landet vil få glede av. En ekstra blomst til barnekunstverkstedet på Bankplassen, som forhåpentlig vil få enda bedre arbeidsvilkår i fremtiden.

Det er negativt at det pedagogiske aspektet ikke synes godt nok ivare tatt fra første stund i de to basisutstillingene «Kunst 1» i Nasjonalgalleriet og (særlig) «Kunst 2» i Museet for samtidskunst. 9. Av museets temporære utstillinger er det grunn til å fremheve den med Louise Lawler i Museet for samtidskunst. Her er museets tverrfaglige karakter og store samlinger utnyttet på en intelligent og interessevekkende måte. Utstillingen demonstrerer det positive potensial som ligger i den store konsoliderte enheten. Mens vektleggingen av tematisering i andre deler av museets utstillinger kan synes både umotivert og mekanisk, er den her godt forankret i hovedutstillers egen kunst. Her ser vi virkelig verdien av at museet har dyktige spesialister som samarbeider tverrfaglig.

Det er negativt at vi ikke har fått se flere midlertidige store og små spesialutstillinger som utnytter museets egne samlinger og den forskningskompetanse mange av dets ansatte har. Generelt er det negativt at så mange av museets utstillinger ikke synes forskningsbasert, og at museet tilsynelatende ikke har noen forskningspolitikk. Det vil trolig bli rettet opp gjennom den stillingen som forskningsdirektør som er under opprettelse. 10. Museet skal ha ros for sin vilje til å bringe sammen samtidskunst og eldre kunst i felles utstillingskonsept, og at vi ikke lenger har noe separat Museum for samtidskunst - et skille som ikke har røtter lenger tilbake enn til 1988.

Det er kritikkverdige at det kunsthistoriske perspektiv på billedkunstfeltet synes nesten fortrent. Det er en påfallende mangel på kunsthistorikere med tung kompetanse på norsk kunsthistorie både i styre og i museets ledende skikk. Langgaardsamlingen med arbeider fra 1600- og 1700-tallet er borte, likeså gipssamlingen som ga en unik innsikt i røttene til den europeiske kunst. Man kan frykte at den veldrevne kobberstikkavdelingen går samme vei. Basisutstillingenes påtagelige historiske ufølsomhet er ytterligere et negativt signal.

Debatten om basisutstillingen i Nasjonalgalleriet demonstrerer et forhold Nasjonalmuseets styre og ledelse ikke synes å ha tatt inn over seg. Det er at museet, dets samlinger og utstillinger, tilhører offentligheten. Derfor bør det stadig være i offentlighetens kritiske søkelys.

Museets største svikt hittil er at det ikke selv fremtrer i dette søkelyset, med egne synspunkter på hvordan det vil forvalte sin andel av norsk kulturarv og hvilken rolle det vil spille i norsk samtidskunst.

Forutsigbart av Flor

Dagbladet 06.03.2005

Karl Erik Harr|Billedkunstner

Seksjon: REPLIKK

ETTER EN TURBULENT uke der Nasjonalgalleriet har vært på alles lepper kommer endelig Dagbladets Harald Flor på banen. Han setter der stempel på alle oss andre som ufaglige, amatørmessige folk som «med klokke tro på eget skjønn» ignorerer Sune Nordgren og hans medarbeidere.

Han kaller oss «forutsigbare». Hvis det er noen som er forutsigbar i norsk kunsthistorie er det Harald Flor. For Flor er jo Sune Nordgren en gavepakke. Alt som er skjedd er at Nasjonalgalleriet synes å være frelst ut av støvet via Nordgrens «handlekraft».

Det er bare det at den behandling Nasjonalgalleriets nye sjef har gitt samlingene har fått oss andre til å stusse, sjokkeres og bli oppriktig harme. Ikke på egne vegne, men på historiens vegne. Vår nasjonale tradisjon er brukket i stykker. Mitt slagord «Nasjonalgalleriet farvel» står jeg ved og er oppriktig glad for støtte fra de hundre telefoner, og fra Lars Roar Langslet som er en av de absolutt få tungvektene vi har i norsk kulturliv. Paul Grøtvedt er ikke å kimse av. Men Flor, han har skrevet i Dagbladet i 30 år, og burde vært underlagt samme behandling som Nasjonalgalleriet, nemlig skiftes ut. Og Nordgren. Han glemmer seg allerede bak sine fagfolk som har hengt opp utstillingen. Men han er og blir ansvarlig. Vel, han har fått sin debatt, om ikke på den måten han ønsket.

Med der henger Munch, istykker slått og tilfeldig plassert, og der henger Malmedal og Heske sammen med I.C. Dahl. Slik er det. Og venneforeningen jages på dør, mens Nordgren stadig konsoliderer sin makt bak Nasjonalgalleriets sykehusgrå vegger.

Direktørveldet inntar kunsten

Klassekampen 01.03.2005

Rolf Aamot

Nasjonalmuseet for kunst har fått en kunstfiendtlig struktur.

«Jeg har dårlige erfaringer med kunstnere til å sitte i innkjøpskomiteen. Så lenge jeg er direktør kommer ingen kunstnere til å sitte i innkjøpskomiteen. Kunstnerne kompetanse er å skape kunst det er det ingen som ville stille spørsmål ved men ikke å vurdere sine kollegers arbeid. Det har vi kunsthistorikere og kunstvitere til.»

Dette uttaler direktøren for Nasjonalmuseet for kunst, Sune Nordgren. Nasjonalmuseet for kunst står derved alene om nedvurderingen av billedkunstnerne kompetanse. Selv om museumsmakten tier, etterlates sporene og ordene om makt og arroganse.

De dårlige erfaringer som Nasjonalmuseet for kunst har med kunstnere, er det motsatte av hva Kulturdepartementet og den politiske ledelse har. Etter mitt innlegg «Utvelgelse av samtidskunst» i Dagbladet 21. januar uttaler avdelingsdirektør Stein Sægvog i sitt svar den 24. januar at «Innkjøpspolitikk for samtidskunst Det tilligger museet å organisere arbeidet med innkjøp til samlingene, herunder hvilke kompetanser som skal trekkes inn i denne sammenhengen».

Om hva så med Universitetet? Her vurderer forskerne sine kollegers arbeider. Dette gjelder selvsagt innen alle andre yrker i samfunnet. Når det gjelder kunstnerne kompetanse bør Leonardo da Vinci tale for oss: «Først skal maleren ha det i sin tanke,

siden i sine hender. Det synes meg som om de vitenskaper ville være umulige og full av feilaktighet som ikke har sin rot i erfaringen.»

Hvis museets ledelse fastholder denne nedvurdering av kunstnerens kompetanse, vil mangfoldet forsvinne og demokratiske kontrollmekanismer svekkes. Møte mellom individet og kunstverket som individ blir redusert til et supermarked.

«Overfor 'kunst'-konsumenter opphører enhver mulighet til intellektuell virksomhet», for å si det med Dag Solstad i en noe omskrevet form. Når kunstneren blir sett på som et nødvendig onde, da er også kunsten det. Det er kunsten og kunstnerens synenergi kunstmarkedet forsøker å få kontroll over og omgjøre til selvsopplevelse gjennom forbruk.

Her er det at Nasjonalmuseet for kunst kommer inn som et supermarked. Alle statens direkte satsninger på visuell kunst er samlet i en altoppslukende økonomisk enhet. Kunstmusene landet over og deres publikum vil bli taperne. Dette skjer på tross av at politikerne legger opp til desentralisering, såvel økonomisk som kulturelt, fordi Norges ressurser finnes langs vår vidstrakte kyst. Også kulturen er preget av vårt nære forhold til havet. På tross av denne kulturelle urkraft står vi overfor en sentrumsimperialisme, som i seg selv er kun et ekko av den globale kulturimperialismen.

Om lovene for trend/mote-utvikling blir gitt samme deterministiske status som naturlovene, blir de nye trend/mote-produktene en ny natur; menneskets vilje går ikke lenger å utlese av «kunst»-produktene de synes å være frambrakt av «systemets» skjebnebestemthet. Det kjennes som en fremmed makt har designet det hele. «Kunstens» konsumentvarer blir meteorer. En ubegripelig makt får de til å oppstå av intet. At alt er intet og intethet er alt, er den forslavedes unnskyldning; deres handling er jo ikke deres egen frihet og ansvaret tilhører makten de er underlagt.

Men kunsten møter menneskets tilværelse som individ. Som med døden er det et ensomt møte. Reklamespråkets bulder tones ut. Seeren går inn i kunstverkets nærhet til vårt nervesystem, og verkets relasjoner til en altomfattende eksistens.

Det er avgjørende for kunstlivet hvordan kunstens institusjoner er organisert. Nasjonalmuseet for kunst har fått en kunstfiendtlig struktur. Organisasjonen er bygget opp som et konsern i og for næringslivet, og fristilt som egen stiftelse, hvor kun regnskapsloven gjelder. Dermed kan museet møte alle spørsmålstillinger eller kritikk med svart taushet. For å si det med direktøren: «Når det gjelder oppbyggingen av museet, slik det arter seg nå, bør debatten ikke føres i full åpenhet.» Kombinasjonen konsern og stiftelse er antidemokratisk og fjern fra kunstens kjerne, fordi konserner er utenkelige uten disiplin, og konformiteten blir en isolering og nedbrytning av avvikende viljer.

Isolering, nedbrytning og konformitet kan bare opprettholdes med makt eller indirekte med økonomisk press. Men makten bekjenner sjelden farge i dag. Den framstiller seg helst som utviklingens tjener, og later som om utviklingen selv stifter lovene, utenfor enhver fri vilje. For igjen å bruke museumsdirektørens egne ord: «Departementet og den politiske ledelse vil at dette skal skje. For oss er det mer snakk om å leve opp til forventninger.»

Det er faktisk det motsatte som er tilfelle. Museets ledelse utnytter maksimalt de udemokratiske og kunstfiendtlige muligheter som ligger i organisasjonsmodellen konsern/stiftelse. I følge vedtektene for stiftelsen Nasjonalmuseet for kunst er styret stiftelsens øverste organ. Staten har eierrett, men ikke styrerett. Museet får bevilget driftsmidler over tradisjonelle offentlige budsjetter. Det er derfor udemokratisk at museets vedtekter ikke har retningslinjer for direktørens daglige ledelse av stiftelsen. Dermed blir kontrakten styret har inngått med daglig leder helt avgjørende for maktforholdene i Nasjonalmuseet. Kontrakten må bli offentlig tilgjengelig.

Direktørens handlinger og ord forteller likevel sitt om avtalen. Alene har han i løpet av det første året museet har eksistert, stått for alle innkjøp/ervervelse til samlingen. Den nåværende innkjøpskomiteen har fem kunsthistorikere med forslagsrett. En forslagsrett de deler med hvem som helst utenfor museet. Men her er det direktøren selv som har det siste ordet. Kort sagt: Direktøren har etablert et monopol på kunstkjøp til samlingene. Lignende monopolsituasjoner ser vi ved konserner og offentlige institusjoners kunstkjøp. Statoil har en fast avtale med en kjent gallerist og kunstrådgiver. Hydro har en innkjøpskonsulent til å bygge opp sin kunstsamling. Dronningens to kunstkonsulenter blir brukt også av Telenor og Stortinget. Dette gir smitteeffekt. Bankene og forsikringsselskapene forholder seg kun til noen få gallerister, som igjen følger Slottets toneangivende signaler.

For de involverte dreier det seg om sosiale posisjonerings-strategier. Kunstens «nivå» er representasjonen for foretakets soliditet. For stat og konsern må kunsten bli funnet interessant og relevant for «internasjonale øyne». I denne sammenheng har Slottets føringer for kunstkjøp blitt katastrofale. Johan Fredrik Urnes skriver om dette i boken «Kunst i storforetakenes tid»: «I et forsøk på å profilere seg gjennom sin kunstsamling i en internasjonal sammenheng møtte Statoil den internasjonale orienterte kunsteliten i Tyskland og opplevde forsmædelsen i at foretakets samling ikke ble vurdert som interessant til å inngå i en utstilling med norsk samtidskunst. Dette er ett eksempel på hvordan en aktør med stor økonomisk, men liten kulturell kapital beveger seg inn på feltet for internasjonal billedkunst, et felt hvor det eksklusive kretsløpets normer er enerådende.»

Det som her er beskrevet er den «virkelighet» Nasjonalmuseet for kunst står overfor i sin rolle som nasjonalstatbygger. Museets direktør vet det. Programmerklæringen han har gitt er klar tale: «Vi skal bli en internasjonal arena. Det finnes faktisk ikke mange slike museer i verden. Jeg skal bygge opp en institusjon med internasjonale relasjoner, en institusjon som har som ambisjon å vekke internasjonal oppmerksomhet.»

Store ord umulige mål når det kun er fem trendsettende kunstmuseer i verden. Museer som er plassert i finansverdenens metropoler: New York, London, Amsterdam og Paris.

Her presenterer og representerer «kunsten» kapitalen. Økonomisk kapital blir helliggjort til en kulturell kapital. Det er den harde uvirkelighet for Nasjonalstaten, som vil ha en representativ offentlighet for å synliggjøre en ambisjonsrik, kreativ og solid nasjon. Denne representative illusjon har Staten, Slottet og konsernet felles. De beveger seg utenfor sine egne kompetansefelt. Avmektig velger de diktaturet kuratordiktaturet. En kurator er som kjent en person som etter oppdrag fører tilsyn med en annen.

Ansvar for de konsekvenser dette medfører for kunsten, kunstneren og den medskapende seer er museet alene om. Kunstmuseet er i mer enn i enhver forstand kunstnerens arbeidsplass. Uten kunstneren ingen kunst, og heller ingen kunsthistoriker eller kunstdirektør. Hvorfor gis kunstnerens kompetanse yrkesforbud i museet? Er det fordi kunstneren, som det organiske liv, er kaotisk og søker en struktur hinsides det praktiske, og dermed vekker rutinemenneskets skamfølelse for det liv det ikke har levet?

En Paul Cezanne og en Edvard Munch ville også ha vært til besvær. Det er vel grunnen til at museets direktør vil fjerne Munchsalen i Nasjonalgalleriet og spre maleriene over hele galleriet. Helst bør rammene fjernes. Først da blir den store kurator

synliggjort. Maktens kunstnerhat er gammelt nytt. For hva gjorde Oslo by med Edvard Munchs hjem og arbeidsplass, Ekely, etter hans død? Jo, byen rev Ekely. Munchs hjem var for preget av et 30 års kunstnerliv i konsentrasjon og selvvalgt fattig levesett. En «skam» for byen, og uten økonomisk verdi for turistnæringen. Men hva var vel Oslo i verdens øyne uten maleren Edvard Munch? Og hva var Bergen som turistby uten komponisten Edvard Grieg?

Kunstneren er kunstneren om alle kunstmuseer lå øde. Kunstens synenergi er i alle menneskets celler og nervebaner.

Rolf Aamot er elektronisk maler

Museumsvokterne

Dagbladet 05.04.2005

Peter Major|Lege

Seksjon: REPLIKK

I DEN PÅGÅENDE debatten om Nasjonalgalleriet er det påtakelig hvor sterkt det argumenteres for at et nasjonalt kunstmuseum først og fremst bør arrangeres etter hevdvunne, kronologiske prinsipper.

Sannsynligvis springer dette ut av den oppfatning at et museum først og fremst skal ha en pedagogisk funksjon som skal bibringe en bedre forståelse av kunsten. Men kunne det være at en slik tilnærming også kan bli en barriere mot kunstopplevelsen? Kanskje kommer ikke alle til kunsten for å lære. Kanskje kommer mange rett og slett for å oppleve.

La oss oversette Nasjonalgalleriets problemstilling til Historisk museum, hvor den kronologiske organisering - den som starter med steinalderen og ender i vår egen tid - selvsagt vil være den pedagogisk korrekte. Men gir vi ikke historien en ny og interessant dimensjon ved å plassere fenomenene side om side? For eksempel neandertalermannen ved siden av mennesker fra vår egen tid. Eller bronsealdersmykket ved siden av et smykke fra det 21. århundre. Eller interiøret fra et 1800-talls arbeiderkjøkken sammen med en dagligstue fra vår egen tid. Altså en komparativ organisering, hvor vi ser kunsten og historien på tvers - istedenfor på langs.

Erkjennelse isteden for gjenkjennelse. Det uventede fremfor det velkjente.

MEN ET NASJONALGALLERI innehar en helt særegen plass i vår kultur, vil de samme tradisjonistene hevde. Men: Kunne en ikke med like stor rett hevde at det er på tide at museene slutter å være museer - at de isteden blir møtesteder hvor kunsten bringes inn i det 21. århundre og tar opp konkurransen med andre uttrykksformer i vår flimrende og mangfoldige tid. Når enkelte reagerer så sterkt på Nasjonalgalleriets nyorganisering, kan forklaringen være at deres indre bilde av et nasjonalgalleri - og museet slik det faktisk fremstår i dag - ikke lenger stemmer overens. Kanskje er det da deres egne forestillinger som trenger en oppjustering.

DEBATT Nasjonalgalleriet Nasjonalmuseet våger å tenke nytt

Aftenposten Morgen 03.03.2005

Slettholm Yngve

Seksjon: KULTUR

Av statssekretær Yngve Slettholm (kr.f.), Kultur- og kirkedepartementet Tittelen på Nasjonalmuseets nymontering av kunstverk i Nasjonalgalleriet «Alle snakker om museet . . . » har tydeligvis fått den effekt som er tilsiktet.

For første gang på mange år har det blitt en debatt om hva som vises i Nasjonalgalleriets bygning og hvordan kunstverkene skal vises. Det er i seg selv positivt.

At noen reagerer negativt på den forandring som har skjedd i Nasjonalgalleriets montering, er naturlig. Det er likevel litt forstemmende at noen oppfatter egne synspunkter som Sannhet med stor S og fraskriver Nasjonalmuseets forsøk på å gjøre endringer nesten enhver verdi. Et heller spesielt innslag representerer forsøket på å fremstille Sune Nordgrens svenske herkomst som en negativ årsak til at Nasjonalmuseet har gjort endringene.

Tjener til ære. Utstillinger av visuell kunst er kommunikasjon. Det ligger i kunstutstillingens dynamikk at skifte av sammenhenger og kontekst kan fremheve ulike sider ved enkeltkunstverks budskap og forståelse. Det tjener Nasjonalmuseet til ære at de nå har forsøkt å gjøre endringer. Vi oppfatter det slik at det er en start, og at visningsopplegget fortløpende skal vurderes, bl.a. på bakgrunn av dialog og tilbakemeldinger fra publikum.

Det ville være et tap for den visuelle kunsten om noen skulle få det for seg at det finnes bare én autorisert måte å montere samlingene i Nasjonalmuseet for kunst på. Endringer, slik Nasjonalmuseet nå har gjort, skaper debatt og engasjement, og på den måten får kunstverkene både relevans og aktualitet.

Siden 1999 har det vært tverrpolitisk enighet om å samorganisere de tidligere institusjonene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk Arkitekturmuseum til Nasjonalmuseet for kunst. Med virkning fra 1. juli i år vil også Riksutstillings virksomhet integreres i Nasjonalmuseet. Ideen var forankret i et strategisk ønske om å skape en mer robust kunst- og museumsfaglig plattform og å etablere et publikumsmessig formidlingstygndepunkt i det visuelle kunstfeltet.

Det grunnleggende strategiske grepet består i å samle likeartede oppgaver i det visuelle kunstfeltet i én organisasjon. Dermed ligger det også bedre til rette for å søke felles løsninger, f. eks. på akkumulerte bygningsproblemer. Et samorganisert museum innenfor det visuelle kunstfeltet vil kunne se ulike gener og tidsperioder i sammenheng, samtidig som man også kan fremheve det genrespesifikke, når det er ønskelig og naturlig. Det er positivt at Nasjonalmuseet som vår fremste formidler av visuell kunst våger å bryte med tilvante forestillinger om hvordan kunst skal presenteres.

Vedlegg 5 Eksempler fra avis kommentarene

Munch er hovedpilaren

Aftenposten Morgen 22.03.2001

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Nå skal det tenkes og handles stort omkring kunst på Tullinløkka. Men er det overhodet mulig uten å ta Munch med i planene? Lotte Sandberg Forleden besøkte Munch-museets sjef Arne Eggum Tullinløkka for å bistå en teknisk undersøkelse av Nasjonalgalleriets «Skrik». Det spørres om ikke tiden er inne for å tilby Eggum og Munch-museet et permanent opphold på nettopp Tullinløkka - noe planene om et nasjonalt stormuseum burde åpne for.

Aftenpostens debatt omkring Munchs hovedverk og om Munch-museet eller Nasjonalgalleriet besitter den eldste og den beste versjonen, styrker argumentene for at kunstnerens livsverk bør samles. En bieffekt ville være at man kunne avblåse kivingen museene i mellom. Viktigere er det at vi ville få en bedre utnyttelse av det vesentlige norsk kunst har å by på.

Norsk kunst har ett ubestridelig verdensnavn: Munch er i stand til å trekke til seg både kunstinteresserte fra hele verden og et internasjonalt fagmiljø. Myndighetene har nå sjansen til å markere Munchs kunsthistoriske posisjon: gjøre hans verk til en hovedpilar for det nye stormuseet og selve inngangsportalen for våre samlinger.

Taushet Nasjonalgalleriets nytilsatte direktør, Anniken Thue, vil ha opprettelsen av det nye museumskomplekset som sin viktigste oppgave. Thue vil bli selve generaldirektøren for gjennomføringen av statens planer slik de fremkommer i fjorårets Stortingsmelding «Kjelder til kunnskap og oppleveling». Den såkalte ABM-meldingen foreslår en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger - med Tullinløkka som base. Begrunnelsen for å lage en slik enhet er ifølge Kulturdepartementet at den muliggjør helhetstenkning, et bredere fagmiljø og en større faglig tyngde overfor museer i utlandet. I tillegg innebærer felles funksjoner som bibliotek, magasiner, konservering og personalforvaltning en plass- og kostnadsbesparelse.

Føreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg.

Samtidig vet alle at det er nå man må tenke ut og debattere hva som skal skje på Tullinløkka.

Perspektivløst En røst har imidlertid latt seg høre: Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug påpekte på kronikkplass i Dagbladet (18.1.2000) nødvendigheten av å innreflektere Munch-museets plass i sammenslåingsplanene. Steihaug hevder at det nettopp er ved Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer, og understreker at forvaltningen av Munchs gave til Oslo kommune så langt har lidd under perspektivløshet.

Tausheten som har fulgt Steihaugs konstruktive forslag er påfallende.

At Munch-museet eies av Oslo kommune og Nasjonalgalleriet er et statlig foretak, burde ikke føre til annet enn at de to partene kommer sammen i sakens anledning. Begge parter er tjent med en fremtidsrettet forvaltning, og museumskaalen har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv ivaretas for fremtiden.

Spesialtilpasset Stortingsmeldingen signaliserer et ønske om sterkere departemental kontroll. Man fornemmer at slike hensyn ligger til grunn for den foreslåtte samorganisering av kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner.

Arkitekturmuseet vil etter manges mening få det bedre i Grosch-bygget ved Bankplassen - som også har potensial for fremtidig utbygging, slik Sverre Fehns forslag viser.

At meldingen tilsynelatende har klart å overbevise om at Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bør samlokaliseres, er direkte gåtefullt. Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Kiasma i Helsinki og Moderna Museet i Stockholm har vist at våre nordiske naboland inntar en langt mer offensiv holdning når det gjelder å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter. Ikke minst demonstrerer nye Tate Modern i London en særdeles vellykket ombygging av et eldre industrilokale.

Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte - og ikke minst: Hvorfor?

Alle vet at det til syvende og sist vil bli snakk om å måtte lure på plass et bygg som ikke skal sjenere den eksisterende bygningsmassen. Med stor sannsynlighet vil dette resultere i arkitektoniske kompromissløsninger.

Anniken Thues mandat er både for stort og for lite. For stort fordi det omfatter for mange - og i denne sammenheng irrelevante - institusjoner. For lite fordi det ikke inkluderer det vesentligste i norsk kunst: Munchs verk.

Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenhengen må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonelt megalomani.

KOMMENTAR Hvor går museet?

Aftenposten Morgen 16.09.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: KULTUR

ALLE SPØR: Om to dager forlater den grønne plastfrosken Tullinløkka. Dens skjebne virker like uviss som Nasjonalmuseets.

Lotte Sandberg DET NOTERES millionunderskudd idet Tullinløkkas temporære utstillingshall taes ned. På en vanlig sommer er det omtrent 300 000 besøkende i Nasjonalgalleriet. Vel 100 000 har besøkt den hyperannonsererte «Kyss frosken», mens Sune Nordgren håpet på en halv million (Aftenposten 12.4.).

Underskuddet forklares med feilberegninger på inntektsiden, det vil først og fremst si salg av billetter og utstillingskataloger. Bør slike feilberegninger overraske oss?

Da Nordgren ledet kunstsenteret Baltic ved Newcastle, fremkom det i en konfidensiell rapport at «alvorlig inkompetanse i finansielle rutiner» og «overdrevene administrasjonsutgifter» hersket (Dagbladet 2.4.2005). Den engelske avisen The Guardian omtalte Sune Nordgren som en idealist og drømmer. Hvilke resultater, utover underskuddet, kan han vise til etter to års virke ved Nasjonalmuseet? Er utstillingene blitt den kunstneriske suksess som museet og direktøren håpet på?

Debatt. De to utstillingene, «Alle snakker om museet» og «Kyss frosken», har slått an tonen for det nye Nasjonalmuseet. Førstnevnte utløste mye debatt. Dens tittel var «som skapt for opinionsdannende bondefangeri, for uansett hva man sier

positivt eller negativt bekrefter man uvilkårlig prosjektets suksess», oppsummerte kunsthistoriker Steinar Gjessing i Klassekampen (1.7.). At museet har satt seg fore å presentere en ny basisutstilling allerede førstkommande april, og ikke ved utgangen av 2008 som opprinnelig planlagt, tyder om ikke annet på en viss lydhørhet overfor kritikken som har vært formulert internt, fra fagmiljøet og fra almenheten forøvrig.

I forbindelse med åpningen av «Kyss frosken» lovte kuratoriet en «forvandling av nasjonen, av stedet, av museet og av kunsten!», ja, utstillingen representerte intet mindre enn «den største forvandlingen av Oslo på nesten hundre år» (VG 25.5.). Der basisutstillingen bærer preg av dramatiske kutt og en banal tematiseringsiver, skulle denne bli illustrativ inntil det overtydelige. Begge utstillingene lider under fravær av kunstfaglig tyngde og troverdighet.

Mye tyder på at Sune Nordgren, som mangler museumserfaring og kunsthistorisk kompetanse, ikke ser betydningen av et historisk museum - men knytter an til en rådende opplevelseskultur. Han vil at utstillinger skal «leve», som han sier, fremfor å være «mausoleer» eller «gravkamre» (Aftenposten 2.3.). «Vi har sett kunsten med tidløse øyne», påstår han ublutt (Dagbladet 12.2.).

Munch og Breivik. Oppløsningen av Munch-salen har vært et av ankepunktene mot den nye basisutstillingen, rommet som garanterte 300 000 sommerbesøkende og bidro sterkt til Nasjonalgalleriets særpreg.

«Hvor viktig er Munch i dag? Det er et spørsmål alle bør stille seg,» sier Nordgren (Dagbladet 12.2.). Selv skulle han gjerne laget en Munch-utstilling for Oslo, men understreker at denne «skulle lages av utlendinger, og vise verdens syn på Munch, og ikke nordmenns syn på ham. Jeg er lei av utstillinger som bare bekrefter noe. Munch har laget en masse skrap også» (DN 25.6.). Ved nymonteringen ble flere av Munchs verk plassert på lager, resten spredd rundt i utstillingen i tråd med mer eller mindre tilfeldige tematiske grep. «Det er den riktige måten å vise frem Munch på», sier direktøren (Aftenposten 2.3.).

På nyåret åpner Museum of Modern Art i New York en omfattende utstilling av Edvard Munchs kunst. Nasjonalmuseet forbereder på sin side en stor presentasjon av Bård Breiviks kunst. Hva slags «kontekstualisering» vil denne by på? Vil den bekrefte et unorsk syn? Er det i orden å vise noen kunstnerskap samlet, men ikke andre - i så fall hvorfor akkurat Breiviks og hvorfor akkurat ikke Munchs?

Internasjonal oppmerksomhet. Ved forberedelsene til «Kyss frosken» understreket direktøren at «denne utstillingen må gi oss den internasjonale oppmerksomheten som museet behøver for å få en riktig start». Selv opplyser museet at følgende utenlandske medier har omtalt utstillingen: Tre svenske aviser, samt New York Times, BBC og australsk presse.

En gjennomgang viser at anmelderne i Sydsvenska Dagbladet og Dagens Nyheter er kritiske til prosjektet, kun Göteborgs-Posten demonstrerer en positiv holdning. New York Times har bragt en stor illustrasjon og en kort tekst om utstillingshallen, mens det ikke har vært mulig å oppdrive hva som eventuelt er skrevet i australsk presse.

Er dette nok til å gi museet «en riktig start»?

I sommer fikk vi også anledning til å bli kjent med frosken-arkitekt Magne Magler Wiggens forhåpninger til arkitekturen: «best av alt er det hvis folk ler av bygningene» (DN 20.8.). Men hvem er det egentlig som har ledd best mens publikum har trent den overopphetede plastfroskens bakende?

Nå er det bestemt at kunstnerduoen Elmgreen & Dragseths installasjon, et sammenstyrtet museum, skal stå igjen på Tullinløkka etter at frosken fjernes. Museet må berømmes for sitt spill med en farlig symbolikk.

Synergieffekt. Sune Nordgren er en ikke-akademiker i et akademisk felt, og ikke minst forskningen har dårlige kår ved det nye museet. Selv møter han gjerne innvendinger og kritikk med arrogant avvissning, bagatellisering, nedsettende karakteristikker som «aggressiv», «primitiv» eller utsagn som at «all denne gapingen om å betale masse skattepenger på utedasser, gjør debatten utrolig banal» (Dagbladet 2.4.).

Ledelsen refererer hyppig til det departementale byråkratis favoriserte «synergieffekt» ved sammenslåingen av fire museer.

«Arkitektur og design kan tilføre kunsten mye i dag, forankret som disse disiplinene er i våre omgivelser og hverdag», proklamerte Nordgren foran tiltredelsen (Aftenposten 4.8.2003). Hva har vi sett av utveksling mellom fagområdene?

Sammenstillingene av en Munthe-stol, noen kjoler og lamper på «Kyss frosken» kan knapt karakteriseres som en overskridelse, og i museets planer for de nærmeste årene inkluderes ingen overgripende utstillinger.

Sammenslåinger ansees i dag som en del av samfunnsutviklingen. Allerede avtegner det seg tydelige fellestrekk mellom de to fusjonerte kulturinstitusjonene Nasjonalmuseet og Kunsthøgskolen i Oslo. Disse fremstår nå som topptunge og autoritære institusjoner med nedprioritert faglig innhold, frustrerte medarbeidere, høyt konfliktnivå og ditto sykefravær.

Kunsten fordrer flere stemmer, differensiering og nyanser. Nasjonalmuseet har foreløpig ikke gitt sitt bidrag til denne sammenhengen.

KRONIKK La Munch være portalfiguren

Dagbladet 18.01.2000

JON-OVE STEIHAUG KUNSTHISTORIKER

Seksjon: KRONIKK

kunstmuseum Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug tar i denne kronikken for seg stortingsmeldingen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Han er positiv til tanken, men lanserer et alternativ der Munch-museet er selve hovedpilaren, fordi Munch er et verdensnavn som vil tiltrekke både folk og et faglig miljø.

Steihaug er stipendiat ved Universitetet i Oslo.

Munchs verk vil gi et nytt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde, og det vil sikre utveksling av utstillinger.

Rett før jul kom den nye stortingsmeldingen om arkiv, bibliotek og museer. Der foreslås det at seks eksisterende kunstinstitusjoner skal samordnes til et nytt nasjonalt kunstmuseum, med base i området ved Tullinløkka i Oslo.

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger skal slås sammen. Begrunnelsen for å lage en slik stor enhet er ifølge Kulturdepartementet at den gir mulighet for større grad av helhetstenkning, bredere fagmiljø og større faglig tyngde overfor museer i utlandet. Dessuten betyr det at felles funksjoner som magasiner, konservering, bibliotek og personalforvaltning kan rasjonaliseres. Det er utvilsomt flukt over departementets vyer, og ingen skal anklage dem for å være redde for å ruske opp i fastgrodde institusjonelle revirer. Umiddelbart er det allikevel vanskelig å se hvordan et nybygg på Tullinløkka som forbinder dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum - samt Henie Onstad Kunstsenter på Høvik - skal kunne romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte.

Med stort sett gammel bygningssmasse ser det for eksempel ut til at samtidskunsten fortsatt vil måtte belages seg på arkitektoniske kompromissløsninger. Sånn sett kan denne planen fortone seg som en sparepakke, hvor man forsøker å løse for mange problemer på en gang. Et annet spørsmålstegn: med de ledelsesmessige problemer flere av museene har hatt de senere årene, er det ikke lystelig å tenke seg tilsvarende konflikter utspilt innenfor rammene av en slik kolossal en institusjon, forstørret fem - seks ganger til noe som ville lamme det meste av norsk museumsverden på kunstsiden. Uansett hva man mener er det positivt at en slik melding ligger på bordet. Ikke minst gir dens klare føringer et konstruktivt utgangspunkt for å diskutere alternative måter å tenke omkring dette på.

Et interessant moment er at planen overhodet ikke nevner Munch-museet. Med et så stort grep skulle man tro at det ville være nødvendig å reflektere også over Munch-museets plass i det hele. Etter min mening er det nettopp med Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer. Man bør stille det enkle, men grunnleggende spørsmålet: Hva er det viktigste vi har å by på når det gjelder nyere kunst her i landet? Svaret vil med nødvendighet bli Munch. Han er den eneste

billedkunstner av ubestridelig verdensformat vi har.

Sagt anderledes: i motsetning til en del andre land har vi mirakuløst nok fostret en moderne maler av verdensformat de siste hundre år, som folk fra hele verden kommer for å se. Den fantastiske gaven Munch etterlot seg har imidlertid blitt forvaltet på en perspektivløs måte. Potensialet som ligger i hans verk, har ikke blitt tatt vare på i tilstrekkelig grad.

Rammen dagens Munch-museum utgjør står overhodet ikke i forhold til den internasjonale betydning Munchs verk faktisk har og vil kunne ha i fremtiden. Dette gjelder både det arkitektoniske, utstillingsmessige, forskningsmessige og formidlingsmessige.

Per i dag lånes Munchs verk ut for penger til utenlandske museer verden over uten at det norske kunstpublikummet får noe tilbake i form av utstillinger av tilsvarende viktige kunstnere. Dette er intet mindre enn en kulturpolitisk skandale! Dette kunne og burde en ny museumsplan gjøre noe med. Det hører i dag til sjeldenheter at vi i Norge mottar større utstillinger med moderne mestre som f.eks. Giacometti, Rothko, Pollock eller Mondrian for å nevne noen utstillinger som nylig har turnert i Europa og USA. Munch-museet har verken plass, kapasitet eller kompetanse til å bringe slike utstillinger til Norge. Det er ikke slik organisert. Et annet problem er at Munchs verk er splittet i to mellom Munch-museet og Nasjonalgalleriet. Vi trenger et nytt museum som kan samle hele Munchs verk og forvalte det på en fremtidsrettet måte. Et museum som sørger for at norsk kunstpublikum får viktige utstillinger tilbake som ellers ikke ville vært innen rekkevidde.

Med dette som utgangspunkt kunne man tenke seg et nytt nasjonalt museum for moderne kunst bestående av tre enheter: et Munch-museum, et museum for 1900-tallets modernisme (basert på Nasjonalgalleriets og Samtidskunstmuseets samlinger) og et museum for samtidskunst. Denne modellen står ikke i motsetning til Kulturdepartementets ønske om å samle en del av museene på Tullinløkka, men den peker på at dette ikke er nok hvis vi vil ta et kulturelt ansvar for den spesielle verdien som ligger i Munchs bidrag til verdenskunsten. Ovennevnte modell gjør Munch til en portalfigur for våre samlinger av moderne og samtidig kunst, og markerer hans posisjon som kunstner av internasjonal betydning. Hans verk er en avgjørende del av forrige århundres kunsthistorie, samtidig som det i høyeste grad er relevant i forhold til dagens kunst. Rent kunsthistorisk og musealt vil det være et riktig grep å understreke begge disse momentene - hans store historiske betydning og hans fortsatte aktualitet.

Dette gjør man ved å gi hans verk et skikkelig bygg og samtidig bringe det i berøring med samtidens uttrykk. Den kunsthistoriske periodeinndelingen i denne modellen tilsvarer den som både Moderna museet i Stockholm og Louisiana bygger på. Nasjonalgalleriet ville ut fra dette dekke tiden frem til slutten av 1800-tallet.

Munchs verk vil gi et slikt museum tydelig identitet og internasjonal tyngde. Dette kan effektivt brukes i arbeidet med resten av dets samling - sikre utveksling av utstillinger, skaffe donasjoner osv. Direktørjobben vil være interessant på et internasjonalt nivå og det vil bli mulig å utvikle et topp-kompetent forskningsmiljø innenfor moderne kunst, med større ressurser og spennvidde enn det disse museene besitter i dag. Som enmanns-museum fungerer Munch-museet på mange måter som et isolat for Munchs verk. Forskningen omkring Munch i Norge og tilgang til kilder har i altfor stor grad blitt monopolisert av et lite og innelukket fagmiljø. Et nytt museum vil ikke minst gjøre det mulig for publikum å se Munch i sammenheng med andre kunstnere. Dette kan åpne for nye måter å forstå hans verk på. Med et nyttegnet museum vil man endelig kunne se Munchs malerier i en arkitektur som løfter dem og gir dem optimale betingelser ut fra dagens museumsstandard. Et nytt museum vil også ha de fasilitetene som trengs for å presentere dagens kunst på en profesjonell måte, med dens utall av medier, mediekryssinger og bruk av ny teknologi.

Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Den visuelle utforskning og meningskaping som foregår i billedkunsten trenger rom og muligheter til å utfolde seg på egne premisser.

I våre nordiske naboland har politikerne så langt vist en langt mer offensiv holdning når det gjelder det å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter og å se dens betydning. Kiasma i Helsinki og Moderna museet i Stockholm har ettertrykkelig satt Sverige og Finland på kulturkartet.

Satsning på kunst og ny arkitektur har vist seg å ha positive ringvirkninger på mange områder. Guggenheim-museet i Bilbao er et mye omtalt eksempel. I fremtidens kunnskaps- og opplevelsesbaserte samfunn vil den kollektive historien museer skaper være avgjørende for vår kulturelle identitet. Kanskje ennå viktigere enn i dag. Den måten politikerne nå løser museumskaalen på har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv kan bli tatt vare på inn mot neste århundre. Da må man ta utgangspunkt i det beste og mest enestående man har.

Det er bygget et utall nye samtidskunstmuseer i Europa, USA og Japan de siste tyve - tredve år. En svakhet ved mange av dem er at de ofte inneholder det samme og forteller den samme historien. Munchs verk ville nettopp kunne være med på å gi et slikt museum og dets samling en identitet som skiller det fra andre museer. Det ville gi oss noe som ikke finnes noe annet sted.

Tullinløkka til Einar Førde?

Dagbladet 12.01.2000

ESPEN JOHNSEN, KUNSTHISTORIKER OG STIPENDIAT

Igjen planlegges et nytt museumsbygg på Tullinløkka i Oslo. Framfor å fortape seg i administrativt og strategisk surr, bør Kulturdepartementet samle seg om to nye museumsbygg i området som ferdigstilles innen det symbolske året 2005. I Norge foretrekker vi å ta en ting om gangen i forbindelse med kostbare kulturelle manøvrer. Derfor medførte det etterlengtede operavedtaket en viss resignasjon. Med tanke på andre sentrale kulturinstitusjoners behov, antok de fleste at man kunne skyte en hvit pil etter statlig kapital med kulturell ambisjon inntil operahuset er ferdigstilt.

Derfor er stortingsmeldingen «Kjelder til kunnskap og oppleveling» foreløpig mottatt med gledelig forbauselse.

Regjeringen tilrår et nasjonalt museumskompleks på Tullinløkka gjennom en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie Onstad Kunstsenter.

DET ER MULIG at det er grunn til å se lyst på situasjonen.

Likevel bør stortingsmeldingens intensjon, den potensielle realisering og de administrative og faglige omlegginger rapporten bærer bud om, forårsake en viss uro. Ikke minst fordi meldingen hører hjemme i en kontekst, en kontekst som ikke bør underkjennes. Den består blant annet av en svak tradisjon for oppføring av kulturbygg i det ny-rike Norge, en uforutsigbar nasjonalforsamling, en kulturpolitisk offentlighet kjennetegnet av ufrihet, en vilkårlig presse, og ikke minst - et ikke ubetydelig trauma (den forrige Tullinløkka-debatten).

Foreløpig har ingen stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan selvsagt bety at regjeringens relativt radikale forslag rett og slett er så godt eller vagt formulert at det ikke er stort å utsette på det. Eller: Betyr det at aktørene besinner seg på å bruke sin uttalerett, med de farer det medfører å ta ordet offentlig. Hvilken museumsdirektør som på sikt får et løfte om nybygg, tør levere en velplassert kritisk kommentar og slik stå i fare for å a) virke utaknemlig, b) skape uro i den byråkratiske prosessen, c) forvanske sin institusjons forhold til Kulturdepartementet, d) forvirre et parlament som helst så at Oslo selv besørget ekstravagante utskielser som nasjonale museumsbygg, e) potensielt trenere nok et Tullinløkka-prosjekt.

MELDINGEN STAMMER fra byråkratiet: Det den bærer bud om er en sterkere byråkratisering av museumssektoren. En «samorganisering (kan) gje ein betre plattform for samordning og strategiutveking,»: ord som «heilskap», «tverrgående», «rasjonaliseringsgevinst», «jambnyrdig» og «slagkraftig» er sentrale for å overbevise om at en superadministrasjon er det de

seks aktuelle kunstinstitusjonene trenger. Vi får en sterk fornemmelse av at det er administrative hensyn og ønsket om en sterkere departemental kontroll som ligger til grunn for å samorganisere kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner. Man kan spørre seg hvem som skal lede denne dinosauren av en institusjon. Einar Førde? Man kan også spørre seg hva slags maktforhold man legger opp til mellom institusjonenes nåværende ledelse og en ny felles administrasjon. De fleksible løsningene meldingen bebuder kan like gjerne resultere i et rigid hierarki, et uoverskuelig byråkrati, svekket egenart og identitetstap for den enkelte institusjon. Ideer på konservatornivå vil få en særdeles tyngre vei å gå.

Det insisteres på at samordningen vil heve den forsknings- og formidlingsmessige kompetansen: Å samle flere museums miljøer vil «gje eit breiare fagmiljø», «opplyse tradisjonelle faggrensar», sette kunstverkene «inn i ein heilskap». Hva betyr dette? Hva slags helhet er det meldingen bejaer?

Retorikken avslører lite annet enn en byråkratisk og populistisk lengsel etter oversikt og store sammenhenger. Er generell orientering og slapp tverrfaglighet virkelig ideelle forutsetninger? Spisskompetanse, innsikt i egne samlinger, spesialisert forskning, internasjonal oppdatering og presise samtidssatninger er det ethvert museum bør etterstrebe. Slike kvaliteter avhenger ikke av kvantitet.

GLEMMER MAN IDEEN om samorganisering, er samlokalisering i seg selv ingen dum idé - og utviklingen av et sammenhengende belte av kunstinstitusjoner fra Kunsternes Hus til Universitetsgaten er en frapperende forestilling.

«Staten har eit særleg ansvar for at eigne bygg og anlegg framstår som gode døme på høg arkitektonisk kvalitet,» erkjenner meldingen. Kombinasjonen av «Tullinløkka» og «arkitektkonkurranse» vekker nok umiddelbart ubehag også blant ikke-arkitekter. Det er derfor grunn til å gratulere departementet for sin uforferdede optimisme idet tanken relanseres før det forrige liket er kaldt. Nå er forutsetningene endret, ved at også Museet for samtidskunst etter hva vi forstår er tiltenkt det nye bygget. (Også på dette punkt er meldingen uklar, og bare litt klokere ble vi av å kontakte avdelingsdirektør Stein Sægrov i departementet.) Vi må bare håpe at man denne gangen tør å tenke stort og dristig

- og at vi for prosessens og offentlighetens skyld kan enes om å indeksere ord som «unike fasader» og «klassisk og moderne».

Like pinlig er ideen om et parkanlegg, et steinkast fra Slottsparken, anført nok en gang av Kåre Willoch i Dagbladet i går. Snarest mulig bør det inviteres til en lukket, internasjonal konkurranse (der Telje-Torp-Aasen selvsagt må delta). Samtidig bør Norsk Arkitekturmuseum få sitt eget nybygg - kanskje på tomten mellom Akademihaven og Frederiks gate 3. Oppgaven bør uten videre tildeles Sverre Fehn som allerede har romprogrammet inne, og slik omsider gi Norges største arkitekt en byggeoppgave i Oslo sentrum. I meldingens fremdriftsplan er de to symbolske årstallene 2005 og 2014 sentrale.

1814-jubileet minner mer om en utsettelse enn om handlekraft.

Alle gode krefter bør gå inn for å avvriste unionsoppløsningsjubileet for hva det er verdt av symbolsk verdi. Slik kan det moderne Norge markeres ved å gi hovedstaden en kulturell oppgradering som om ikke annet bringer oss i nærheten av våre nordiske nabolands bevisste satsinger på kulturbygg i 1990-årene.

Åpen kunstarena

Dagbladet 12.11.2005

Harald Flor

Seksjon: KOMMENTAR

DET MESTE AV DEBATTEN om Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har hatt fokus på den nye basisutstillingen i Nasjonalgalleriet, og de tematiske grepene som er brukt der.

Mange forventet vel en heftig omkamp om dette stridsspørsmålet på det fullstappede møtet om «Hva slags Nasjonalmuseum trenger vi?» forleden. Men heldigvis så slapp vi det. Selv om det var velgjørende å høre professor Jan Brockmann, som hadde sett og tenkt over de konkrete resultatene med både innlevende innsikt og kritisk blikk.

LANGT VIKTIGERE VAR DET at det framtidige museumsbygget ble brakt på bane. Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Framtidens museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnete og varierte visningsrom. Et kunstmuseum for et nytt millennium skal være i stand til å favne hele den visuelle kulturen, samtidig som det gir armslag for den klassiske kunsthistorien og framstøtene innenfor samtidskunsten.

THORKILDSEN ADVARTE mot det spektakulære signalbygget, og her er det all grunn til å istemme. Enhver som har besøkt Bilbaos Guggenheim-museum vet at Frank O. Gehrys imponerende arkitektur nærmest kveler kunsten. Selv så jeg popkunstneren James Rosenquist svære maleriflak nærmest forstumme i dette miljøet. Ja, til og med tungvekteren Richard Serras permanente installasjon i corténstål har problemer med å hevde seg der. ET MUSEUM MÅ TA IMOT både kunsten og dens publikum, slik man opplever det innenfor dørene til Tate Modern i London. Arealet i den tidligere turbinhallen tåler utfordringene fra de årvisst skiftende installasjonene i megaformat, men den har også saler som legger til rette for den nære dialogen med billedkunstens tradisjonelle formater. Og rom for en fordypende og oppfølgende forskning.

Det siste er viktig å ha i mente når Nasjonalmuseet skal legge premissene for funksjonene i framtidens bygning. Utseendet er og må bli arkitektenes sak.

Nasjonalmuseet

Klassekampen 17.03.2005

Bjørgulv Braanen - bjorgulv.braanen@klassekampen.no

* Den nye permanente utstillingen i Nasjonalgalleriet, som nå er en del av det nye Nasjonalmuseet, har forårsaket en interessant og berettiget debatt.

Her har den tidligere, delvis kronologiske, framstillingen av norsk kunsthistorie måttet vike for en presentasjon der nytt og gammelt likt og ulikt blandes. Det betyr for eksempel at samtidskunstnere som Arne Malmedal henger side om side med 1800-tallskunstnere som J. C. Dahl og Christian Krohg. Innslagene av utenlandsk kunst overveiende fransk er plassert innimellom; alt ordnet tematiske under overskrifter som «det sårbare mennesket» og «det sjelelige landskap». Resultatet er ikke blitt katastrofalt.

* Likevel stiller vi oss også spørrende og tvilende til tankegangen som ligger bak den nye opphengningen. Å lage tematiske utstillinger der man stiller nytt mot gammelt kan absolutt være på sin plass, men det er et åpent spørsmål om dette er veien å gå for det norske Nasjonalmuseets permanente utstilling av eldre norsk kunst. Slik utstillingen nå framstår opplever vi den som altfor selvgod på nåtidens vegne. Etter vårt syn bør vi i møtet med tidligere tiders kunst og kultur i størst mulig grad bestrebe oss på å forstå den ut fra dens egen tid og forutsetninger. En av de største fornøyselsene ved å gå i historiske kunstmuseer er

nettopp muligheten for å oppdage kunstnere og stilretninger som ikke er «inne» for øyeblikket, og som vår samtid derfor ikke «ser» og liker, men som kanskje nettopp derfor kan bety noe for enkeltmennesker som søker «bortenfor» sin tid. En slik «lojal» presentasjon av tidligere tiders kunst gir oss en mulighet for å gå våre egne veier, også i møtet med kunst.

* I vår moderne og medialt ensrettende tid er kanskje denne muligheten til å søke sannheter, visdom og opplevelser på tvers det rådende «blikket» helt avgjørende, fordi det kan fungere som lommer for potensiell kritikk og alternativer forståelsesformer. Når fortidas kunst derimot presses inn i nåtidens hegemoniske kunstforståelse, lukker man disse rommene og gjør det vanskeligere for oss å søke denne typen alternative tanker og opplevelser.

Klart for museumsgigant

Klassekampen Morgen 02.07.2002
AV MARTE STUBBERØD EIELSEN

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter skal slås sammen.

Det er hovedinnholdet i innstillingen til Prosjektet Nasjonalt kunstmuseum som ble lagt fram i går. Interimsstyret tar sikte på å samorganisere de fem museumsinstitusjonene til én stiftelse med hovedbase ved Tullinløkka i Oslo.

Mandag la Christian Bjelland, det foreløpige styrets leder, fram innstillingen for kulturminister Valgerd Svarstad Haugland.

Etter sterke protester under høringsrundene er Riksutstillingene (RU) foreløpig ikke integrert i det framtidige Nasjonalmuseet for kunst.

Opprinnelig var Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillingene, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter tenkt sammenslått.

Bedt om fritagelse RU er den eneste ikke-museale institusjon, og vil derfor lett kunne komme i bakgrunnen, sa Bjelland før overrekkelsen.

Dermed ble altså RUs ledelse, som har bedt om å bli fritatt, hørt.

Men RU er ikke den eneste institusjonen som har kommet med sterke innvendinger. Også Henie-Onstad-senteret vil forhandle om sin deltagelse. Museet for samtidskunst vil ha en avklaring på hva slags rolle museet skal ha i forhold til Nasjonalgalleriet og forvaltningen av samtids- og moderne kunst.

Plassmangel En annen innvending mot fusjon, er at lokalene på og rundt Tullinløkka vil være for små.

Henie-Onstad Kunstsenter og Norsk Arkitekturmuseum skal ikke flyttes, mens de resterende kunstinstitusjonene er planlagt lokalisert på Tullinløkka.

I tillegg er planen å bygge 20.000 nye kvadratmeter til det store museumsprosjektet. Bjelland ville ikke kommentere hvor mye det vil koste og bygge nytt og å oppgradere gamle bygninger. Han vil heller ikke kommentere om 20.000 kvadratmeter vil dekke plassbehovet.

Kritikere har spådd at dette er for lite.

Leif Anker, redaktør i Museumsnytt har tidligere sagt til Dagens Næringsliv at prislappen vil kunne komme på over en milliard kroner.

Visjon Bjelland hevder selv at prosjektet Nasjonalt kunstmuseum er ambisiøst.

Visjonen for den nye institusjonen er at den skal framstå som en av de best profilerte kunstarenaene, ikke bare i Norge, men også i Nord-Europa. Målet er blant annet å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design.

Bjelland legger vekt på at en fellesskapsløsning er det beste med tanke på å styrke den statlige innsatsen innen feltet. Samtidig mener han det er viktig at institusjonen må få tilført betydelige ressurser.

Tvangsfusjon?

I 2000 vedtok Stortinget å øke museumsbudsjettene med 700 millioner kroner. Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene. På spørsmål fra Klassekampen om dette er ment som pressmiddel for å tvinge museene til samorganisering, svarer Bjelland at interimsstyret vanskelig kan kommentere dette.

Svarstad Haugland påpeker at kunstinstitusjonene ikke kan regne med at det lønner seg å trekke seg ut av samarbeidsprosjektet.

Vedlegg 6 Metaforanalysene

Aftenposten

Tekst 1: Munch er hovedpilaren, Lotte Sandberg, 22.03.01

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Munch er hovedpilaren"	Edvard Munch skal ha en helt sentral plass i museet.	"Hovedpilar" er et bygningselement som holder bygg oppe. Det er noe veldig konkret, trygt og stabilt. Overført til Munch gjør det Munchs status til noe bestemt og selvfølgelig.	Edvard Munch har en fastsatt overlegen posisjon i kunsthistorien og det nasjonale kunstmuseet.	Autonom posisjon fordi kunstneren gis en så bærende funksjon i museet, men også heteronym fordi en populær kunstner fremheves på bekostning av mangfold og andre mindre tilgjengelige.
"[...] det kunstneriske arvesølv[...]"	Kunsten i museet er fortidens gave til oss.	"Arvesølv" er forfedre, tradisjon og historie. Det naturlig gjør at kunsten i et nasjonalmuseum også er det.	Det nasjonale kunstmuseet er et sted for fortidens kunst. Det skal behandles med respekt.	Autonom og tradisjonell i respekten for og opphøyelsen av historien. Vitner om skepsis mot inngrep.
"[...] ikke drukner i institusjonell megalomani"	En stor institusjon kan hindre kvalitet, kompetanse og prestige.	"Drukne" gir assosiasjoner om noe utrygt stort som truer lite og sårbart. Vann er noe som tilhører naturen, og som vi ikke kan bestemme over. Veldig alvorlig i bokstavelig betydning.	Mye administrasjon kan ha negative og ukontrollerbare konsekvenser for det faglige.	Autonom og tradisjonell posisjon i skepsisen mot endringer og administrasjon i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2: Museets veivalg, Lotte Sandberg, 04.03.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"[...] den dynamiske bedriftslederen"	Museumsdirektøren opptrer som en overivrig, økonomisk orientert bedriftsleder.	"Dynamisk" gir assosiasjoner om noe levende, men omskiftelig. I sammenheng med "bedriftsleder" blir det et noe negativt markedsuttrykk for en leder med altfor mange ideer med økonomisk tilsnitt.	Implementering av økonomiske logikker i kunstmuseumsfeltet er negativt.	Autonom og tradisjonell i avvisningen av bedriftsøkonomiske logikker i feltet.
"[...] skapet er behørig plassert [...]"	Museumsdirektøren er sta, ufravikelig og egenrådig i møtet med andre.	"Skapet" gir assosiasjoner om husfruen som styrer hjemmet med jernhånd"	En museumsdirektør skal være ydmyk overfor kunsthistorien og eldre autoriteter på feltet.	Autonom og tradisjonell i respekten for det etablerte og avvisningen av den nye direktørens selvbevissthet.
"[...] trist selvpoptatthet"	Kuratorene bak basisutstillingen er opptatt av å vise frem seg selv, ikke kunsten.	"Selvpoptatt" er noe umodne tenåringer er. "Trist" markerer alvoret, at det er synd på de uvitende.	Kuratorer skal etterstrebe å fri seg fra egen subjektivitet. Det er kunsthistorien som kuraterer utstillingen, ikke kuratorene.	Autonom og tradisjonell i opphøyelsen av kunsthistorien og avvisningen av kuratoren som kunstnerisk skaper.

Tekst 3: 2005 i froskeperspektiv, Lotte Sandberg, 29.12.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"2005 i froskeperspektiv"	Museets handlinger i 2005 mangler bakkekontakt. Avisen derimot, har det.	Henspiller på utstillingstittelen "Kysse frosken", men forbindes også med perspektiv nedenfra, fra bakkenivå, noe med bakkekontakt.	Det nasjonale kunstmuseet skal ikke utfordre sitt gitte mandat.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot visjonære ideer. Kapitalsterk i troen på egen posisjons riktighet.
"[...] temmelig fantastisk grøsser [...]"	Museets handlinger er overraskende og så uforsvarlige at det er håreisende skummelt.	"Grøsser" gir assosiasjoner til noe ekstremt skummelt og uvirkelig, noe fra filmens og populærkulturens verden.	Det nasjonale kunstmuseet skal ikke utfordre sitt gitte mandat, særlig ikke i retning populærkultur og marked.	Autonom og tradisjonell i at det nye museet gjør fremstår som gyselig populærkultur. Kapitalsterkt i troen på egen innsikt.
"[...] det internasjonale kunstkartet [...]"	Museet er aktør i internasjonal konkurranse mellom kunstinstitusjoner.	"Kunstkart" gir assosiasjoner om en egen kunstverden avsondret fra resten av verden. "Kart" er målbart, som om kunsten kan måles og sammenlignes.	Det nasjonale kunstmuseet skal hevde seg i konkurranse med andre museer.	Heteronym og moderne i tanken om at en nasjons kunstmuseum står i relasjon til andre museer i verden, og at museet konkurrerer.

Dagbladet

Tekst 1: Slagkraftig kunstmuseum, leder, 19.12.99

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Slagkraftig kunstmuseum"	Det nye sammenslåtte museet blir sterkt og robust i konkurranse med andre. Det kan slå fra seg.	"Slagkraftig" er et uttrykk som forbindes med kamp, krig og konkurranse. Uttrykket gir assosiasjoner til det økonomiske feltet, til konkurrerende bedrifter. Viktig at museet er konkurransedyktig.	Det er positivt med store enheter som kan konkurrere ut andre og være motstandsdyktige mot press. Sentralisering er positivt. Endring og handling er positivt.	Heteronym og moderne posisjon fordi det uttrykker et ønske om at bedriftstankegang er positivt i kunstmuseumsfeltet og at det er positivt å tenke nytt.
"[...] vil kunne løse opp tradisjonelle grenser"	Det eksisterende museet er tradisjonelt. Det tradisjonelle står i veien for positiv utvikling.	"Løse opp grenser" gir assosiasjoner til noe kunstig og konstruert som kan føres tilbake til det naturlige. Tilhører geografien, men også historien.	Det tradisjonelle er hemmende. Tøyning av eksisterende grenser er bra.	Heteronym og moderne i kritikken av det tradisjonelle og ønske om nye takter.
"[...] et felt [...] avspist med løfter"	Det loves satsing på kunstmuseer, men prioriteres sjelden.	"Avspist" gir assosiasjoner til urettferdig fordeling, til at noen mektige alltid får mest av potten.	Kunstmuseumsfeltet anses i utgangspunktet som viktig, men i møtet med andre områder taper det.	Autonom i sin støtteposisjon til hele kunstmuseumsfeltet. Moderne i ønsket om nye takter. Kapitalsterk i sin tilsynelatende opplyste mening.

Tekst 2: Demontert mysterium, Erling Sandmo, 23.04.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Demontert mysterium"	Den nye basisutstillingen har avslørt den forrige unaturlige selvfølgelighet.	"Demontert" henspeiler på den konkrete nedtagningen av bilder, "mysterium" på noe gåtefullt og tilslørt.	Utstillingen som ikke holder fast på en historiefortellings sannhet er ærligere og riktigere.	Heteronym i åpenheten for alternative måter å forstå kunsthistorien på. Moderne i bruddet med den ene tradisjonelle måten å forstå historien på.
"[...] forsvinne [...] og blekne i aftensola"	Aristokratiet tro på egen overlegenhet vil komme i skyggen av begeistring over museet.	"Blekne" gir assosiasjoner til noe gammelt, et minne fra fortiden. "Aftensola" leder tankene hen til noe som forsvinner i skyggen.	Kritikken mot museet fra eldre, borgerlig hold er utdatert, noe som tilhører fortiden.	Heteronym og moderne i troen på det nye museet. Tilsynelatende kapitalsterk i avvisningen av kritikken.
"Hvor var ødeleggelse ne?"	Endringene i basisutstillingen er ikke inngripende og representerer ikke en alvorlig og ikke-reverserbar handling.	"Ødeleggelse" minner om noe som ikke kan bli det samme igjen, noe determinert, eventuelt noe som må repareres.	En nymontering av en utstilling er ikke noe endelig. En utstilling kan ikke ødelegges, enhver utstilling er en subjektiv konstruksjon.	Heteronym i det avslappede forholdet til alternative utstillingsprinsipper. Moderne i troen på endring.

Tekst 3: Åpen kunstarena, Harald Flor, 12.11.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Åpen kunstarena"	Museet skal ha fokus både på kunsten og publikum. Museet skal være et møtested.	"Åpen" bærer bud om lav terskel, vide dører og trygg gjestfrihet, men også om åpenhet for nye tanker. "Arena" gir assosiasjoner om et demokratisk møte mellom likeverdige parter.	Museet skal ikke være et høytragende tempel for kunst, som publikum andektig må bøye hodet for. Det skal heller ikke være en introvert forskningsinstitusjon uten kontakt med publikum.	Heteronym i fokuset på åpenhet og dialog med omgivelsene. Moderne i åpenhetens frihet.
"[...] heftig omkamp om dette stridsspørsmålet [...]"	Debatten er en dramatisk og tilspisset ordveksling som ikke er avsluttet.	"Omkamp" og "strid" gir assosiasjoner om hard konkurranse og kanskje krig mellom steile parter.	Så lenge museet debatteres i avisen, er det ikke anerkjent og legitimert.	Mellomposisjon i at en vinner av debatten ikke er kåret og at avisen ikke velger side. Synes imidlertid å anerkjenne debatten som berettiget.
"[...] armslag for den klassiske kunsthistorien [...]"	Den klassiske kunsthistorien skal ha en overordnet plass i museet.	"Armslag" kan forbindes med noe som fortjener avstand til omgivelsene for å komme til sin rett.	Den klassiske kunsthistorien er viktigere enn kunsthistorien som helhet, innebefattende nær fortid og samtid.	Autonom og tradisjonell posisjon i troen på den klassiske kunsten som historisk overlegen nyere kunsthistorie.

Klassekampen

Tekst 1: Klart for museumsgigant, Marte Stubberød Eielsen, 02.07.02

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"museu msgigant"	Museet er en for stor institusjon.	"Gigant" henspiller på noe forvokst, truende og utemmet.	Et stort museum utgjør en trussel mot seg selv og sine omgivelser.	Autonom i troen på at kunsten er i fare. Mer heteronym i skepsisen mot sentralisering.
"Kritikere har spådd [...]"	Det er kritikere som i størst grad evner å forutse konsekvensene av sammenslåingen.	"Spå" vitner om noe overnaturlig, og markerer tro på kritikere.	Kritikere av museet er verdt å lytte til. De har bedre innsikt enn de som er for sammenslåingen.	Autonom og tradisjonell i støtten til de autonome og tradisjonelle kritikere.
"Tvangs fusjon"	Sammenslåingen er et uønsket maktgrep fra politisk hold.	"Tvang" vitner om overgrep. "Fusjon" om bedriftsøkonomiske logikker. Sammen gir det assosiasjoner om at økonomiske logikker helt tar overhånd.	Politisk styring med økonomiske logikker som fortegn er overgrep mot museet og kunsten.	Autonom i beskyttelsen av museet mot inngripen utenfra. Tradisjonell i avvisningen av økonomisk tankegang i kunstmuseumsfeltet.

Tekst 2: Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni, Tore Næss, 10.03.05

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"intimitetstyranni"	Museet driver kommersielt publikumsfrieri.	"Intimitetstyranni" er noe medier driver med når de fokuserer på det private fremfor det offentlige, person fremfor sak.	Det er en utarming av museet å tilpasse seg publikum.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot museets nye ideer.
"[...] kunstjetsetteren Nordgrens nedfall [...]"	Museumsdirektøren er uansvarlig og uønsket.	"Jetsetter" fremkaller et bilde av noe lettlivet, overflatisk og pengeslørende. "Nedfall" om råttan frukt ingen vil ha.	Museumsentreprenører som lefler med museet taper museet for verdi.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot populærkulturelt inntog i museet.
"[...] ferdig definert pakke [...]"	Museet skal utfordre publikum subjektivt, ikke gi svarene på forhånd.	"Pakke" vitner om noe ferdigfabrikkert og målgruppetilpasset.	Kunsten er autonom, det er opp til hver enkelt å få noe ut av det.	Autonom og tradisjonell i skepsisen mot å forklare kunsten og komme nye publikumsgrupper i møte.

Tekst 3: Institusjonsrytterne, leder (?), 16.09.05.

Metafor	Utrykk	Bruk - uttrykk	Forestilling bak	Posisjon
"Institusjonsrytterne"	De som styrer museet gjør det på en utpreget hard administrativ og samtidig uforsvarlig måte.	"Ryttere" bærer bud om sterkt og egenrådig styring, samtidig som det går for fort frem.	For sterk administrativ styring av en kunstinstitusjon er utarmende for innholdet.	Autonom i omtanken for innholdet i museet og skepsisen mot administrativ styring av kunstinstitusjoner.
"[...] nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt [...]"	De slue kulturbyråkratene har hatt makt til å gjøre det som gagnar dem selv.	"Rotter" er urene og tilhører underverdenen. "Boltre seg fritt" gjøres uten regler og på bekostning av andre.	Mistro til kulturbyråkrater. De er egenrådige, og mer opptatt av personlig gevinst av å pleie kontakter enn av kulturpolitikk.	Autonom i skepsisen mot byråkratisk makt over museet. Kapitalsterk i den tilsynelatende kjennskapen til hvordan det faktisk er.
"[...] uhindret få stikke syltelabben ned i kulturkassen"	Museets direktør og styreleder har makt til å karre til seg altfor stor del av kulturbudsjettet.	"Syltelabber" er grådige, egoistiske, uvørne og urene.	Direktøren og styrelederen har for stor makt og den store institusjonen får for mye penger som kunne kommet andre til gode.	Autonom i motstanden mot administrativ styring. Kanskje mer heteronym i protesten mot sentralisering.

Vedlegg 7 Metaforeksempelens tekster

KOMMENTAR Munch er hovedpilaren

Aftenposten Morgen 22.03.2001

SANDBERG LOTTE

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR

Nå skal det tenkes og handles stort omkring kunst på Tullinløkka. Men er det overhodet mulig uten å ta Munch med i planene?

Forleden besøkte Munch-museets sjef Arne Eggum Tullinløkka for å bistå en teknisk undersøkelse av Nasjonalgalleriets «Skrik». Det spørs om ikke tiden er inne for å tilby Eggum og Munch-museet et permanent opphold på nettopp Tullinløkka - noe planene om et nasjonalt stormuseum burde åpne for.

Aftenpostens debatt omkring Munchs hovedverk og om Munch-museet eller Nasjonalgalleriet besitter den eldste og den beste versjonen, styrker argumentene for at kunstnerens livsverk bør samles. En bieffekt ville være at man kunne avblåse kivingen museene i mellom. Viktigere er det at vi ville få en bedre utnyttelse av det vesentlige norsk kunst har å by på.

Norsk kunst har ett ubestridelig verdensnavn: Munch er i stand til å trekke til seg både kunstinteresserte fra hele verden og et internasjonalt fagmiljø. Myndighetene har nå sjansen til å markere Munchs kunsthistoriske posisjon: gjøre hans verk til en hovedpillars for det nye stormuseet og selve inngangsportalen for våre samlinger.

Taushet Nasjonalgalleriets nytilsatte direktør, Anniken Thue, vil ha opprettelsen av det nye museumskomplekset som sin viktigste oppgave. Thue vil bli selve generaldirektøren for gjennomføringen av statens planer slik de fremkommer i fjorårets

Stortingsmelding «Kjelder til kunnskap og oppleving». Den såkalte ABM-meldingen foreslår en samorganisering av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Henie Onstad Kunstsenter, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Riksutstillinger - med Tullinløkka som base. Begrunnelsen for å lage en slik enhet er ifølge Kulturdepartementet at den muliggjør helhetstenkning, et bredere fagmiljø og en større faglig tyngde overfor museer i utlandet. I tillegg innebærer felles funksjoner som bibliotek, magasinering, konservering og personalforvaltning en plass- og kostnadsbesparelse.

Foreløpig har de færreste stilt seg avvisende til ideen om et nytt nasjonalt kunstmuseum. Det kan bety at forslaget er godt. Tausheten kan også være uttrykk for at museumsdirektører og andre aktørene vurderer det som uklokt å ta ordet, og slik stå i fare for trenere eller miste en i norsk sammenheng nærmest eksotisk mulighet for et nytt kulturbygg.

Samtidig vet alle at det er nå man må tenke ut og debattere hva som skal skje på Tullinløkka.

Perspektivløst En røst har imidlertid latt seg høre: Kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug påpekte på kronikkplass i Dagbladet (18.1.2000) nødvendigheten av å innreflektere Munch-museets plass i sammenslåingsplanene. Steihaug hevder at det nettopp er ved Munchs verk man må begynne hvis man vil tenke nytt om våre kunstmuseer, og understreker at forvaltningen av Munchs gave til Oslo kommune så langt har lidd under perspektivløshet.

Tausheten som har fulgt Steihaugs konstruktive forslag er påfallende.

At Munch-museet eies av Oslo kommune og Nasjonalgalleriet er et statlig foretak, burde ikke føre til annet enn at de to partene kommer sammen i sakens anledning. Begge parter er tjent med en fremtidsrettet forvaltning, og museumskaalen har konsekvenser for hvordan historien om kunsten i Norge skal fortelles og hvordan det kunstneriske arvesølv ivaretas for fremtiden.

Spesialtilpasset Stortingsmeldingen signaliserer et ønske om sterkere departemental kontroll. Man fornemmer at slike hensyn ligger til grunn for den foreslåtte samorganisering av kunstinstitusjoner med delvis svært ulike fagtradisjoner, roller og ambisjoner.

Arkitekturmuseet vil etter manges mening få det bedre i Grosch-bygget ved Bankplassen - som også har potensial for fremtidig utbygging, slik Sverre Fehns forslag viser.

At meldingen tilsynelatende har klart å overbevise om at Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst bør samlokaliseres, er direkte gåtefullt. Samtidskunst stiller helt andre tekniske krav enn eldre kunst og trenger en arkitektur som er bygget spesielt for dette formålet (noe et kompromiss på Tullinløkka høyst sannsynlig ikke vil gi rom for). Kiasma i Helsinki og Moderna Museet i Stockholm har vist at våre nordiske naboland inntar en langt mer offensiv holdning når det gjelder å gi den moderne og samtidige kunsten muligheter. Ikke minst demonstrerer nye Tate Modern i London en særdeles vellykket ombygging av et eldre industrilokale.

Det er utvilsomt flukt over departementets vyer for å ruske opp fastgrodde institusjonelle revirer. Samtidig er det naivt å tro at et nybygg mellom dagens Nasjonalgalleri og Historisk museum kan romme alle disse institusjonene på en tilfredsstillende måte - og ikke minst: Hvorfor?

Alle vet at det til syvende og sist vil bli snakk om å måtte lure på plass et bygg som ikke skal sjenere den eksisterende bygningsmassen. Med stor sannsynlighet vil dette resultere i arkitektoniske kompromissløsninger.

Anniken Thuess mandat er både for stort og for lite. For stort fordi det omfatter for mange - og i denne sammenheng irrelevante - institusjoner. For lite fordi det ikke inkluderer det vesentligste i norsk kunst: Munchs verk.

Det er sjelden man føler behov for å be norske politikere besinne seg på store og dyre initiativer i det kulturelle feltet. I denne sammenheng må man imidlertid understreke at kvalitet, kompetanse og presisjon ikke drukner i institusjonelt megalomani.

KOMMENTAR Museets veivalg

Aftenposten Morgen 04.03.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: KULTUR

Ved omstruktureringen av det nye Nasjonalmuseet for kunst velger direktør Sune Nordgren, ifølge seg selv, å se fremover og ikke bakover. Men ulike historiske kontekster skaper snubletråder for den dynamiske bedriftslederen.

SUNE NORDGREN kunne forleden dag, i full offentlighet, slå fast at Lars Roar Langslet er «konservativ» (Aftenposten 2.3). Vel, det er knapt noen bombe da kulturministeren i den tidligere Willoch-regjeringen er en konservativ mann, heller ikke at Langslets verdikonservatisme preger innvendigene mot nymonteringen av samlingen på Tullinløkka.

For Nordgren, som åpenbart anser seg å være på parti med ungdommen, er «konservativ» et skjellsord, slik «postmoderne», for ikke å si «postmodernistisk ragu» er negativt i Langslets retorikk. Vi andre kan trøste oss med at skapet er behørig plassert ved utstillingsåpningen.

Begge har imidlertid poenger som det kan være verdt å se nærmere på: Var det på tide å endre den såkalte basisutstillingen?

Har museet oppnådd å tematisere sin kunstsamling på en ny og interessant måte? I hvilken grad bør historien, tradisjonen og institusjonen respekteres? Hva vil det nye Nasjonalmuseet?

Med fordel endres. I guideboken som følger nymonteringen leser vi at museet heretter opererer med «rullende basisutstillinger». Det er vel og bra. Også eldre, kanonisert kunst har selvfølgelig godt av ny refleksjon og omdisponeringer av mange slag. Kunstverkenes og den kunsthistoriske forståelsen av dem krever nye spørsmål og andre svar. Å tenke og forstå sin egen samling på nytt, er en primær og kontinuerlig oppgave for et kunstmuseum. Det hører med i denne fortellingen at Nasjonalgalleriet ikke har tradisjon for å overdrive sin virksomhet i så måte.

Ting tyder likevel på at det har gått fort i svingene på Tullinløkka. Ambisjonen om «å skape en dynamikk mellom tema, kategori og kronologi» ser vi uttrykt gjennom et imponerende anslag og flere gode grep. Men det er flere utstillingsrom som ikke fungerer tilfredsstillende, og den kjøliggrå veggfargen tar luven fra flere av de utstilte maleriene. Vi legger også merke til at den tredelte samlingspresentasjonen lar maleri og skulptur (stuet sammen i ett rom) forbeholdes Nasjonalgalleriet, såkalte nye teknikker er plassert på Bankplassen, mens design stadig vises i Kunstindustrimuseet. Her er det noe som har sviktet fatalt i møtet mellom ambisjon og virkeliggjøring. Hvor er det blitt av Nordgrens bebudete overskridelser?

Munchs plass. Spørsmålet om Munchs plass i den nasjonale samlingen står sentralt. «Munch-rommet var et mausoleum. Utstillingen skal ikke være en gravplass,» uttalte Nordgren til Dagbladet (12.2), og understreket samtidig betydningen av å stille spørsmålet: «Hvor viktig er Munch i dag?».

Selv kan jeg ikke annet enn å tolke oppløsningen av Munch-rommet som museets svar på direktørens spørsmål. Med få unntak makter ikke den nye presentasjonen å la Munch inngå i produktive, nye kontekster. Snarere tvert imot opplever vi banale, reduserende og styrende sammenstillinger i stedet for en gjennomtenkt fremstilling av Munchs kunstnerskap.

Fra dannelse til opplevelse. Nasjonalgalleriet ble, i likhet med serien av europeiske nasjonalgallerier, grunnlagt som en opplysnings- og dannelsesinstitusjon. Presentasjonen av samlingen har vært i samsvar med et slikt formål.

I dag er ikke et nasjonalt kunstmuseums oppgave like opplagt. Nordgren anser formidling som en «absolutt hovedutfordring» (Kunstårboken 2004) for Nasjonalmuseet, og bruker samlingene til å iscenesette en nokså sprikende fortelling om kunsten og dens hus. I denne står det konstruerte og fiktive sentralt, sammen med doser av opplevelse, pedagogikk, estetikk, kritikk og fortolkning. Hvordan tenke nytt i fortsettelsen av en nasjonal kunstsamling - 1800-tallet omformet for det 21. århundre? For en ny museumsledelse skulle det være en egen glede og utfordring forbundet med å kuratere dette gamle universet; knytte tradisjon til nyhet. Til dette behøver vi hverken vrengebildene av «konservativ» eller «postmoderne». Hvorfor velger man å utelukke historiske sammenhenger? Hvorfor svekke museets rolle som sted for bevaring og dokumentasjon? Nymonteringen bærer preg av at museets stab gjør det lett for seg selv og lite utfordrende for publikum. Og slik blir «Alle snakker om museet» eksponent for trist selvsopptatthet.

KOMMENTAR 2005 i froskeperspektiv

Aftenposten Morgen 29.12.2005

Sandberg Lotte

Seksjon: Kommentarer

RISIKO. En ekstern rapport konkluderer med at Nasjonalmuseets storsatsing «Kyss frosken» ble gjennomført med betydelig risiko - både hva gjelder økonomi, sikkerhet og helse. Tyder en nyorganisering av ledelsen på at løpet legges om?

FOR ETT ÅR SIDEN ble vi forespeilet at Nasjonalmuseets planlagte utstillingsmanifestasjon på Tullinløkka, «Kyss frosken», skulle gi publikum den første sjansen til å møte det potensialet som Nasjonalmuseet representerer.

Idet året ebber ut, er uroen stor rundt Nasjonalmuseet og dets lederkabal er lagt på ny. Pultene til to av museets direktører er allerede ryddet, og flere i fagstaben har søkt permisjon. Mens den nye ledelsen forbereder arkitektkonkurranse for det planlagte nybygget, har Langaard-arvingene fått seg ny advokat og vil forfølge brudd på avtalen om presentasjon av den betydelige Langaard-donasjonen av 1921.

Nasjonalmuseets direktør, Sune Nordgren, er stort sett ved godt mot - bare «lei seg» for at debatten rundt Nasjonalgalleriets basisutstilling kom til å overskygge «alt det fantastiske som skjedde på Tullinløkka» (Dagbladet i går). Men, legger han til, «i det lange løp tror jeg likevel «Kyss frosken» vil bli stående som det som startet det hele og satte agendaen. At den vil markere vannskillet mellom det gamle og det nye museet».

Mon det?

Evalueringsrapport. Den entusiasme Nordgren formidler for sin egen innsats står i slående kontrast til en nylig ferdigstilt, og ikke offentliggjort, eksternt utført evaluering av «Kyss frosken». Faktisk fortøner den grundige gjennomgangen av et stort og kostnadskrevede prosjekt seg som en temmelig fantastisk grøsser.

Blant annet forteller rapporten om styringssvikt, uklar ansvarsfordeling, sviktende økonomi og sikkerhetsmessig risiko for både besøkende og ansatte. Invitasjonslisten til åpningen av «Kyss frosken» var lang, og 4000 møtte frem. I rapporten kan vi lese at «dersom en kortslutning eller et strømbrydd da hadde skjedd, så ville det kunne blitt en større katastrofe». Det fremkommer at hverken nødaggregatet eller ventilasjonsanlegget fungerte tilfredsstillende i den temporære utstillingsarkitekturen, og i vurderingen av de ansattes helse, miljø og sikkerhet heter det at «flere hadde mer enn 200 timer overtid på to måneder».

Tre av de største kunstinstallasjonene i utstillingen ble langt dyrere enn antatt, og uklare kontraktsvilkår og uryddige habilitetsforhold er blant de forklaringene som antydes. Rapporten fastslår også at direktørens rolle var uklar, og at «i en del tilfeller ble beslutninger fattet eller omgjort uten nødvendig informasjon og utsjekking med de som ble berørt».

Rapporten gjelder en enkeltstående situasjon. For Sune Nordgren må imidlertid kritikken lyde ubehagelig gjenkjennelig - som en deja vu.

Baltic. For innvendigene har påfallende likhetstrekk med den kritikk som ble reist mot Nordgren etter åpningen av kunstsenteret Baltic i Nord-England. En konfidensiell rapport initiert av Arts Council England fremhevet «alvorlig inkompetanse i finansielle rutiner» og «overdrevene administrasjonsutgifter», mens en nylig vist BBC-dokumentar kunne berette om administrativt rot, manglende kunstnerkontrakter og motstridende forklaringer. Det er også kjent at Baltic-styret avholdt et hemmelig møte i London uten Nordgrens tilstedeværelse for å diskutere de interne problemene. Nå vil det bli interessant å se hvordan styret ved Nasjonalmuseet velger å håndtere den pinlige situasjonen på Tullinløkka - som jo til syvende og sist er deres ansvar.

Munch. I februar 2006 åpner en stor Munch-utstilling ved Museum of Modern Art i New York. Munch-museet og Nasjonalmuseet bidrar med store utlån. Sistnevntes uansvarlige generøsitet bryter med internasjonal utlånspraksis og har allerede vakt oppsikt, også i eget styre. Tradisjonelt begrenses utlån til halvparten av et museums samling - i dette tilfellet har Nasjonalmuseet lånt ut langt mer enn halvparten av sin verdifulle Munch-samling.

Når det kommer til Munch, har Nordgren allerede oppnådd herostratisk berømmelse. «Munch har laget en masse skrap også» (DN 25.6.), sa han i forbindelse med demonteringen av Nasjonalgalleriets Munch-sal. Salen hadde satt Norge på det internasjonale kunstkartet, og dens verdi og tiltrekningskraft kunne uten overdrivelse sammenlignes med Kaspar David Friedrich-salen i Berlin, Velazquez-rommet i Madrid og Mark Rotkko-kapellet i Houston.

En tilbakeføring av Munch-salen er et nyttårsønske for 2006 - som også vil gi ledelsen arbeidsro.

1. LEDER Slagkraftig kunstmuseum

Dagbladet 19.12.1999

Seksjon: 1. LEDER

Det er perspektiver over regjeringens forslag til nytt nasjonalt kunstmuseum på Tullinløkka i Oslo. Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksstutstillinger, Norsk Arkitekturmuseum, Kunstindustrimuseet og Henie-Onstad Kunstsenter skal organiseres midt i Oslo sentrum. Bakgrunnen er ønsket om å skape et mer slagkraftig kunstmiljø og at et bredt fagmiljø vil kunne løse opp tradisjonelle grenser. Det viktigste må likevel være at publikum på denne måten vil få adgang til et formidabelt kunstsenter sentralt i hovedstaden. Det er strålende nyheter. Ifølge planene vil vi få et helt kunstkvartal fra Nasjonalgalleriet til bygningen som i dag huser Statens kunsthøgskolen.

Regjeringen og kulturminister Åslaug M. Haga fortjener all ros for viljen til å tenke stort på et felt som altfor lenge er blitt avspist med løfter. I en storby som Oslo er det et betydelig kunstpublikum, både av byens egne innbyggere og tilreisende. Hittil har sentrale kunstmuseer i Oslo vansmektet i bakgater, avlagte banklokaler og i trange og gammeldagse bygninger.

Her i landet har vi ikke vært flinke til å samle ressurser og satse stort på kulturinstitusjoner i byene. Helst har vi spredt midlene smått og bredt utover det ganske land. Vel og bra, men det blir ikke slagkraftige enheter ut av det. I våre naboland har man for lengst valgt å satse på kunsten i hovedstedene. Helsingfors har sitt Kiasma-museum, København sitt nyoppussede Statens museum for kunst og i Stockholm ligger Moderna Museet i fornyet utgave. Det er på tide at Oslo får sin betydelige kunstattraksjon.

Det er heller ikke for tidlig at Tullinløkka kommer på plass i bybildet. Utallige planer er framlagt og forkastet.

Denne gangen ser det ut til å være tenkt i store og viktige baner. Utbygging av løkka i et stort anlagt kunstsenter må være en riktig disponering av et så sentralt område.

Med et skjevt, men også beundrende, smil noterer vi oss at det måtte to senterpartistatsråder til for å få til opera og kunstsenter i landets mest urbane del.

Demontert mysterium

Dagbladet 23.04.2005

Erling Sandmo

Seksjon: SPOR

Må sannheten om Norge fortelles kronologisk?

I BEGYNNELSEN AV MARS inneholdt avisene fremdeles dødsannonser for ofrene etter flomkatastrofen. Samtidig trykte Aftenposten et debattinnlegg av den tidligere kulturministeren Lars Roar Langslet. Det handlet om den nye basisutstillingen på Nasjonalgalleriet i Oslo. «Nasjonalgalleriet er forsvunnet,» åpnet han. «Det underligste er at så få har slått alarm mot den postmoderne tsunamien som nå skyller inn over vår billedkunstneriske museumsverden. En basisinstitusjon i norsk kulturliv er blitt likvidert i all stillhet, og få har begynt å registrere ofre og ødeleggelser.» Seinere sammenliknet Langslet omorganiseringen av maleriene med terrorangrepet på World Trade Center.

Langslets angrepsmål var den relativt nye direktøren for Nasjonalmuseet for kunst, Sune Nordgren. Seinere skulle Langslet blant mye annet komme til å kritisere Nordgren for smakløs metaforikk, og slik kan han bli stående: som eksempel på en førmoderne forestilling om at aristokratiet er fritatt fra skamfølelse. Med tida vil nok den holdningen forsvinne også fra Aftenpostens spalter og blekne i aftensofa.

Heldigvis. Men det var mange som delte Langslets sinne mot den nye måten å stille ut kunst på, og aggresjonen er interessant. Tross alt handler diskusjonen om organiseringen av bilder og skulpturer, ikke om den vestlige sivilisasjon. Eller gjør den det?

DET ER VANSKELIG Å TRO når man går gjennom galleriet. Jeg har gjort det et par ganger etter omorganiseringen, og det som har slått meg sterkest, er hvor lite som tross alt er skjedd - i hvert fall for malerienes del. I all hovedsak er utstillingen fremdeles kronologisk, bygd ut med noen pedagogiske tematiseringer. Den frie sammenstillingen av verk fra hele den norske kunsthistorien fant jeg bare i noen ganske få rom. Munch-salen er der ennå, tross mange påstander om det motsatte, men den er blitt utstyrt med noen få verk av andre samtidige kunstnere som viser hvordan selv Munch var del av en idéverden. Jeg var skuffet: Hvor var ødeleggelsene?

Årsaken til kritikernes vrede må finnes et sted bortenfor bildene, i en idé. Og ideen er kronologi. For selv om kronologien faktisk er beholdt i praksis, er den ikke lenger det regjerende prinsipp. Og hvem skal få regjere i Nasjonalgalleriet, om ikke historien selv? Må ikke den kunsthistoriske sannheten om Norge fortelles i riktig rekkefølge?

HISTORIEN SELV gir ikke noe svar, for kronologien har sin egen historie. Helt fram til 1700-tallet betydde «historie» rett og slett «viten», og den var ikke organisert på noen gitt måte. Vi har rester av denne gamle betydningen i språket ennå:

Naturhistorisk museum stiller ikke ut noen historie, men gir oss viten om naturen.

I løpet av dette århundret ble imidlertid historie en egen tenkemåte, kjennetegnet ved at den ordnet sin viten kronologisk. Dette var ikke den eneste formen for orden, men den ble raskt det viktigste organiseringsprinsippet for viten om kultur. En sentral begivenhet i så måte fant sted i Wien i 1781, da man for første gang presenterte en kunstutstilling der verkene var ordnet etter tidspunktet for sin tilblivelse. Mozart må ha sett den og blitt tankefull ved dette nymotens påfunnet. Var dette virkelig sannheten?

TIDAS STORE KULTURSPØRSMÅL var nasjonen. Hva var den enkelte nasjonens særpreg, dens ånd? Dette nasjonale perspektivet ble rammen rundt all kulturforskning og rundt den kulturelle konstruksjonen av den enkelte nasjonens identitet: Dens sjel bodde i dens historie - og da ikke nødvendigvis i en bestemt gullalder, men i forløpet selv, i tidas dype strøm gjennom fortida: i kronologien.

Det ligger mye mystikk i denne forestillingen. Man kunne jo tenkt seg at nasjonens historie kunne handle om jevnt slit og generasjoners tankearbeid, men hva slags ånd ville det være? Den ville jo ikke være verken særegen eller nasjonal.

Historien måtte handle om tida selv og om dens avtrykk i nasjonens fortid. Hva denne nasjonale tida egentlig var, forble likevel en slags hemmelighet, et nasjonalt mysterium. Kunsten ble tidas viktigste avtrykk. De nye nasjonale kunstgalleriene ordnet

fortidas bilder slik man hadde gjort det i Wien, men det kronologiske prinsippet var nå blitt til det logiske prinsippet, til det eneste mulige grep man kunne feste om det nasjonale mysteriet slik at man kunne løfte det fram for innbyggerne selv og deres nysgjerrige gjester.

NÅ ER MYSTERIET BORTE fra Nasjonalgalleriet. Der finnes det ikke lenger noe norsk nasjonalmysterium: Nasjonens historie handler om kunstnere med tidstypiske grep og interesser, og kanskje også om visse motiver som går igjen gjennom århundrene. Dessuten viser den nasjonale historien seg også å være en representasjon, et resultat av de galleriansattes arbeid nå i dag. Nasjonalgalleriet er bare, for å bruke et begrep som er blitt et skjellsord blant Nordgrens kritikere, en utstilling: en samling kunstverk, som noen har samlet og stilt ut.

Har det noen gang vært noe annet? Selvsagt: En gang var Nasjonalgalleriet stedet hvor Norge tiet kronologisk om sin hemmelige sannhet. Men sannheten om nasjonen er ikke lenger svaret på noe viktig spørsmål.

Åpen kunstarena

Dagbladet 12.11.2005

Harald Flor

Seksjon: KOMMENTAR

DET MESTE AV DEBATTEN om Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har hatt fokus på den nye basisutstillingen i Nasjonalgalleriet, og de tematiske grepene som er brukt der.

Mange forventet vel en **heftig omkamp om dette stridsspørsmålet** på det fullstappede møtet om «Hva slags Nasjonalmuseum trenger vi?» forleden. Men heldigvis så slapp vi det. Selv om det var velgjørende å høre professor Jan Brockmann, som hadde sett og tenkt over de konkrete resultatene med både innlevende innsikt og kritisk blikk.

LANGT VIKTIGERE VAR DET at det framtidige museumsbygget ble brakt på bane. Direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, kom inn på det helt grunnleggende, da han understreket betydningen av publikums rett til museumsrommet. Framtidas museum må så vel ha karakter av å være et flerbrukssted for folk, som en åpen kunstarena med egnete og varierte visningsrom. Et kunstmuseum for et nytt millennium skal være i stand til å favne hele den visuelle kulturen, samtidig som det gir **armslag for den klassiske kunsthistorien** og framstøtene innenfor samtidskunsten.

THORKILDSEN ADVARTE mot det spektakulære signalbygget, og her er det all grunn til å istemme. Enhver som har besøkt Bilbaos Guggenheim-museum vet at Frank O. Gehrys imponerende arkitektur nærmest kveler kunsten. Selv så jeg popkunstneren James Rosenquist svære maleriflak nærmest forstumme i dette miljøet. Ja, til og med tungvekteren Richard Serras permanente installasjon i corténstål har problemer med å hevde seg der. **ET MUSEUM MÅ TA IMOT** både kunsten og dens publikum, slik man opplever det innenfor dørene til Tate Modern i London. Arealet i den tidligere turbinhallen tåler utfordringene fra de årvisst skiftende installasjonene i megaformat, men den har også saler som legger til rette for den nære dialogen med billedkunstens tradisjonelle formater. Og rom for en fordypende og oppfølgende forskning.

Det siste er viktig å ha i mente når Nasjonalmuseet skal legge premissene for funksjonene i framtidens bygning. Utseendet er og må bli arkitektenes sak.

Klart for museumsgigant

Klassekampen Morgen 02.07.2002

AV MARTE STUBBERØD EIELSEN

Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter skal slås sammen.

Det er hovedinnholdet i innstillingen til Prosjektet Nasjonalt kunstmuseum som ble lagt fram i går. Interimstyret tar sikte på å samorganisere de fem museumsinstitusjonene til én stiftelse med hovedbase ved Tullinløkka i Oslo.

Mandag la Christian Bjelland, det foreløpige styrets leder, fram innstillingen for kulturminister Valgerd Svarstad Haugland.

Etter sterke protester under høringsrundene er Riksutstillingene (RU) foreløpig ikke integrert i det framtidige Nasjonalmuseet for kunst.

Opprinnelig var Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Riksutstillingene, Kunstindustrimuseet i Oslo, Norsk Arkitekturmuseum og Henie-Onstad Kunstsenter tenkt sammenslått.

Bedt om fritagelse RU er den eneste ikke-museale institusjon, og vil derfor lett kunne komme i bakgrunnen, sa Bjelland før overrekkelsen.

Dermed ble altså RUs ledelse, som har bedt om å bli fritatt, hørt.

Men RU er ikke den eneste institusjonen som har kommet med sterke innvendinger. Også Henie-Onstad-senteret vil forhandle om sin deltagelse. Museet for samtidskunst vil ha en avklaring på hva slags rolle museet skal ha i forhold til Nasjonalgalleriet og forvaltningen av samtids- og moderne kunst.

Plassmangel En annen innvending mot fusjon, er at lokalene på og rundt Tullinløkka vil være for små.

Henie-Onstad Kunstsenter og Norsk Arkitekturmuseum skal ikke flyttes, mens de resterende kunstinstitusjonene er planlagt lokalisert på Tullinløkka.

I tillegg er planen å bygge 20.000 nye kvadratmeter til det store museumsprosjektet. Bjelland ville ikke kommentere hvor mye det vil koste og bygge nytt og å oppgradere gamle bygninger. Han vil heller ikke kommentere om 20.000 kvadratmeter vil dekke plassbehovet.

Kritikere har spådd at dette er for lite.

Leif Anker, redaktør i Museumsnytt har tidligere sagt til Dagens Næringsliv at prislappen vil kunne komme på over en milliard

kroner.

Visjon Bjelland hevder selv at prosjektet Nasjonalt kunstmuseum er ambisiøst.

Visjonen for den nye institusjonen er at den skal framstå som en av de best profilerte kunstarenaene, ikke bare i Norge, men også i Nord-Europa. Målet er blant annet å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design.

Bjelland legger vekt på at en fellesskapsløsning er det beste med tanke på å styrke den statlige innsatsen innen feltet. Samtidig mener han det er viktig at institusjonen må få tilført betydelige ressurser.

Tvangsfusjon?

I 2000 vedtok Stortinget å øke museumsbudsjettene med 700 millioner kroner. Det viser seg at museer som eventuelt melder seg ut av fusjonen ikke er garantert tilgang til disse ressursene. På spørsmål fra Klassekampen om dette er ment som pressmiddel for å tvinge museene til samorganisering, svarer Bjelland at interimsstyret vanskelig kan kommentere dette.

Svarstad Haugland påpeker at kunstinstitusjonene ikke kan regne med at det lønner seg å trekke seg ut av samarbeidsprosjektet.

Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni

Klassekampen 10.03.2005

Tore Næss

Er det som Nasjonalgalleriets oppgave å ta opp kampen med den kommersielle underholdningsindustrien for å tekkes ungdommen?

I diskusjonen rundt Nasjonalgalleriets nye basisutstilling har en del veletablerte skillelinjer i den norske kunstfentlighet kommet til syne, samtidig som noen nye kanskje har kommet til. Mest påfallende, og minst oppsiktsvekkende, er det at de hardeste kritikerne av den nye utstillingen er outsiders som ikke har noen posisjon å miste i det progressivt orienterte kunstetablisementet. Foreningen Nasjonalgalleriets Vel, landskapsmaleren Karl Erik Harr og billedhugger Per Ung, som først frontet kritikken i de store mediene, er eksempler på dette. De spiller rollen som degradert adelskap som akker seg over de nye og tradisjonsløse tider.

Det nest mest påfallende er at få eller ingen har gått ut med overstrømmende støtte til den nye utstillingen, om man da ikke skal regne med aktører som selv har deltatt i omleggingen. Selv fra samtidsfolket, hvis representanter til nå vanskelig har kunnet skjule sin begeistring for den internasjonale **kunst-jetsetteren Nordgrens nedfall** i norsk kunstliv, har det vært få ekstatiske bejublende tilrop å høre. Lunkenhet og ambivalens er det mest representative for samtidens etablerte kunstnere og kunstviteres stemmer. Mest positiv er, kanskje uventet, den utskjeltede og kitchstemplede Frans Widerberg, hvis «Rytteren» fra 1978 nå pryder østveggen i den monumentale trappehallen som bringer publikummerne inn i galleriet.

Dessverre har det offentlige ordskiftet i alt for stor grad dreid seg om detaljspørsmål som hvorvidt Munch kan henge ved siden av Marianne Heske uten at de to slår hverandre i hjel, eller om det var galt å bryte opp det tradisjonelle Munch-rommet. Få synes å ha satt søkelyset på det faktum at den historiske periode som tidligere var viet tre fulle etasjer, nå er pakket sammen i en halv etasje og knapt nok det. Mangfoldet i utstillingen er kraftig redusert, for å si det mildt. Resten av bygningen skal brukes til ambulerende samtidskunstutstillinger, slik Hasselbladkampanjen i første etasje er et eksempel på.

Selv om det overveiende flertall av nye rom er både vakre, velsammensatte og interessante, ligger det egentlige tapet i at publikum presenteres for en allerede **ferdig definert pakke**, og ikke lenger må lete opp og konstruere sine egne stier. Kan hende vil den nye utstillingen trekke flere mennesker, eller kanskje kan ungdommen, som Nordgren hevder, vil bli mer interessert i kunst med den nye opphengingen.

Men er det egentlig et nasjonalt tradisjonsforvaltningsorgan, som Nasjonalgalleriet er, sitt mandat å ta opp kampen med den kommersielle underholdningsindustrien som ungdommer og folk flest engasjeres av? Er det ikke egentlig bare bra at museumsvaktene i et nasjonalt kunstgalleri har noen millimeter flass på skuldrene, og at museet er et uoversiktlig sted hvor man selv må finne fram til, og blankpusse, de uslipte diamantene. Kan ikke dette fungere som en slags demokratisk-museal esoterikk, som lunt og klossete hegner om de virkelige fellesverdiene?

På alle bauger og kanter gjøres samfunnsmessige fellesarealer om til glossy og publikumsvennlige møtesteder, hvor gammel offentlighet forsvinner og erstattes av en annen og ny type fellesrom, ofte intimiserte og pseudovenskapelige arrangementer hvor de ansatte er «verter» og forholder seg til deg på en uformell måte. Det kalles gjerne markeditilpasning, og henger sammen med det mer generelt politiske, eller rettere sagt anti-politiske, stemningsskiftet en har kunnet bevitne nasjonalt og internasjonalt de siste tiårene.

Hvis man går opprettelsen av Nasjonalmuseet for kunst litt etter i sømmene, i de politiske, eller anti-politiske, prosessene som har gjort denne opprettelsen mulig, vil man finne de samme kreftene som ønsker å bygge ned offentligheten på så mange arenaer som mulig. Den underliggende omveltningen som den omstridte utstillingen i Nasjonalgalleriet er et uttrykk for er i realiteten ikke noe annet enn en privatisering. Det er vanskelig å spore privatiseringens utslag på hvert og enkelt bilde i Nasjonalgalleriets samling, men man merker den på det generelle stemningsskiftet i museet. Hvorvidt dette egentlig gavner kunsten i Norge på lengre sikt, er det spørsmålet som i denne saken burde diskuteres.

Tore Næss er kunstanmelder i Klassekampen

Institusjonsrytterne

Klassekampen 16.09.2005

Den eneste forvandlingen «Kysst froksen» har avstedkommet, er at festarrangør Sune Nordgren har svidd millioner til aske.

Kysst froksen!

Forvandlingens kunst

Tullinløkka/Nasjonalgalleriet

28.mai18.september

Mandag pakker nasjonalmuseets direktør Sune Nordgren og styreleder Christian Bjelland ned den grønne frosken for godt. Det mest reale ville kanskje være å la dem rulle sammen teltduken i stillhet, og tenke «Ja, ja, så gikk det ikke så godt, men ingen skal vel henges av den grunn? Dette er jo snille og velmenende gutter, som ønsket å få til noe bra». Men bør vi være så reale?

Tabbene har stått i kø for frosken. Det startet på mange måter med selve navnet på utstillingen. Skandalen med å kjøpe inn, sette opp, demontere og erstatte teak fra Burma, som utstillingspaviljongen var tenkt kledd inn med, var maksimalt dårlig forhåndsreklame, bare noen få uker før åpningen. Uavhengig av hva man måtte mene om situasjonen i Burma, burde normal dømmekraft og gangsyn tilsi at man unngikk slike fallgruver.

Videre var selve åpningen av froskeutstillingen en direkte skandale. Hundrevis av mennesker som trodde de skulle få være med på den høytidelige åpningen, ble sperret inne i portrommet i froskens mage, der de var overgitt til en høyttaler som overførte begivenhetene fra innsiden av teltduken. Noen trodde kanskje først at dette var del av et konseptuelt kunstverk, og skjønte ikke hva som var i ferd med å skje før de hørte dronningens forvrengte stemme komme ut av boksen. Det var hett som i en bakerovn og man kunne verken gå ut eller på toalettet. På toppen av det hele var kvaliteten på lydoverføringen så dårlig at man egentlig ikke kunne høre hva som ble sagt inne i seremonien. Ikke så rent få festkleddede og forventningsfulle gjester opplevde situasjonen som ydmykende, for noen var den direkte skremmende.

Av dem som var invitert til seremonien på innsiden var det nok også noen som satte champagnen i vrangstrupen da hendelsene der inne bar preg av å være et event-marketing-treff snarere enn en kulturbegivenhet av nasjonalt format. Sponsorene, med Obos i spissen, var tungt til stede, og det hele toppet seg da direktør Sune Nordgren takket kurator og utstillingsansvarlig Kari Brandtzæg for «det kunstneriske innslaget». Innslaget i hva da? Var det ikke kunsten i seg selv det hele dreide seg om? Ingen av kunstnerens navn ble nevnt i Nordgrens tale.

Det neste som skjedde, var at utstillingen ikke kunne holde åpent på varme sommerdager, fordi teltet manglet tilstrekkelig lufteanlegg. Sommerturistene var også fraværende, da bussparkeringsplassene på Tullinløkka ikke lenger var tilgjengelig, og sjåførene omtrent måtte kjøre ut av byen for å slippe gjestene av. Ingen hadde tenkt på dette.

Nå viser det seg også at publikum har sviktet utstillingen. Mot budsjettet 200.000 besøkende de mest optimistiske prognosene fra Nordgren var på en halv million har arrangementet bare greid å trekke inn omtrent halvparten. Dette gir et budsjettunderskudd på fire millioner kroner. I et prosjekt med totalbudsjett på 20 millioner er dette mye. Ekstra trist er det når underskuddet må dekkes opp med penger som skulle ha gått til andre formål. Visningssteder for kunst i hovedstaden merker allerede konsekvensene av dette, ved at nasjonalmuseets innkjøpskomité ikke lenger kommer på besøk i utstillingene.

Dersom alle hadde vært enige om at utstillingen «Kys frosken! forvandlingens kunst» virkelig var en stor kunstnerisk begivenhet i Norge i 2005, kunne man kanskje sett gjennom fingrene med alt diletanteriet som har kommet for en dag i gjennomføringen av prosjektet. Dessverre er dette ikke tilfelle. Man kan umulig hevde at utstillingen har fått noe annet enn en lunken mottagelse. Dette gjelder fra kunstnere, kritikere og publikum. Tallenes tale er vel her også ganske klar. Den forhåndsannonserte forvandlingen, fra frosk til prins, eller gud vet hva, har ikke funnet sted. Den eneste forvandlingen som har skjedd er at en god porsjon goodwill og en haug med millioner er blitt til aske.

Styreleder Christian Bjelland har elegant parert kritikken som har blitt reist mot Sune Nordgrens manglende kunsthistoriske kompetanse, ved å fastholde at det er Nordgrens evner som prosjektleder mannen er hentet inn for. Disse evnene burde nå være stilt godt og vel til skue. I mine øyne framstår direktør Sune Nordgren mer og mer som en typisk institusjonsrytter, av den typen man dessverre ser en del av i og rundt den intermediale kunsten. De svir av penger og symbolsk makt, lager fest og furore, og reiser videre til neste by når kruttet er brent opp og røyken har lagt seg. At dette skjer i Norge, i en tid der markedsliberalismen er på frammarsj, og vi har hatt en kulturminister som har sittet på i stolen mens **nettverksrottene i kulturdepartementet har fått boltre seg fritt**, burde heller ikke av noen anses som en tilfældighet.

Hvis den nye regjeringen mener alvor med det annonserte kulturløftet, burde opprettelsen av den nye gigantorganisasjonen Nasjonalmuseet for Kunst, med deres gjøren og laden til nå, være et av de første prosjektene de kikker nærmere på. Her må brillerglassene pusses, og et nøkternt og intelligent menneske bør undersøke hva det er som har foregått. Kanskje er det på tide å innse at direktør Nordgren, og mannen som ansatte ham, brislinggrossisten Bjelland, bør fjernes før det dukker opp flere skandaler?

Eller skal slike mennesker fortsatt **uhindret få stikke syltelabbene ned i kulturkassen**? Det er bare å se saken slik den virkelig er: «We have been taken for a ride!»

Litteratur

- Bastiansen, Henrik G. & Hans Fredrik Dahl (2003), *Norsk Mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bech-Karlsen, Jo (1991), *Kulturjournalistikk. Avkobling eller tilkobling?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Benson, Rodney & Erik Neveu (2005), *Bourdieu and the journalistic field*. Cambridge: Polity.
- Bjørkås, Svein og Siri Meyer, red. (2004), *Risikosoner: om kunst, makt og endring*. Rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bourdieu ([1984]1997), *Kultur og kritikk*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre ([1979] 1995), *Distinksjonen*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre ([1992]2000), *Konstens regler. Det litterära feltets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Broady, Donald, red. (1998), *Kulturens fält, en antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Dahl, Hans Fredrik & Tore Helseth red. (2006), *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, Arild (2006), *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Eide, Martin, red. (2001), *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Fairclough, Norman ([1992]2002), *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity.
- Fairclough, Norman (1995), *Media discourse*. New York: Edward Arnold.
- Fairclough, Norman (2003), *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London & New York: Routledge.
- Gentikow, Barbara (2005), *Hvordan utforsker man medieerfaringer?* Kristiansand: IJ-forlaget.
- Hansen, Tone (2005), *Ideologies to be constantly challenged*, i Lind, Maria & Raimund Minichbauer (2005), *European Cultural Policies 2015. A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*. Stockholm: Iaspis.
- Hillestad, Terje (1994), *Står det noe nytt? Innføring i analyse av aviser og nyheter*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.

Hov, Ellen (1989), *Bør Nationaltheateret demokratiseres? Om makt og medbestemmelse i en offentlig kulturinstitusjon*. Hovedoppgave i statsvitenskap, Universitetet i Oslo.

Hvenegaard Rasmussen, Casper og Henrik Jochumsen (2005) *Folkebiblioteket under forandring – modernitet, felt og diskurs*. Dr.art.-avhandling i dokumentasjonsvitenskap, Universitetet i Tromsø.

Ihlen, Øyvind & Per Robstad (2004), *Informasjon & samfunnskontakt: perspektiver og praksis*. Bergen: Fagbokforlaget.

Knowles, Murray & Rosamund Moon (2006), *Introducing Metaphor*. London & New York: Routledge.

Lund, Cecilie Wright (2005), *Kritikk og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk presse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mangset, Per (1992), *Kulturliv og forvaltning*. Oslo: Universitetsforlaget.

MMIs sponsorbarometer 2004 og 2005: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Røyseng, Sigrid (1999), *Nytt operahus? En konstruksjonistisk fortolkning av debatten om bygging av et nytt operahus i Oslo*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo.

Slaatta, Tore (2002), *Med Bourdieu som utgangspunkt: medienes makt*, i *Sosiologi i dag*, nr. 1-2 (2002).

Slaatta, Tore (2003), *Den norske medieorden*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Solhjell, Dag (1995), *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (2004), *Kunstpolitikkenes nye kunnskapsregime*, i *Nytt Norsk tidsskrift* nr.3-4 (2004).

Solhjell, Dag (2006), *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*, i Dahl & Helseth red.(2006), *To knurrende løver. Norsk kulturpolitikk 1814-2014* (serie). Oslo: Unipub.

Stortingsmelding 22 (1999-2000), *Kjelder til kunnskap og oppleving*, Oslo: Kulturdepartementet.

Stortingsmelding 22 (2004-05), *Kultur og næring*. Oslo: Kulturdepartementet.

Thagaard, Tove (1998), *Systematikk og innlevelse*. Bergen: Fagbokforlaget.

Waldahl, Ragnar ([1989]2002), *Mediepåvirkning*. [1989] 2002, Oslo: Gyldendal Akademisk.

Winther Jørgensen, Marianne & Louise Philips (1999), *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur.

Internett

ATEKST, journalistisk database: <http://www.retriever-info.com/atekst.php>.

Dagbladet: <http://www.dagbladet.no/avishuset/pdf/aarsrapport2004.pdf>.

E-post fra TNS Gallup, GallupPanelet, 06.09.2006.

Klassekampen: http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen.

Kulturdepartementet: <http://odin.dep.no/kkd/norsk/tema/kultur/043041-990032/dok-bn.html>.

MedieNorges mediestatistikk: <http://medienorge.uib.no/>.

Museet for Samtidskunst: <http://www.nasjonalmuseet.no>.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design: <http://www.nasjonalmuseet.no>.

TNS Gallups Avisbarometer 2006/02: <http://www.tns-gallup.no>.

Wikipedia om Aftenposten: <http://no.wikipedia.org/wiki/Aftenposten>.

Avisartikler

Braanen, Bjørgulv, *Nasjonalmuseet*, Klassekampen, 16.03.05.

Eielsen, Marte Stubberød, *Klart for museumsgigant*, Klassekampen, 02.07.02.

Flor, Harald, *Åpen kunstarena*, Dagbladet, 12.11.05.

Grøtvedt, Paul, kunsthistoriker, *En svenskes kunstmakt*, Dagbladet, 23.03.04.

Grøtvedt, Paul, kunsthistoriker, *Kunstfaglig makt*, Dagbladet, 09.03.05.

Hansen, Tone, kunstner og stipendiat KhiO, *Nasjonalmuseet for kunst: Et tomt gigantmonument?* Aftenposten, 19.12.03.

Harr, Karl Erik, kunstner, *Forutsigbart av Flor*, Dagbladet, 06.03.05.

Hellandsjø, Karin, sjefskonservator Museet for Samtidskunst, *Hva vil kunstnerne?*, Aftenposten, 11.07.02.

Johnsen, Espen, kunsthistoriker og stipendiat, *Tullinløkka til Einar Førde?* Dagbladet, 12.01.00.

Leder, *Slagkraftig kunstmuseum*, Dagbladet, 19.12.1999.

Leder, *Institusjonsrytterne*, Klassekampen, 16.09.05.

Major, Peter, lege, *Museumsvokterne*, Dagbladet, 05.04.05.

Nordgren, Sune, dir. Nasjonalmuseet, *Museumsdebatt for tidlig*, *Solhjell*, Aftenposten, 16.12.03.

Nordgren, Sune, dir. Nasjonalmuseet, *Tvangstrøye med vinger*, Dagbladet, 04.04.04.

Næss, Tore, *Nasjonalgalleriet et intimitetstyranni*, Klassekampen, 10.03.05.

Sandberg, Lotte, *Munch er hovedpilaren*, Aftenposten, 22.03.01.

Sandberg, Lotte, *Hvor går museet?* Aftenposten, 16.09.05.

Sandberg, Lotte, *Stillheten senker seg*, Aftenposten, 02.12.03.

Sandberg, Lotte, *Museets veivalg*, Aftenposten, 04.03.05.

Sandberg, Lotte, *2005 i froskeperspektiv*, Aftenposten, 29.12.05.

Sandell, Håkan, kunstner, *Thaimasarsje, kunst eller frosk?* Dagbladet, 27.05.05.

Sandmo, Erling, *Demontert mysterium*, Dagbladet, 23.04.05.

Slettholm, Yngve, statssekretær, Kulturdepartementet, *Nasjonalmuseet våger å tenke nytt*, Aftenposten, 03.03.05.

Solhjell, Dag, kunstsosiolog, *Hva kan Nasjonalmuseet for kunst gjøre for deg?* Aftenposten, 04.12.03.

Solhjell, Dag, kunstsosiolog, *Ingen entydig dom over Nasjonalmuseet*, Aftenposten, 06.12.05.

Steihaug, Jon-Ove, kunsthistoriker, *La Munch være portalfiguren*, Dagbladet, 18.01.00.

Aamot, Rolf, elektronisk maler, *Direktørveldet inntar kunsten*, Klassekampen, 28.02.05.

Aamot, Rolf, elektronisk maler, *Kunstnere knebles*, Klassekampen, 21.04.05.