



En samling blir til

Kunstinstitusjonen i globaliseringens tidsalder

Ask Salomon Silva Selnes

Kandidatnummer: 106

KUN4190 – Mastergradsessay i kuratering

30 studiepoeng

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Det Humanistiske Fakultet

Vår 2021

Forord

Takk til alle som har vært delaktige i prosessen med utformingen av dette prosjektet. Institutt og fakultet, veiledere, medstudenter og praksisinstitusjon. En stor takk til familie og venner.

Sammendrag

Denne oppgaven inngår som supplementer til utstillingsrapporten «Drømmer om morgendagen» og bør betraktes som utfyllende i henhold til utstillingens tematikk.

Utstillingen presenterte verk sett i lyset av et særlig aspekt ved den surrealistiske ideologien som rådet i mellomkrigsårene i Norge og tok utgangspunkt i surrealistenes tro på at kunstneriske uttrykk kan forme og forandre vår fremtid, med et håp om å skape et friere, mer åpent og mindre undertrykt samfunn. Ved å sette premisset for utstillingen basert på en isolert tendens i et enkelt verk, Karen Holtsmark bilde fra 1935 *Mennesket og Vilkårene*, ville utstillingen forsøke å aktualisere Nasjonalmuseets samling, samt ta opp temaer som samlingsproblematikk og kanondannelser.

En viktig bakgrunn for denne tematikken bunnet i å reaktualisere kunstinstitusjonen som en arena for et yngre publikum og gjentenne den visjonære gnisten som rådet blant mellomkrigsavantgardistene, i et håp om at den kommende generasjonen selv kan ta del i utformingen av sin egen fremtid.

I oppgaven gjennomgås noen utvalgte temaer som inngår under utstillingsidéen og fungerer som tekster i en utstillingskatalog. Det vil med andre ord si, at fler områder kunne vært inkludert og andre perspektiver kunne blitt fremholdt, men ut ifra dagens museale landskap og denne studieretningens interessefelt, blir det lagt vekt på «historien om kunsten» formidlet gjennom Nasjonalmuseet og det nye samarbeidet som er inngått med Fredriksen Family Art Company Limited.

En storsatsning på et sentralisert museum med en fornyet interesse for revidering av egen praksis har også tas opp i oppgaven, hvor politiske organer og storsamfunnet har gitt institusjonen nye føringer for hvordan den skal operere innenfor det som blir ansett som dens nye orienteringsområde: den internasjonale kunstscenen. Oppgaven har forsøkt å belyse hvordan denne orienteringen skal balanseres med de nasjonale forpliktelsene ved å drøfte den såkalte *Gjerdeløa*-saken, der det kommer frem at det er uenigheter blant fagmiljøet og institusjonen om hvordan museet skal orientere seg i samtidskunsten område. Denne saken har også blitt brukt for å illustrere hvordan Nasjonalmuseet sårt trenger et utvidet innkjøpsbudsjett dersom institusjonen skal klare å ta opp kampen om definisjonsmakten med de private samlerne som dominerer feltet i dag.

En samling blir til.

Dette oppgaven vil bygge videre på noe av kjernetematikken som utstillingsrapporten forsøkte å belyse gjennom utstillingen og tekstene i rapporten. Gjennom å ta i bruk Stein Erik Hagens private samling, Canica, utformet og strukturert av Steinar Gjessing, ville utstillingen utforske hvordan blant annet et signifikant privat bidrag kunne utvide det kunsthistoriske perspektivet og fortelle utfyllende og nye historier, basert på et av Nasjonalmuseets egne hovedverk fra den norske avantgarden fra midten av 1930-tallet, Karen Holtsmarks *Mennesket og Vilkårene*. Utstillingen søkte også å frigjøre seg fra det tradisjonelle blikket på kunsthistorien som har preget utstillingsprofilen til Nasjonalmuseet, der materialet systematiseres i epoker og gjennom stiltrekk i en progressiv og lineær utvikling, til fordel for en mer konseptuell form for narrativ med et utgangspunkt i en visjonær fremtidstematik.

Utstillingens tittel, «Drømmer om morgendagen», var basert på en forståelse av fremtidsvisjoner som et konsept som tar innover seg aspekter ved Oscar Wilds vel kjente anti-mimetiske utsagn; ”—it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life”¹, som kan omformuleres til et spørsmål om kunsten imiterer livet, eller om livet imiterer kunsten, et spørsmål som tar innover seg begrepene fortid og fremtid. I forlengelse av at kunstverket i seg selv krever en konseptualisering før det kan realiseres, et før og et nå i materiell forstand, en søken etter noe ekte i et imaginert landskap, søker kunstsamlingen etter både et opphav og en ideell fremtid. Hvordan Nasjonalmuseet formidler «historien om kunsten», og hvilke idealer og verdier som danner utgangspunktet for samlingen og narrativet som fremsettes, er tema for oppgavens første del.

Denne delen av oppgaven vil omhandle kunstens institusjonelle og fortolkende ramme. Den vil ikke – for å parafasere Jean Baudrillard – omhandle singulariteten av øyeblikket utenfor sin fortolkende kontekst, hvor tingene ennå ikke har fått mening: Det får objektet først gjennom interaksjon med sine omgivelser.² Her skal vi konsentrere oss om objektene paratekster, som vil si det institusjonelle rammeverket som supplerer gjenstander med kontekst og mening for en kultur, i dette tilfellet for Nasjonalmuseet og for nasjons felles bevissthet. Paratekstene er med på å underbygge objektets symbolske verdi som ligger utenfor verkets umiddelbare materialitet. I oppgaven vil jeg knytte disse til spesifikke strategiformuleringer og teorier i et forsøk på å belyse hvor objektene får sine

¹ Wilde, *The Decay of Lying*, s. 10.

² Zurbrugg, *Art and Artefact*, s. 39.

meningsbærende paratekster fra, og hvordan samlingen og kunstinstitusjonen sammen med samfunnet de utgår fra utgjør systemet for dette komplekse spillet.

Begrunnelsen for valg av tema er de store forandringene på kunstfeltet de siste årene, hvor Nasjonalmuseets nye bygg på Vestbanen reiser seg som symbolet over den nye kunstinstitusjonen – og siste etappe av sentraliseringen av institusjonen som forvalter Norges største kunstsamling.³ Som følge av milliard-satsningen er museet også gitt nye retningslinjer for egeninntjening og privatfinansiering, gjennom samarbeid og sponsoravtaler. Den største av disse nye avtalene er inngått med døtrene til John Fredriksen, Kathrine og Cecilie, som til minne om deres avdøde mor, har etablert det som i dag er kjent som Fredriksen Family Art Company Limited. Foruten et utstillingsprogram, «The Fredriksen Commissions», og et forskningsprogram, har de sammen med Nasjonalmuseet siden 2017 bygget opp en samling av internasjonal moderne kunst og samtidskunst, som skal vies et eget rom i det nye Nasjonalmuseet. Med den nye institusjonen som bakteppe vil denne oppgavens andre omdreiningspunkt være et forsøk på å utforske og kontekstualisere det nye samarbeidet i tråd med institusjonens tidligere strukturer og retningslinjer for samarbeid, drift og samling. Avtalen vil også bli sett i lys av institusjonens rolle som kulturarvsforvalter og formidler i overensstemmelse med direktiver museet blir gitt fra Stortinget og storsamfunnet det utgår fra.

³ Arkitekturmuseet står fortsatt i eget bygg på Bankplassen.

En utredning om Nasjonalmuseets idealer, opphav og historiesyn.

Fremveksten av institusjonene som forvalter den norske kunsthistorien er mer eller mindre et produkt av tilfeldige historiske forhold, fra før kunsthistoriefaget ble institusjonalisert som eget fagområdet i Norge, hvor etableringen av det vi i dag kjenner som institusjonen Nasjonalmuseet, har røtter tilbake til første halvdel av 1800-tallet og den nyetablerte nasjonen Norges identitetsbehov og trang til å utforske og formidle et felles opphav.⁴

Museer og samlinger er i seg selv en konsekvens av opplysningstidens idealer om dannelse og kunnskap som vokste ut av 1700-tallet. Da Stortinget vedtok opprettelsen av Nasjonalgalleriet, den gang kalt Statens Kunstmuseum, i 1837, sto det i forslaget at vi bør «søge at skaffe os de nødvendige Dannelsesanstalter, hvortil høre Lærere i de forskjellige Kunstens Grene og Samlinger av gode Kunstværker til Dannelsesmønstre».⁶ Ettersom det ikke fantes noen eldre kongelig eller aristokratisk samling å basere nasjonens kunstsamling på, skjedde etableringen av nasjonens nye kunstmuseum gjennom en politisk og demokratisk tilnærming: Den nye nasjonens museums skulle romme en eksempelsamling av eldre utenlands kunst, mens den nyetablerte organisasjonen Christiania Kunstforening skulle samle samtidens norske kunstnere.⁷

For Nasjonalmuseets samlinger ble en følge av opplysningstidens ideal at kunstverket først og fremst skulle billedliggjøre enkelte epoker, hvor ethvert objekt i samlingen utgjør en del av det store bildet av kunsthistorien.⁸ Disse organiseringsprinsippene har sterke koblinger til 1800-tallets positivistiske og progressive historieforståelse. I løpet av 1800-tallet gjennomgikk kunstmuseet en forandring hvor dens funksjon gikk fra å være et sted for «oppbevaring og fremvisning av sjeldne og verdifulle kunstobjekter til å bli en encyclopedisk historiebok»⁹. Dette perspektivet handlet om å kunne fremvise en sammensatt historie om kunstens utvikling fra antikken og frem til sin samtid, fremstilt som en lineær og progressiv utvikling mot et mål som ikke enda hadde blitt realisert. Som Øystein Ustvedt, kurator ved Nasjonalmuseet, poengterer, ble opplysningstidens idealer for vitenskapeliggjøringen av kunsten blant annet et styrende prinsipp for Nasjonalgalleriets museale praksis.¹⁰

⁴ Solhjell, "Basisutstilling".

⁶ Ljøgodt m.fl., "Fra Dahl til Munch", s. 12.

⁷ Ljøgodt m.fl., "Fra Dahl til Munch", s. 12-13.

⁸ Solhjell, "Basisutstilling".

⁹ Ustvedt, "Kunstmuseets omgang med kunst."

¹⁰ Ibid.

Samlingens struktur ble etter hvert orientert rundt de klassiske kunsthistoriske motsetningsparene, en måte å tenke på som var et grunnleggende organiseringsprinsipp i kunstmuseal sammenheng, og som utgjorde en forutsetning i etableringen av kunsthistorie som en egen fagdisiplin mot slutten av 1800-tallet. Denne formalistiske kunsthistorien baserer seg på et motsetningsforhold mellom -ismer og perioder som renessanse og barokk, Italia og Nord-Europa, lineær og malerisk osv. Dette perspektivet basert seg på formuleringene til Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* fra 1915, som bygger seg på en eldre grunntanke om at kunsten lar seg organisere i ulike skoler, nasjonale og regionale særegne billedtradisjoner.¹¹

Kunstmuseets rolle i dannelsesprogrammet ble knyttet til utviklingen av de nasjonale verdier som et definerende ledd i nasjonsbyggingen og for en felles nasjonal bevissthet. Denne tanken omkring kulturarvens relevans for nasjonen bygger på romantikkens idealer som fikk fotfeste i Norge omkring 1830. Disse baserte seg på at de uttrykkene fra fortiden som hadde holdt stand mot nye impulser og endringer, hadde bevist sin positive verdi for samtiden og var derfor gode forbilder for en ung nasjon å følge.¹² Arbeidet med å gjøre kunsten konsoliderende for nasjonen ble høyt prioritert, og det gjaldt først og fremst å presentere en egen nasjonal kanon som kunne etableres rundt en særlig norsk malertradisjon.¹³ Da koblingen mellom nasjonsbygging og kulturarv mot slutten av 1800-tallet ble ytterligere forsterket, ble samtidens maleri et sentralt fokus for museet. Nasjonalgalleriet overtok i stor grad samlervirksomheten for samtidskunsten og stilte ut malerier av J. C. Dahl og hans følgere. Disse verkene skulle illustrere Norges kulturelle selvstendighet og ble fremstilt som viktige nasjonale ikoner som kunne representere en norsk egenart. Samtidig ble Nasjonalgalleriets posisjon som formidler av den typen meningsinnhold som kulturarv, nasjonal tilhørighet og identitet, mer fremtredende.¹⁴

Som Dorthe Aagesen, overinspektør på Statens Museum for Kunst, poengterer, var konsekvensen av et slikt spesifikt valg for samlingen at det allerede på 1800-tallet og inn i det neste århundret ble stengt av for internasjonalt orienterte tendenser. Innkjøpene ble lagt til det samlingen hadde fra før og fikk slik flere nyanser, men fremsto allikevel som appendikser til

¹¹ Ustvedt, ”Kunstmuseets omgang med kunst.”

¹² Gjessing, ”Munch – Slettemark”, s. 219.

¹³ Aagesen, ”Nordisk modernisme”, s. 187.

¹⁴ Ljøgodt, ”Fra Dahl til Munch”, s. 48. og Pedersen mfl., *Samling og museum*, s. 45.

en historie, som allerede var intakt.¹⁵ Det er gjennom kunstmuseets viktigste formidlende medium, basisutstillingen, at historien om kunsten presenteres for befolkningen. Ifølge Dag Solhjell har basisutstillingen et stort potensial for gjennomslagskraft og bærer en sterk symbolsk effekt, ”de blir trodd på som objektive sannheter, som «bilder» av kunsten.”¹⁶

For å belyse en problematikk som, med et så spesifikt utgangspunkt for museumssamlingen, kan oppstå for et fremtidig publikum, kan vi trekke frem Solhjells analyse av Nasjonalgalleriets omhengning av basisutstilling tilbake i 2004. Der hevder han at fortellingene fremsto som et virvar av store og små historier som bryter inn i hverandre. For dem som ikke besitter forkunnskapene til den store historien om kunsten, kunne det virke som basisutstillingen manglet et innrammende narrativ, som kunne resultere i en redusert forståelse av konteksten utstillingen utgikk fra og var en del av. En følge av den dårlige kommunikasjonen med publikum kunne i ytterste konsekvens være at historiene som ble formidlet, kom i konflikt med dem museet selv ønsket å formidle.¹⁷

Det moderne kunstmuseet kan betraktes som et produkt av opplysningstidens ved at den deler motivene for fornuftens privilegiering, antagelsen om at den naturlige verden styres av rasjonelle lover som kan gripes ved hjelp av empirisk observasjon, evolusjon eller andre vitenskapelige metoder.¹⁸ I den tradisjonelle lineære fremstillingen av historien om kunsten, blir det poengtert at for seeren blir det vanskelig å konseptualisere historien om kunsten som noe annet enn det konvensjonelle kunsthistoriske narrative som forutsetter at et kunstverk påvirker det neste, osv. Denne fortolkningen av historien om kunsten har til tider fremstått som en sannhet heller enn en fortolkning, noe som kan skyldes disiplinens forankring i naturvitenskapelige idealer.¹⁹

Siden etableringen av Nasjonalmuseet har institusjonen bidratt til å gi Norge det som kunne kalles en nasjonalhistorisk rygggrad. Historiker Peter Aronsson definerer nasjonalmuseers funksjon som det å forvalte samlinger som skal representere nasjonens verdier.²⁰ Mikkel Bogh, direktør for Statens Museums for Kunst, argumenterer for at forvaltningen av en felles kulturarv og formidlingen av denne til offentligheten, er nasjonalmuseenes viktigste oppgaver.²¹ Nasjonalmuseet har vært en viktig del av grunnlaget

¹⁵ Aagesen, ”Nordisk modernisme”, s. 187-88.

¹⁶ Solhjell, ”Basisutstilling.”

¹⁷ Solhjell, ”Basisutstilling.”

¹⁸ Preziosi & Farago, *Grasping the World*, s. 327

¹⁹ Carrier, *Museum Skepticism*, s. 100.

²⁰ Aronsson mfl., *Samling og museum*, s. 343.

²¹ Hammer, ”Museer uten nasjonalitet.”

for at felleskapet og kulturarven kan vises frem både til landets befolkning og til resten av verden. På den måten har det kanskje vært den kulturinstitusjonen som har bidratt til å etablere meningsbærende verdier for den nasjonale identiteten.²²

Klassifikasjon: Institusjoner som selvrefererende systemer.

For å danne et bilde på hvordan de meningsdannende verdiene i kunstinstitusjonen skapes, kan vi trekke frem klassifikasjon, hvor gjenstander gjøres til en del av den institusjonelle kunstens system. Denne prosessen kan fremstå som nøytral, men som vi skal se nærmere på har den både ideologiske forankringer og samfunnsmessige og politiske konsekvenser.²³

På bakgrunn av den naturvitenskapelige klassifikasjonsordenen, ville det museale fagmiljøet etablere sin egen fagkultur: en vitenskapelig praksis som kunne systematisere de kulturelle artefaktene og som utgikk fra en generell oppfattelse av at museenes overordnede «objekt», den nasjonale kulturhistorien, per definisjon kunne la seg klassifisere. Slik utgjorde klassifikasjon en del av grunnlaget for det tradisjonelle organiseringsprinsippet kunsten og museumssamlingen ble ordnet etter.²⁴

Når et objekt innlemmes i det museale økosystemet, blir det gjenstand for institusjonenes klassifiserende orden. De nye klassifiseringene og paratekstene, objektet utstyres med i sine nye omgivelser, kan gi objektet nye meninger. Og gjennom utstillingsmediet sammenstilles objekter med andre objekter og gjøres til gjenstand for fortolkning.²⁵ Et objekts innlemmelse i den kunstinstitusjonelle sfæren har en tendens til å opphøye verkets status i gjenstandenes hierarki. Her kommer vi inn på den spesifikke institusjonelle funksjonen som følger av klassifikasjon, hvor objektet som innlemmes i det museale systemet transformeres.²⁶ Gjennom prosesser som utstilling og samlingsinnlemmelse får objektet nye symbolske meningslag, og gjennom innlemmelsen i en definerende institusjon som Nasjonalmuseet, vil et verks plass i det kulturelle hierarkiet både kunne forsterkes og ytterlige kontekstualiseres: For hver gang objektet stilles ut og brukes i nye historiske eller tematiske fortolkninger, vil nye paratekster knyttes til objektet.

Øystein Ustvedt fremhever at i transformasjonen som oppstår når kunst kjøpes inn, bevares eller vises frem, gjennomgår verkene et grunnleggende tap av sin «opprinnelige,

²² Hammer, ”Museer uten nasjonalitet.”

²³ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 255.

²⁴ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 131.

²⁵ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 142-43.

²⁶ Carrier, *Museum Skepticism*, s. 96 og 102.

autentiske og meningsfulle sammenheng», til fordel for den museale prosessen hvor «kunstmuseet produserer og konstruerer nye sammenhenger, tekster og meninger».²⁸

Klassifikasjon kan således sies å være en metode for å representere verden, ved at den systematiseres og presenteres gjennom samlingsvirksomhet, kategorisering og utstilling.²⁹

Klassifikasjon kan forstås som et metodologisk forsøk på å sette ikke bare verden, men også vøren i system: Gjennom kategorisering løsrives vi fra naturens kaostilstand, den blotte vøren, og hentes over i kulturens tilstand av orden.³⁰ Gjennom klassifikasjon kan erfaring ordnes i system og mening etableres. Klassifikasjon utgjør altså et av de meningsbærende narrative kunstmuseet formidler, og utgjør organiseringsprinsippene for samlingen og formidlingen av den, en prosess som i denne konteksten resirkulerer, gjenvinner, forsterker, opprettholder og styrker det narrative samlingen er organisert rundt.³¹ Ved kontinuerlig å referere til sine egne organiseringsprinsipper forblir den institusjonelle praksisen, som med Jean Baudrillard ord: et entropisk og selvrefererende system.³²

Kunsthistoriker Jorunn Veiteberg omtaler nasjonens museumssamlinger som en felles «minnebank» og enhver samling som en sammensetning av en rekke gjenstander, hvor en fellesnevner er nettopp klassifikasjon.³³ Baudrillard poengterer i *Le Système des objets* (1968) at en samlings «person» alltid er den siste innlemmelsen i settet av gjenstander.³⁴ Dette kan tolkes som at samlingens identitet vil utgå fra det siste objektet i samlingen og at en aktiv samlings identitet alltid vil være i en utviklingsprosess. Vi kan også utlede av dette premisset at endringer i organisasjonsstrukturen eller endringer i det politiske og styrende landskapet kan ha ideologiske implikasjoner for samlingens identitet, og at samlingen alltid vil bære preg av dette historiserende elementet.

Hans Haacke omtaler kunstverdenen generelt og museer i særdeleshet som tilhørende «bevissthetsindustrien», noe som tilskriver museene definerende makt over samfunnets kollektive bevissthet.³⁵ Nasjonal identitet, som Nasjonalmuseet fra sin opprettelse har vært delaktig produsent av, er en slik type felles bevissthet som gjennom et komplekst system av

²⁸ Ustvedt, "Kunstmuseets omgang med kunst"

²⁹ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 131.

³⁰ Bolz, *Kaos og simulasjon*, s. 30.

³¹ Amundsen m.fl., *Samling og museum*, s111.

³² Lillemose, "Begæret efter illusionen".

³³ Veiteberg, "Å samla kunst." s. 134. og Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 136.

³⁴ Baudrillard, *System of Objects*, s. 91.

³⁵ Haacke m.fl., *Grasping the World*, s. 400.

meninger og paratekster danner et utgangspunkt for kulturell tilhørighet. Paratekstene som utgjør de meningsdannende kontekstene som omgir gjenstander på det institusjonelle kunstfeltet, er en definerende faktor i etableringen av de allegoriene som er delaktige komponenter i en felles bevissthet.

Disse punktene er ment å belyse et viktig poeng: Kunstsamlingen fremstår først og fremst som sitt eget lukkede univers av tegn som i siste instans peker hen på samleren selv.³⁶ I hensyn til oppgavens tematikk vil dette si at den symbolske forståelsen av Nasjonalmuseets samling som «minnebank» og ivaretager av nasjonens kulturarv, i siste instans opprettholder institusjonens ideal hva som har blitt ansett å være verdige gjennom tiden museet har vært delaktig i formidlingen og produksjonen av identitet og verdier for en felles bevissthet. Gjennom samlingen kan man da se de forskjellige epoker og stilarter institusjonen har ansett for å være meningsbærende idealer for nasjonen på ulike tidspunkt og hvordan disse karakteristikkenene har utviklet seg over tid.

Samlingen er da også i sitt vesen ikke representativ, en tilstand hvor både det minst nødvendige og det tilstrekkelige antall elementer er representert for å utgjøre en autonom verden som *er*, og ikke bare fremstår som en autoritet, men spesifikk for den meningsgivende konteksten samlingen utgår fra.³⁷ Uavhengig av hvor sterke de eksterne motivasjonene kan fremstå, vil en samling aldri kunne unnsnippe sin interne systematisering. På sitt beste kan den derfor fremstå som et kompromiss mellom interne og eksterne faktorer, men selv når samlingen transformeres til en diskurs adressert til andre, forblir den først og fremst en diskurs adressert til seg selv.³⁸ Som innebærer at den nasjonale identiteten som holdes frem ikke oppstår i en dynamisk relasjon til sine omgivelser, forstått som et horisontalt system, men heller som en hierarkisk struktur, som operer ovenfra og ned. Opprettholdt og nedsatt av den kulturelle eliten med definisjonsmakt ovenfor feltet.

³⁶ Baudrillard, *System of Objects*, s. 91.

³⁷ Stewart, *On Longing*, s. 152.

³⁸ Baudrillard, *System of Objects*, s. 103

Orden.

Som Brian Benjamin Hansen poengterer i sin tekst om outsider-kunst, domestiserer den moderne verden galskapen når fornuften seiret.³⁹ I forhold til tematikken som er skissert i de forrige avsnittene kan vi si at fornuften seiret idet kaoset ble kontrollert gjennom en klassifiserende orden, en orden som fort kan fremstå som selvsagte og dermed også usynliggjøres over tid, en tilstand hvor man er gjort blind av systemet man har satt opp ved å anta sine organiseringsprinsipper som sannheter. En følge av å ikke kontinuerlig utfordre sin egen praksis' legitimitet og opphav kan være at den institusjonelle fremstillingen – representasjonen – av virkeligheten bidrar til opprette holde sosial og moralsk orden.⁴⁰

Ved å bygge på Norbert Bolz beskrivelse av orden, kan vi i dette tilfellet si at orden er det som gir klassifikasjon, og institusjonene som forsterker dem, trygghet ovenfor kaoset og hvor et angrep på klassifikasjon kan fremstå som et angrep på orden. Grensen som da skiller kaos fra orden har den funksjon å skulle skille en fredelig orden fra en ufredelig orden, galskap fra tilregnelighet, og i dette landskapet forblir outsideren en fremmed, og den fremmede en fiende, en trussel mot orden.⁴¹

Kunsthistorieprofessor Sandra Esslinger skriver i sin kritikk av de moderne institusjonene at i metropolene hvor opplysningsidealene vokste frem, forårsaket de også revolusjonens og arbeiderbevegelsens oppblomstring, hvor museene og søster-institusjonen, kunsthistorien, var en del av de kulturelle fiksjonene som ble etablert etter behovet nasjonalstatene hadde for å skape og oppretthold maktstrukturene i samfunnet.⁴² Dette momentet spiller inn på hvordan institusjoner kan bidra til å opprettholde en sosial orden som beskytter de rådenende maktstrukturene ved å usynliggjøre alternative posisjoner, gjennom å la egne idealer være bestemmende for den meningsskapende prosessen som kunstmuseene igangsetter.

Her kan det være innlysende å trekke frem igjen et eksempel som også ble nevnt i utstillingsrapporten og som omhandlet tidligere direktør Jens Thiis møte med den nordiske surrealistutstillingen på Kunstnernes Hus i 1935, som i følge ham hadde «nærmest kuriositetens interesse.»⁴³ Den avantgardistiske grupperingen med internasjonal innflytelse hadde i sitt møte med den norske pressen og den rådende kunstinstitusjonens ideologi blitt

³⁹ Hansen, "Er der nogen der ute?"

⁴⁰ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 132.

⁴¹ Bolz, *Kaos og simulasjon*, s. 30.

⁴² Esslinger mfl., *Grasping the World*, s. 327

⁴³ Okkenhaug mfl., "Uroen og begjæret." s. 36.

«oppfattet som umoralsk og pornografisk, rett og slett en trussel mot det bestående.»⁴⁴ En følge av dette verdisynet gjorde at det skulle gå lang tid med revisjonsarbeidet før mellomkrigsavantgardistene ble innlemmet i Nasjonalmuseets samlinger. Verdt en bemerkning i forhold til Karen Holtsmark og hennes malerkollega Bjarne Rise, som begge forlot det surrealistiske uttrykket før utgangen av 1930-tallet, er at begge er representert i Nasjonalmuseets samling med mer klassiske motiver som stilleben og landskapsmalerier utført og innlemmet etter 2. Verdenskrig, ettersom disse uttrykkene var av det mer aksepterte slaget.

Med hensyn til punktet om opprettholdelsen av maktstrukturer gjennom museal praksis kan de idealene den rådende maktstrukturen ønsker å opprettholde, sammensmeltes med de verdiene og idealene institusjonene har definisjonsmakt over. I et nasjonalmuseum kan den nasjonale identiteten som sirkuleres og formidles, smeltes sammen med den overgripende maktstrukturen. Disse hybride idealene vil så formidles til publikum, med det mål for øye å opprettholde en sosial orden og forhindre uorden og kaos. Slik kan, som Hans Haacke sier, begrepet *kultur* også brukes for å kamuflere den sosiale og politiske konsekvensen av institusjonenes distribusjon av bevissthet.⁴⁵

Et ytterpunkt hvor sammensmeltingen av kunstinstitusjonens bevissthetsproduksjon og en overgripende maktstruktur klart og tydelig ble formidlet til den norske befolkningen var under nazistenes okkupasjon av Norge under andre verdenskrig, da også Nasjonalgalleriet ble gjort til verktøy for den nazistiske ideologien. I utstillingen «Kunst og Ukunst» (1942) fikk publikum se hvilke uttrykk og kunstnerne som var ansett som anstendige for den nasjonale identiteten og hvilke av uttrykkene som var degenererte og som ikke var holdbare for slik kunsten skulle være i «Det Tredje riket», hvor flere av mellomkrigsavantgardistenes kunstnere representerte den umoralske kunsten.

⁴⁴ Okkenhaug mfl., ”Uroen og begjæret.” s. 46.

⁴⁵ Haacke mfl., *Grasping the World*, s. 406.

Den Museale Temporaliteten.

I organiseringen av samlingen blir kunsten brukt som brikker i et spill som innebærer en (om)organisering av objekter og en manipulering av kontekst. Samlingens funksjon er ikke restaureringen av sin egen (og kunstverkenes) opprinnelige autentiske kontekst, men heller etableringen av en ny, som kan stå i en metaforisk relasjon snarere enn i direkte sammenheng med hverdagslivets verden.⁴⁶ Samlingen erstatter slik historien med klassifikasjon, med en organisering som unndrar seg det reelle, siden selve organiseringen av samlingen erstatter det tidslige.⁴⁷ I vårt tilfelle – altså når det gjelder den tradisjonelle, kronologiske fremstillingen av historien om kunsten – erstatter den institusjonaliserte representasjonen, med sin egen interne organisering av objekter og temporaliteter, de autentiske omstendighetene.⁴⁸

En anekdote som kan belyse en relevant tematikk i vitenskapeliggjøringen av væren og opprettelsen av systemer som tilværelsen kan tilpasses, er Jorge Luis Borges' «Del rigor en la ciencia» (1946) («Om vitenskapens nøyaktighet»). I anekdoten omtales et imperium hvor kartografien hadde oppnådd et så høyt nivå av nøyaktighet at kartet over imperiet til slutt var like stort som imperiet selv. Etter hvert som tiden gikk og kartografien forfalt, forvitret også kartet. Bare enkelte fragmenter av kartet var spredt utover det de områdene de representerte: «I Ørkenene i Øst vedvarer noen sønderrevne Ruiner av Kartet, bebodd av Dyr og Tiggere.» som kan sies å symbolisere at kartet over tid kan komme til å forveksles med det reelle landskapet det var satt til å beskrive.

Baudrillard skriver om anekdoten i åpningen av «Simulacres et Simulation» (1981): Der poengterer han at samtiden domineres av en generasjon vokst opp med modeller av en virkelighet («a real») uten opphav, det han omtaler som «hyperreal». I forhold til Borges' anekdote er det nå snakk om at kartet går forut for territoriet, som ikke lenger har forrang foran kartografiens modeller, men heller at modellene som brukes til å beskrive virkeligheten, går forut for det antatt virkelige.⁴⁹ Nassim Nicholas Taleb, matematisk statistiker og essayist, fremmet uttrykket «ludic fallacy» i sin bok *The Black Swan* (2007), som i korte trekk omhandler mye av det samme som Baudrillard tematiserer, nemlig at det eksisterer en utbredt tendens som forveksler modellen med virkeligheten, eller i Borges' tilfelle, kartet med territoriet. I vår sammenheng svarer dette til organisasjonsprinsipper og

⁴⁶ Stewart, *On Longing*, s. 151-152.

⁴⁷ Baudrillard, *System of Objects*, s. 95.

⁴⁸ Stewart, *On Longing*, s. 151.

⁴⁹ Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, s. 1.

klassifikasjonssystemer som får status som «objektive» sannheter, og som mer «virkelige» enn de verkene og objektene de formidler.

Donald Preziosi anser det moderne museet som en utøver av den grunnleggende historiske gestus å utskille en spesifikk «fortid» fra nåtiden, for så å samle og omorganisere sine fordrevne og omplasserte relikvier som elementene i en genealogi om og for nåtiden.⁵⁰ Et punkt som er med å belyse et poeng som ble trukket frem i utstillingsrapporten, fra Andrzej Szczerskis tekst *Art History As Art Criticism* (2004), han hevder at kunsthistorien ikke bare tar for seg aspekter ved kunstens fortid, men at den også i sin essens tar inn over seg sin fremtid.⁵¹ Som vi har sett, fortolker det moderne kunstmuseet kunsten og fremhever kvalitet, basert på sine idealer for hva kvalitetskunst er. Idealene og verdiene som gjøres gjeldende, vil alltid bære preg av den historiserende tendensen i sin samtid. Som tidligere nevnt betyr det at i en ideell setting er representasjonen i museene basert på samtidens samfunnsstruktur og verdier.⁵² Uavhengig av om disse er pålagte fra kontrollorganer eller egendefinerte, danner disse verdiene et utgangspunkt for hvordan institusjonene ønsker at møte med kunsten skal skje, og hvilken funksjon den vil fylle for fremtidens publikum, i sine representasjoner av fortid så vel som nåtid.

Kunstmuseer som forholder seg granskende til sine omgivers opphav, slik et nasjonalmuseum skal gjøre, forutsetter også at det eksisterer en kontinuerlig tradisjon, en «faktisk» kunsthistorie som strekker seg fra sitt opphav og inn i nåtiden. På denne måten blir institusjonen forankret i sin egen og i objektene forhistorie.⁵³ I museets omgang med kunsten tjener institusjonen også en ideell fremtidig offentlighet, like mye som den henvender seg til sitt nåværende publikum. Gjennom samlingen gjenskapes altså ikke tiden i en konkret forstand; heller er det slik at tiden re-kontekstualiseres innenfor samlingens egen verden, for å produsere og fremme et historisk narrativ for en ønskelig fremtid.⁵⁴ Med dette ligger et kulturelt ansvar ikke bare *i* nåtiden og *for* fortiden, men også et ansvar for fremtidens publikum.⁵⁵

En problematisk side ved dette aspektet er at narrativet som fremmes og formidles til befolkningen, lett kan forveksles med objektive sannheter om værens tilstand, i stedet for å

⁵⁰ Preziosi & Farago, *Grasping the World*, s. 329.

⁵¹ Szczerski, *Art History As Art Criticism*, s. 289

⁵² Aronsson mfl., *Samling og museum*, s. 353.

⁵³ Carrier, *Museum Skepticism*, s. 204.

⁵⁴ Aronsson mfl., *Samling og museum*, s. 345.

⁵⁵ McClellan, *A Brief History of the Art Museum Public*, s. 2.

fremstilles som de allegoriene de er. Susan Stewart trekker frem allegorien som en mulighet til å se forbi de narrative fremstillingene som har mistet kontakten med sine opphav. Ettersom visjonene knyttet til den allegoriske lesningen er eskatologiske i sin essens; de er ikke besatt av opphav, men heller av fornyelse og nye begynnelse og på denne måten, som Stewart poengterer, blir det å lese allegorier en måte for oss å leve i fremtiden på.⁵⁶

Allegorien er et verktøy som kan avdekke meningsinnhold som hittil har vært uoppdaget. Den kan derfor fungere som et virkemiddel for å belyse underliggende strømninger i en tilstand preget av en globaliserende standardisering i sen-kapitalismens tidsalder og dens hegemoniske narrativ. Fredric Jameson trekker frem allegoriens relevans, og fremmer den moderne allegorien som en kontinuerlig prosess i et system som er i stadig forandring og som en mulighet til å komme under det tilsynelatende konstante meningsinnholdet. Allegorien kan bidra til å forstyrre det eksiterende hierarkiske systemet og bidra til en bevissthet rundt at systemet kan la seg omorganisere. På den måten kan allegoriens verktøy hjelpe til med å definere det vi ikke ennå har mulighet til å forstille oss, for slik å gjøre forestillingen mulig.⁵⁷ Et viktig punkt som spiller inn på kjernetematikken i «Drømmer om morgendagen», hvor et av hovedpoengene bak utformingen av utstillingsidéen bygget på at de rigide formene det tradisjonelle narrativ den kunstinstitusjonaliserte praksisen fremsetter, ikke legger til rette for et fortolkningsrom som kan bidra til en nye lesninger av innholdet. Med en slik praksis vil institusjonene litt etter litt miste sin mulighet til å bidra til positive forandringer i samfunnet og minste sin relevans for sitt fremtidige publikum.

Innenfor/utenfor

Bjarne Rogan poengterer at klassifikasjon også innebærer hierarki: Hvem som defineres som en del av ordenen, og hvem som plasseres på utsiden – som en fiende av det bestående – har store implikasjoner for historien om kunsten.⁵⁸ En samling kan som nevnt betraktes som en presentasjon av en verden som ligger utenfor den opprinnelige (reelle?) verden,⁵⁹ og en representerende verden vil ordenes ut fra sine interne og (delvis) subjektive verdier. En av de utbredte verdiene i det moderne museet dreier seg om kvalitetsbegrepet. Tradisjonelt sett er det moderne museet, i likhet med kunstverkene som stilles ut, produkter av elitekulturer, som

⁵⁶ Stewart, *On Longing*, s. 3.

⁵⁷ Kaasa, ”Allegoriens relevans i globaliseringens tidsalder.”

⁵⁸ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 133

⁵⁹ Rogan mfl., *Samling og museum*, s. 142.

på samme vis som at alt utenom den «beste» kunsten ekskluderte fra sine samlinger, også håndhever en utbredt sosial ekskludering.⁶⁰

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu fremholdt kunstinstitusjonene som symboler på opprettholdelsen av de sosiale skillelinjene i det franske samfunnet. I korte trekk omtaler Bourdieu kunstverket som eksiterende på bakgrunn av sin materielle så vel som sin symbolske verdi. Dette siste er noe som blir gitt objektene som introduseres og sirkuleres i den institusjonelle kunstsfæren, i møte med et publikum som besitter det Bourdieu kaller «kulturell kapital», og som er i stand til å gjenkjenne et kunstverk når de ser det. Problemet han imidlertid er opptatt av, er hvordan den kulturelle kapitalen distribueres og nedarves mellom personer fra samfunnets høyere samfunnslag, og hvordan skolene og kunstinstitusjonene svikter i sin oppgave med å tilrettelegge for kunnskapen som trengs for å ta del i de etablerte meningsuniversene for personer med lavere sosial tilhørighet.⁶¹

Det kan være oppklarende for dette punktet igjen å minne om at museene i Norge utgjorde en viktig del av dannelsesanstaltene som var nedsatt av Stortinget mot slutten av 1830-tallet, som et ledd i nasjonsbyggingen, og at en systematisk smaksoppdragelse av befolkningen kom som følge av borgerskapets fremhevning av estetiske idealer.⁶² Det tradisjonelle kvalitetsbegrepet på kunstfeltet har ført med seg at definisjonsmakten for hva som ble ansett som «innenfor» kunstinstitusjonens orden, var basert på høykulturelle smaksdommer, og at de uttrykk og kunstnere som havnet utenfor det høykulturelle sjiktet, ble forvist til den perifere delen av «historien om kunsten» – eller i ytterste konsekvens ekskludert fra den.

Poenget med å trekke frem disse historiske eksemplene på museal drift og tilhørighet er å danne et bakteppe som kan illustrer hvordan fortiden har satt sitt preg på dagens kunstfelt – og å vise hvordan andre verdier i dag er gjeldene for Nasjonalmuseets samlingsforvaltning og drift. Institusjonen preges altså av en tilstand av kontinuerlig tilpasning og forandring. Tidligere var museumsinstitusjonene først og fremst tilgjengelige for en liten, privilegert samfunnsgruppe, men i dag forventes det at museene er målrettet i sitt arbeid om å nå ut til flest mulig.⁶³

⁶⁰ Carrier, *Museum Skepticism*, s. 204.

⁶¹ Bourdieu, *The Field Of Cultural Production*, s. 7 og 37.

⁶² Pedersen mfl., *Samling og museum*, s. 49.

⁶³ Kulturdepartementet, ”Museumsmeldingen 2020-2021”, s. 14.

Kulturpolitikk, Det Nasjonale og demokratiseringen av kunstinstitusjonen.

Det er vanlig å hevde at den norske kulturpolitikken får sin form i etterkrigstiden, da de statlige investeringene i kulturell infrastruktur inngikk som et ledd i oppbygningen av velferdsstaten. En offentlig og aktiv museumspolitikk med tilhørende forvaltning er et produkt av 1960-årene.⁶⁴ Denne tidsperioden kan tjene som en indikator på starten på slutten for museumsinstitusjonens autonomi og overgangen til i større grad å bli et politisert organ. Når diktering fra det offentlige startet å prege kulturarvsforvalterne, kunne politiske beslutninger påvirke museumsdriften direkte gjennom vedtak og pålegg som måtte oppfylles for å få økonomisk støtte. Siden den gang har institusjonene som har i oppgave og forvalte kulturarven med midler fra statsbudsjettet, også måtte forvalte den politiske rollen som følger med oppgaven.⁶⁵

Åpningsutstillingen til Nasjonalmuseet (nå utsatt til sommeren 2022) «Vi Kaller det Kunst» – en *open call* til hele landets kunstnere om å være delaktige i den første utstillingen i det nye museets lyshall – er en interessant imøtekommelse av tematikken som gjelder forholdet mellom det lokale og regionale eller det nasjonale og internasjonale. I løpet av den samme uken hvor åpningsutstillingen først ble annonsert, presentere Nasjonalmuseet sitt nye samarbeid med Fredriksen-familien, som vitnet om en dobbel satsning på det lokale og det internasjonale, en proklamering som favner om «hele» kunstfeltet.

De internasjonale impulsene som i stigende grad preger og sammensmeltes med lokale samfunnsstrukturer kan oppfattes som følger av internettets omveltning av hvordan informasjon prosesseres og hvordan mennesker interagerer og kommuniserer. Norbert Bolz omtaler Verdensvevens struktur som «rhizomatisk», som i politiske forstand viser til horisontale, ikke-hierarkiske strukturer, som fremstår åpne, desentraliserte og kaotiske – strukturer som derfor kan karakteriseres som demokratiske.⁶⁶ Ratifiseringen av UNESCO-konvensjonen fra 2005 utgjør sammen med verdensvevens og den nye globaliseringens fremvekst, en pekepinn på utviklingen av kulturfeltet og kunstinstitusjonene utover 2000-tallet. Konvensjonen fremstår som det viktigste internasjonale rammeverket for utarbeidningen av kulturpolitikk. Den slår fast at kunst- og kulturuttrykk er av en meningsbærende art som

⁶⁴ Kulturdepartementet, "Museumsmeldingen 2020-2021", s. 15.

⁶⁵ Hammer, "Museer uten nasjonalitet."

⁶⁶ Bolz, *Kaos og simulasjon*, s. 16.

ikke lar seg redusere til økonomiske verdier for omsetningen i kunstmarkedet.⁶⁷ Sammen med feminismen og post-kolonialismens påvirkning på kvinnelig og samisk representasjon i Nasjonalmuseet er dette gode eksempler på hvordan nyere teorier og strømninger har påvirket kunstinstitusjonen, og kan belyse hvordan nedbrytelsen av de gamle maktstrukturene kan føre til en lavere terskel for deltagelse og representasjon.

Ifølge Jorunn Veiteberg handler dette skiftet, som en følge av ansvaret institusjon har tatt på seg og blitt tillagt, at museene har flyttet oppmerksomheten fra hegemoni og ekskludering over til demokrati og inkludering, fra likhetstanker om kontinuitet og konformitet til kompleksitet, forandring og forskjeller.⁶⁸ Dette grepet ble også tatt i bruk i utstillingsrapporten hvor en av de kuratoriske strategiene som ble tatt i bruk, var tilnærmingen Maura Reilly omtaler som «utstilling-som-polylog», en metode som forsøker å formidle et «kaleidoskopisk» syn på kunsthistorien for å demonstrer dynamikken i ikke-lineære systemer.⁶⁹ En metodikk som benytter seg av flere skapende aktører i forhold til at kontekstene og sammenstillingen mellom objekter i utstilling fortsetter å utvikles i et samspill med «leseren». På en slik måte vil utstillingen kunne fremstå som en dynamisk og kontinuerlig prosess som fortsetter å eksistere og konstruere meninger så lenge innholdet aktivt bearbeides.

Som vi har vært inne på, representerer museene en kompleks sammensetning av betydningsinnhold som utformes av skiftende tiders idealer og verdier. Disse ligger som forholdsvis skjulte føringer i museumsbegrepet og kategoriseres som historisiteten i det museale landskapet.⁷⁰ Etersom disse verdiene og idealene er under konstant utvikling, er det nærliggende å reise spørsmålet som Øivind Storm Bjerke formulerer angående samlingens oppbygging og hva nettopp «det nasjonale» omfatter.⁷¹ Dette har andre konnotasjoner i 2021 enn det hadde i 1814 eller i 1945. Det historiserende elementet gjør det til en krevende oppgave og skulle kontekstualisere det museale praksisen i spillet mellom fortid, samtid og fremtid. Begrepet «nasjonal» kan også knyttes til juridiske rettigheter i henhold til en stats lover og regler, men slik det formuleres her, er det snakk om det institusjonaliserte begrepet forvaltet gjennom «bevissthetsindustriens» institusjoner som Nasjonalmuseet, som hele tiden

⁶⁷ Kulturdepartementet, "Museumsmeldingen 2020-2021", s. 17.

⁶⁸ Veiteberg, "Å samla kunst", s. 137.

⁶⁹ Reilly, *Curatorial Activism*, s. 30

⁷⁰ Pedersen mfl., *Samling og museum*, s. 41.

⁷¹ Bjerke, "Basisutstilling."

utforsker og utvider hva akkurat dette begrepet innebærer. De siste årene har det blitt tatt grep for at det 'nasjonale' også skal inkorporere det samiske, og at det i større grad skal fokuseres på kvinner og deres rolle i historien om kunsten. Dette er gode eksempler på den historiserende tendensen og hvordan Nasjonalmuseet bør betraktes som en historisk prosess i stadig utvikling hvor institusjonens ulike bestanddeler avløser hverandre, hvor funksjon og uttrykk hele tiden endres gjennom samarbeid med samtidens maktforhold og behov.⁷²

Et poeng som ble trukket frem både i utstillingsrapporten og tidligere i denne oppgaven, dreier seg om kunstmuseet som en aktør som benytter seg av et aktivt fortellergrep og tar på seg oppgaven som en skapende deltaker i kontekstualisering og formidling av historie, i kontrast til oppfatningen av at kunstinstitusjoner passivt gjengir historisk og kulturell utvikling.⁷³ Denne skapende tendensen tilsier at fortellingsgrepet innebærer narrative fremstillinger om hvilke hendelser, verdier og mennesker som er vitale i den museale prosessen for å skape fortiden og sette premissene for fremtiden.⁷⁴ De hendelsene, verdiene og menneskene som blir en del av narrativet den meningsdannende kunstinstitusjonen formidler, kanoniseres, dvs. de blir essensielle brikker i historien om kunsten.

Opprinnelig var kanonbegrepet knyttet til religiøse sammenhenger, som de kildene den katolske kirken anså som «den rette lære». Når begrepet brukes i dag, er det som regel snakk om en liste over de viktigste verkene innenfor en sjanger over en viss periode, fordelt innenfor en tradisjonelle kunsthistoriske klassifikasjonsinndelingen. Kanonisering bygger i sin essens på inkludering og ekskludering, og ettersom den var strengt trosbetinget, er den også ideologisk forankret, noe som gjør at begrepet er egnet for en kritisk granskning av tradisjoners fundament.⁷⁵

En av de mer radikale holdningene til den institusjonelle kanoniseringen, tar til orde for en bevegelse bort fra kunstbegrepet, til en pluralisering av kunsten og begrepet «avkanonisering», altså en tanke om at kanon-krigene på 80- og 90-tallet og etableringen av såkalte «motkanoner», i siste instans inngår i den gamle hierarkiske strukturen som kanon utgjør. Konseptet tar for seg idéen om å vende seg bort fra «kanonisk tenking», heller enn å kritisere innholdet, formidlingen og etableringen av den.⁷⁶ Et mer utbredt grep blant

⁷² Aronsson mfl., *Samling og museum*, s. 344.

⁷³ Ustvedt, "Kunstmuseets omgang med kunst."

⁷⁴ Amundsen mfl., *Samling og museum*, s. 111.

⁷⁵ Haugen, "Farvel til Kanon."

⁷⁶ Haugen, "Farvel til Kanon."

kunstinstitusjoner, og i særlig grad Nasjonalmuseet, er arbeidet med å revidere den nasjonale kanon ved å analysere fortiden kritisk og reflektere denne tilnærmingen i samlingspresentasjonen – et grep som har ført til en skjerpet bevissthet rundt hva som utgjør historien om kunsten.⁷⁷ I arbeidet med samlingsrevisjon har blant annet dekolonisering og kvinnekamp blitt holdt frem som teoretiske grunnlag. Karin Hindsbo hevder at det er viktig å holde hodet kaldt når historien skal revideres, og at iveren etter å overkompensere kan føre til at noe annet blir oversett, slik at fremtidens forvaltere igjen må korrigere.⁷⁸

Den nigerianske kuratoren Okwui Enwezor kommenterer at dekolonisering, som en følge av det postkoloniale, er et nytt utgangspunkt fra hvor de foregående maktstrukturer og relasjoner kan observeres fra. Ikke som en fortsettelse av koloni-tiden, men fra et ståsted hvor alle strukturene har blitt synliggjort. Som nevnt er dette en metodikk som inngår i Nasjonalmuseets pågående samlingsrevisjon.

Den eneste illusjonen som eventuelt må brytes, er at samlingsrevisjonen forandrer fortidens strukturer eller «historien», slik som Hindsbo kommenterer. Som Baudrillard påpekte, vil nye samlings supplementer legges sist i samlingsrekken, og vil derfor kunne sies å være samlingens «identitet». Ved hjelp av en slik samlingsforståelse vil fremtidens publikum kunne tolke nåtidens intensjoner i lys av de politiske strømningene som rådet, som gjenspeiler Hindsbo uttalelse om at museet trakter etter å representere tiden vi lever i.⁷⁹ Samtidig vil revisjonen i verste fall ikke fremstå som en aktiv skyggelegging av forhistoriens diskriminerende tendenser, slik det fremstår for flere samfunnsdebattanter i forbindelse med blant annet revideringen av det som blir ansett som umoralske titler på Edvard Munchs verk.⁸⁰ Revisjon vil i lys av dette bare kunne si noe om hvordan vi i dag anser vår rolle som fortsatt skapende historiefortellere for fremtidens publikum.

Et eksempel som illustrerer dette poenget, er Rijksmuseum i Amsterdam: Som et oppgjør med egen faghistorie besluttet museet å endre 350 titler som var omtalt i kolonitidens terminologi. Dette var del av en satsning som skulle revitalisere institusjonens forhold til sitt fremtidige publikum. Alle originaltitler og tekster arkiveres og gjøres tilgjengelig for offentligheten og på denne måten legger institusjonen til et meningslag ved å erstatte titlene med en mer tidsriktig terminologi.⁸¹ Meningslagene tilknyttet kolonitiden kan ikke fjernes fra

⁷⁷ Veiteberg, "Å samla kunst." s. 130.

⁷⁸ Hammer, "Museer uten nasjonalitet."

⁷⁹ Hammer, "Museer uten nasjonalitet."

⁸⁰ Vanebo, "Kunsten trenger ikke være snill."

⁸¹ Pedersen, "Endrer navn på malerier for å ikke støte noen."

sin samtids kontekst, de kan bare suppleres til objektene paratekster og legges til gjennom en slik aktiv revisjonsprosess.

Baudrillard poengterer at noe som er karakteristisk for samlingen som fenomen, er at det før eller siden vil komme et radikalt skifte, som i dette tilfellet kan anses som revisjonen, som gjør det mulig for samlingen å komme seg ut av sin tilværelse som regressivt system, men han trekker frem at uansett hvor åpen diskursen rundt samlingen blir, vil den alltid bære i seg elementer av et ikke-forhold til verden.⁸²

Gjerdeløa

La oss nå se nærmere på en spesifikk «case» som kan belyse hvilke implikasjoner klassifikasjon, samlingsstrategi og kontrasterende meninger om Nasjonalmuseets rolle som kulturarvsforvalter og historieformidler har å si for museets rolle som premissleverandør for «historien om kunsten».

Et nedarvet problem fra den eldre samlingsforvaltningen kan sies å danne noe av grunnlaget for etableringen av det sentraliserte Nasjonalmuseet i 2004. Der heter det at inndelingen mellom Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst, med det definerende skille 1945 som ansvarsområdet, ikke har fungert tilfredsstillende: Det har resultert i ”at nyere tids kunst (særlig perioden 1920–1970) har fått en for svak profilering i begge institusjoner.”⁸³ Hullene i samlingen blir ikke mindre når det legges opp til at videre samlingsvirksomhet skal utgå fra den samme samlingen som er basert på de tidligere epokenes høy-kulturelle smaksdommer, som da ikke har fremstått tilfredsstillende for ettertiden. Nasjonalmuseets etablerende mandat legger vekt på at forvaltningen har ”et spesielt ansvar for materiale fra Norge”⁸⁴ i fortid og samtid, og ut fra Nasjonalmuseets strategiplan fra 2016 skulle satsningen på utenlandsk materiale ”enten støtte opp om den eksisterende samlingen eller tilføre viktige korrekativer”.⁸⁵ En av de større diskusjonene de siste årene som belyser interessekonfliktene om hvilke områder som skal prioriteres i forvaltningen av samlingen, går på om museet bør konsentrere seg mer spesifikt om den norske kunsten, utformingen og formidlingen av den nasjonale kanon, til fordel for de internasjonale impulsene som er ment å være supplerende til samlingen. Som Karin Hindsbo bemerker, oppstår ikke kunsten i en boble, men er i stor grad

⁸² Baudrillard, *System of Objects*, s, 105.

⁸³ Regjeringen, ”Etablering og organisering av et nasjonalt kunstmuseum.”

⁸⁴ Regjeringen, ”Etablering og organisering av et nasjonalt kunstmuseum.”

⁸⁵ Nasjonalmuseet, ”Strategiske mål 2016-2022.”

påvirket av internasjonale strømninger, som Nasjonalmuseet er forpliktet til å vise.⁸⁶ Den kulturelle storsatsningen på det nye Nasjonalmuseet la allerede i etableringsdokumentet fra 2002 vekt på å styrke institusjonenes rolle som en aktør på det internasjonale kunstfeltet som landets ledende museum for internasjonal kunst, men hvordan balansen skal opprettholdes når institusjonen i større grad får en «grunnleggende internasjonal orientering»⁸⁷, er fortsatt usikker.

I 2016 gikk Nasjonalmuseet til innkjøpt av *Kake, morgen, vår ... #1* (1989) av russisk-amerikanske Ilya Kabakov, en kunstner med et eksisterende verk i samlingen: *Søppelmannen (Mannen som aldri kastet noe)* (1989), som siden 1995 hadde fast visningsplass i Museet for Samtidskunst, en innlemmelse som kan knyttes til tidligere avdelingsdirektør for samtidskunst Sabrina van der Leys formulering om å fokusere på avantgarden i ikke-europeiske land og da særlig på kunstnere fra Sentral- og Øst-Europa.⁸⁸ De 6,4 millionene som ble gitt for verket, utgjør en vesentlig del av innkjøpsbudsjettet til Nasjonalmuseet, som på 00-tallet har ligget på rundt 10 millioner kroner i året. Midlene er ikke øremerket fra Kulturdepartementet, hvilket vil si at museet ikke trenger å bruke det samme beløpet hvert år. Året før, i 2015, ble det for eksempel brukt 6,7 millioner, men i 2016 ble budsjettet 'sprengt' og sammen med Kabakov-verket ble det brukt i overkant av 17 millioner kroner. Kjøpet ble muliggjort ved at midler ble tatt fra et eget oppspart innkjøpsfond, hvor Nasjonalmuseet siden sin opprettelse har lagt til side midler for å kunne benytte i situasjoner hvor styret mener at det er nødvendig, og det årlige innkjøpsbudsjettet ikke strekker til.⁸⁹

På samme tidspunkt som Kabakov-innkjøpet ble vedtatt, lå det et tilbud på bordet om å kjøpe Marianne Heskens ikoniske verk *Gjerdeløa* til 2 millioner kroner. *Gjerdeløa* er et konseptuelt kunstverk, et av de første av sitt slag i Norge, som ble utstilt i Paris under ungdomsbienalen ved Pompidou i 1980. Løa som Heske stilte ut, er opprinnelig en 400 år gammel høyløe i malmfuru som kunstneren hentet fra fjellsiden i sin hjembygd Tafjord på Sunnmøre. Den gamle løa er bygd med den gamle lafteteknikken, en konstruksjonsmetode som gjør det mulig å demontere og remontere bygninger i tre. Teknikken var tilpasset det norske landskapet. Gro Steinsland skriver i *Aftenposten* at denne teknikken representerer en

⁸⁶ Hammer, "Museer Uten Nasjonalitet."

⁸⁷ Regjeringen, "Etablering og organisering av et nasjonalt kunstmuseum."

⁸⁸ Veiteberg, "Å samla kunst", s. 130.

⁸⁹ Veiteberg, "Å samla kunst", s. 120.

norsk dugnadstradisjon og viser til en gjenbrukstankegang som var en selvfølge i jordbrukssamfunnet.⁹⁰

Kunstkritiker Kjetil Røed var en av dem som var meget kritisk til innkjøpskomiteens avslag, og hans poeng går ut på at Nasjonalmuseet åpenbart burde prioritere den nasjonale kanon i denne saken. Tidligere styreleder i Norske Billedkunstnerne, Hilde Tørdal la vekt på at Ilya Kabakov allerede var representert i Nasjonalmuseets samlingen og at Nasjonalmuseet burde prioritere Marianne Heskes verk foran enda et Kabakov verk.⁹¹ At museet prioriterer russisk konseptkunst fra slutten av 1980-tallet fremfor norsk konseptkunst fra starten av samme tiår, stemmer ikke helt overens med mandatet om å prioritere det norske materiale, men i henhold til samlingsprofilen og strategiplanen kan det muligens rettferdiggjøres likevel. Satsningen på utenlandsk materiale skal støtte opp om den eksisterende samlingen, som ut i fra Kabakovs tidligere plass i samlingen kan gi mening i henhold til slik strategiplanen er formulert ettersom det nye verket legges inn som et supplement til noe eksisterende. På feltet for den norske konseptkunsten fra et så tidlig stadium ble to verk innlemmet i Nasjonalmuseets samling på starten av 1990-tallet: et verk av Hilmar Fredriksen (fra 1979) og et av Jon Gundersen (fra 1984), som kan klassifiseres som konseptkunst. Men et verk som *Gjerdeløa*, som er et tidlig eksempel på en internasjonal strømning med en dyp lokal forankring, med en renommert utstillings-CV, som alluderer til bondekultur, gjenbruksidealer samtidig som den var en representasjon for sin samtid, eksiterer ikke innenfor Nasjonalmuseets historie om den norske konseptkunsten; det gjør derimot en sen sovjet-russisk representasjon av tradisjonen har samlingen nå to av.

Museet eier en foto-serie som beskriver Heskes prosessuelle utformingen av verket, som Hindsbo viser til i begrunnelsen for avslaget. Heske er også representert med en rekke andre verk, hovedsakelig innenfor videokunst. Det kan derfor argumenteres for at samlingens organiseringsprinsipper hindrer at *Gjerdeløa* kan få en «naturlig» plass i Nasjonalmuseets historie om en nasjonal forgrening av konseptkunsten, med tanke på at den er nok så ikke-eksiterende i samlingen.

Dette viser kanskje aller mest hvor fokuset ligger i innkjøpskomiteen, og hvor man tenker at samlingen trenger å suppleres. Men når det er brukt av oppsparte midler, satt av til særegne situasjoner, som da brukes på et internasjonalt kunstverk av en kunstner som allerede er representert i samlingen med et verk fra det samme året, kan man ikke bruke

⁹⁰ Steinsland, ”Hvordan kan Nasjonalmuseet takke nei til Gjerdeløa?”

⁹¹ Aftenposten, ”Heftig krangel om Nasjonalmuseets innkjøpsvalg”

budsjettbegrensinger som argument. For her finnes det penger til kunsten, men ikke vilje til å ta vare på den nasjonale forgreningen av konseptkunsten.

Da Nasjonalmuseet takket nei til *Gjerdeløa*, ble verket sendt til Aarhus Kunstmuseum på lån, og i 2018 kom det frem at Nicolai Tangen hadde gått til anskaffelse av verket, og at det skal innlemmes i Kunstsiloen som åpner i 2022. Dermed blir verket i det minste tilgjengelig for et norsk publikum, men dette illustrer igjen et punkt Jorunn Veiteberg fremhever frem med hensyn til Nasjonalmuseets rolle på kunstfeltet, nemlig at det i dag er en økende tendens til at de store privatsamlerne blir premissleverandører for historieskrivningen om den norske kunsten.⁹²

En annen begrunnelse som kan forklare hvorfor at en nasjonal forgrening av konseptkunsten ikke har forrang foran det internasjonale når det gjelder det som kan karakteriseres som innenfor den kontemporære kunsten, som det tidligere Museet for Samtidskunst var rettet mot, bygger på et generelt skifte i orienteringen til de nordiske museene. Tidligere direktør ved Astrup Fearnley Museet, Gunnar Kvarans, uttalelse om at museets virke bygger på ideen om det *kontemporære* som et globalt fenomen som innebærer at kunsten den omfavner, opererer innenfor en etablert struktur av estetiske, politiske og diskursive rammer.⁹³ Dette er en tendens som ligger i Astrup Fearnleys ideologi, som er det Gunnar Kvaran sikter til når han karakteriserer samtidskunsten som et internasjonalt språk.⁹⁴

For et museum vil det trolig alltid eksitere en konflikt mellom det å posisjonere seg internasjonalt og det å bevare lokal relevans.⁹⁵ Hindsbo kommenterer som nevnt at museet er forpliktet å vise den internasjonale påvirkningen, som gir uttrykk for en mer en balansert tilnærmingen enn hennes svenske direktørkollega Susanna Petterson uttrykker når hun kommenterer at museets oppgave i dag heller er å presentere et større narrativ om kunsthistorien enn å ha en nasjonal agenda – og at et nasjonalmuseum som primært forvalter sin nasjonale kanon, ikke vil bli interessant.⁹⁶ Annette Marie Kierulf, professor ved Kunstakademiet i Bergen, innvender på sin side – interessant nok – at «nasjonalstaten og den lokale språkbevisstheten ikke bare er reaksjonære størrelser, men også kan ses som en buffer mot det totale markedsregimet?»⁹⁷ Uttalelsen fremmer en bevissthet som verner om den særegenheten lokalkulturer kan representere og at en stadige importeringen av internasjonale

⁹² Veiteberg, "Å samla kunst", s. 7.

⁹³ Kouoh, *The Curatorial Conundrum*, s. 182.

⁹⁴ Kvaran, *To Be With Art*, s. 294.

⁹⁵ Veiteberg, "Å samla kunst", s. 134.

⁹⁶ Hammer, "Museer uten nasjonalitet."

⁹⁷ Kierulf, «Sju timer i kunstverdenen. Bergen», s. 83–84.

narrativ, hvor markedsliberalistiske verdier og direktiver ofte følger med på kjøpet, står i fare for å utviske disse. En tematikk som vil bli drøftet videre i neste kapittel.

Institusjonen i globaliseringens tidsalder

Det siste leddet i det som kan kalles den internasjonale orienteringen til Nasjonalmuseet, må sies å være samarbeidet som er inngått med Fredriksen Family Art Group Limited. Et samarbeid som i følge direktør Karin Hindsbo skal gi «et betydelig løft internasjonalt som vi ikke hadde fått uten.»⁹⁸

Avtalen Nasjonalmuseet har inngått med Fredriksen Family Art Company Limited, innebærer i korte trekk at museet skal forvalte og Fredriksen-søstrene skal eie en samling internasjonal moderne kunst og samtidskunst, som selskapet sammen med museumsstaben siden 2017 har bygget opp og utviklet. Samlingen har fått tildelt en permanent sal i det nye museet, dedisert til søstrenes mor Inger Katharina Astrup Fredriksen. Med sine 727 kvadratmeter er dette det nest største utstillingsrommet, etter Lyshallen: hvor utstillingsserien Fredriksen Commissions skal holdes annethvert år. Foruten samlingen, utstillingsrommet og utstillingsserien, inngår det i avtalen et nytt forsknings og utdanningsprogram: Fredriksen Research.

Familien stiller med fire egne fagpersoner, som sammen med museets ansatte har ansvar for innkjøp og samlingens profil. Formelt har Fredriksen Family Art Company det siste ordet om hvilke verk som blir kjøpt; og Nasjonalmuseet avgjør på sin side «om et verk skal innlemmes i samlingen og stilles ut».⁹⁹ I avtalen heter det at familien skal være fritatt for alle eventuelle utgifter knyttet til avgifter som skatt og toll, en sats som i utgangspunktet utgjør omtrent fem prosent av innkjøpsverdien på kunstverkene.¹⁰⁰

Avtalen, som sies å være i 100-millioners-klassen,¹⁰¹ bygger på forventningene fra det offentlige, som gjennom museets egen strategi søker å gjøre institusjonen til en attraktiv samarbeidspartner for private aktører.¹⁰² Avtalen kan også sees i forlengelsen av etableringsmandatet til Nasjonalmuseet vedrørende internasjonal orientering.¹⁰³ Den er også knyttet til ansettelsen av Karin Hindsbo som direktør, i februar 2017, da nyinnsatt styreleder

⁹⁸ Jor, Svendsen, Tunheim og Veiby, ”Trine Skei Grande langer ut mot Fredriksen-kritikk.”

⁹⁹ Nasjonalmuseet, ”Samarbeidet Mellom NMK og FFAC.”

¹⁰⁰ Rauand, Martincic og Martincic, ”Flykter fra kunstsatt.”

¹⁰¹ Borud, ”Fredriksen-døtrene inngår gigantsamarbeid med Nasjonalmuseet.”

¹⁰² Nasjonalmuseet, ”Strategiske mål 2016-2022.”

¹⁰³ Regjeringen, ”Etablering og organisering av et nasjonalt kunstmuseum.”

Linda Bernander Silseth og Høyres kulturminister Linda Hofstad Helleland nedfelte i mandatet om at hun skulle styrke museet gjennom økt egeninntjening og bred publikumsappell.¹⁰⁴ Hindsbo bemerker at Nasjonalmuseet vil kunne profitere på samarbeidet og gi museet et ansikt og en identitet internasjonalt. Den nye samlingsprofilen som skal utvikles mellom museet og selskapet, kan sies å rettferdiggjøre, den enorme satsningen som kan gjøre museet til en destinasjon på det internasjonale kunstfeltet og denne muligheten antas å kun være oppnåelig ved et slikt privat tilskudd, ettersom den kunsten det her er snakk om, er langt utenfor rekkevidde til et nasjonalmuseum med statlige finansiering og følgelig magre innkjøpsmidler.¹⁰⁵

Kunsthistoriker Knut Ljøgodt beskriver avtalen som en gjenopplivelse av en donatorkultur som preget det norske kunstfeltet ved forrige århundreskiftet, og som ble etterfulgt av perioden som samsvarte med oppbygningen av velferdsstaten, hvor det offentlige i større grad skulle finansiere kunstfeltet.¹⁰⁶ Blant andre viktige bidragsytere i den forrige bølgen var finansmann og samler Rolf Stenersens, med sitt store engasjement for kunsten, en viktig figur, særlig med hensyn til Munch og mellomkrigstidens avantgarde. I 1936 donerte han en stor del av sin samling til Oslo kommune. Øystein Ustvedt skriver at Stenersen dermed videreførte en givertradisjon som kulminerte i opprettelsen av Sonia Henies og Nils Onstads kunstsenter på Høvikodden i 1967. Videre i utstillingskatalogen til *Storebrand@stenersen*, fra 2004, skriver han at vi siden starten av 1990-tallet har sett det private initiativet gjenoppstå på det norske kunstfeltet, noe som har ført til en økt samarbeidsvilje mellom kunstinstitusjonene og det private næringslivet, med Storebrand, Kistefos, Norsk Hydro, Telenor, Nordea m.fl. som viktige aktører.¹⁰⁷

Sparebankstiftelsen DNB er en viktig bidragsyter og samarbeidspartner for Nasjonalmuseet og Sparebankstiftelsen DNB eier omlag 8 prosent av aksjene i DNB, hvor utbytte fra disse brukes til ulike samfunnsnyttige prosjekter, blant annet til kjøp av kunst.¹⁰⁸ Sammen med Nasjonalmuseet har Sparebankstiftelsen ifølge Hindsbo startet et større samarbeid om innkjøp av norsk kunst.¹⁰⁹ Stiftelsen står også for det største økonomiske verksbidraget til museet, nemlig *Soldatbadet* av Ernst L. Kirchner, som de betalte 187

¹⁰⁴ Ekeberg, "Glamour og tapt faglig kontroll."

¹⁰⁵ Jor, Svendsen, Tunheim og Veiby, "Trine Skei Grande langer ut mot Fredriksen-kritikk."

¹⁰⁶ Borud, "Fredriksen-døtrene inngår gigantsamarbeid med Nasjonalmuseet."

¹⁰⁷ Ustvedt, "Storebrand@stenersen", s. 5.

¹⁰⁸ Borud, "Nasjonalmuseet får tidenes gave av Sparebankstiftelsen."

¹⁰⁹ Hindsbo, "Nasjonalmuseets direktør svarer på kritikken"

millioner kroner for hos Sotheby's i New York i november 2018, som er en del av samarbeidet om å bygge opp en samlingen tysk ekspresjonisme som startet i 2009.¹¹⁰ Representanter for stiftelsen hevder i en kronikk at de norske kunstmuseene ville vært fattigere uten tilskudd fra private givere, og trekker frem Langeaard-, Stenersen- og Meyer-samlingene som betydelige tilskudd til Nasjonalmuseet og KODE, bidrag som i stor grad har vært med å gi institusjonene den identiteten og den faglig tyngden de har i dag.¹¹¹

I en debatt mellom Karin Hindsbo og styreleder i Norske Billedkunstnerne, Ruben Steinum, vedrørende det ny-annonserte samarbeidet mellom Nasjonalmuseet og Fredriksen-familien, utalte Hindsbo at samarbeidet benytter seg av en etablert modell hvor museer stiller ut verk de ikke selv eier. Eksempelet hun trakk frem, var Stenersen-samlingen, som ikke er eid av KODE, museet som utstiller den, men av en selvstendig stiftelse.¹¹² Om ikke annet viser Hindsbos eksempel at det ikke gjøres et eksplisitt poeng av å differensiere mellom organisasjonsstrukturer når bidrag eller samarbeidsavtaler fra private aktører diskuteres. For i motsetning til et selskap kan ikke stiftelsen som forvalter Stenersens samling eller Sparebankstiftelsen DNB, ta ut overskuddet fra driften. I styret til Stenersen sitter et bredt utvalg av samfunnsrepresentanter; det samme gjelder styret i Sparebankstiftelsen DNB, hvor det er bred kompetanse og representasjon i styret som driftes uten mulighet for privat vinning.¹¹³

Et annet eksempel hvor differanser i organisasjonsstrukturen til bidragsytere på kunstfeltet undergraves, kommer frem i en kronikk fra Fredriksen-søstrene for å imøtekomme kritikken for samarbeidet med Nasjonalmuseet.¹¹⁴ Her sammenligner de sitt eget bidrag med Statskrafts sponing av Munchs internasjonale jubileumsutstilling i 2012 på Tate Modern i London. En av de store forskjellene mellom de to bidragene er at Statskraft AS, morselskapet i konsernet, er heleid av Statskraft SF, som igjen er 100 prosent eid av Nærings- og fiskeridepartementet, hvilket innebærer at den norske stat er eier av Statskraft og finansierer en Munch-utstilling i utlandet.¹¹⁵

¹¹⁰ Borud, "Nasjonalmuseet får tidenes gave av Sparebankstiftelsen."

¹¹¹ Støylen og Bjørnsen, "Norske kunstmuseer ville vært fattigere uten private givere."

¹¹² NRK, "Dagsnytt 18." 20. Juni 2019.

¹¹³ Hagen & Følling "Avtalen mellom Nasjonalmuseet og Fredriksen-arvingene er en trojansk hest i glanset gavepapir."

¹¹⁴ Fredriksen, Kathrine & Cecilie. "Full faglig frihet."

¹¹⁵ Statskraft. "Organisasjon."

Sammenligningen som derimot kan trekkes mellom de to ulike bidragene til kunstfeltet, faller inn under det uttalelsen fra kommunikasjonsdirektør i Statskraft Bente E. Engesland alluderer til når hun sier at slik som «Munch hadde et moderne øye for kunst, har vi et moderne øye for energi».¹¹⁶ I kritiske termer kan en slik markedsføring omtales som *Greenwashing*, altså en villedende form for markedsføring hvor en bedrift markedsfører seg selv som miljøbevisste ved investeringer på felt og i aktiviteter for å bygge et image som er ment å overskygge bedriftens hovedbeskjeftigelse.¹¹⁷ I tråd med dette knytter Statskraft sin markedsføring til Munch som innovasjonsfigur, med den hensikt å etablere et positivt *image* som kan fremstille selskapets som et solid og sikkert overskuddsforetak som også er kvalitetsbevisst og kunnskapsrik når det gjelder å satse på kunst og kultur.¹¹⁸

Med hensyn til Fredriksen-familien kan vi si at det i større grad er snakk om en kulturell form for *greenwashing*, hvor kunsten blir sømløst inn som del av et større organisasjonssystem, som en integrert del av John Fredriksens forretningsimperium, som søstrene har vært engasjert i, og samlet kunst gjennom, siden 2007.¹¹⁹ Den typen *corporate collecting* som dette prosjektet bedriver, er en del av en trend hvor kunsten som verdiobjekt er kommet til det punktet hvor den anses som en «naturlig» del av verdiskapningsmodellen til store finanskonsern, i så stor grad at de kan fremstå som uatskillelige.¹²⁰

John Fredriksens forretningsimperium har røtter i olje- og shipping-industrien, og i 2019 ble hans formue og imperium verdsatt til om lag 120 milliarder kroner, noe som med god margin gjør ham til den rikeste nålevende nordmannen.¹²¹ I 2006 ble John Fredriksen statsborger i skatteparadiset Kypros, hvor han driver deler av forretningsimperiet sitt fra. Her av blant annet hans tankrederi Seatankers, investeringsselskapet WQZ, Hemen Holding og Fredriksen Family Art Group registrert. Verdens største tankrederi, Frontline, og riggiganten SeaDrill, driver han derimot fra Bermuda.¹²²

Direktøren i Fredriksen Family Art Group, Spyros Episkopou, er også direktør i WQZ og administrerende direktør i Seatankers. Eirini Santhi Theocharous er også oppført som

¹¹⁶ Statskraft, "Statskraft sponser Munch i London."

¹¹⁷ Katherine M. Cruger. "Greenwashing."

¹¹⁸ Ustvedt, "Storebrand@stenersen", s. 12.

¹¹⁹ Borud, "Fredriksen-døtrene inngår gigantsamarbeid med Nasjonalmuseet."

¹²⁰ Ustvedt, "Storebrand@stenersen", s. 8.

¹²¹ Pedersen, "Derfor er de ikke på rikinglista."

¹²² Spence, "Fredriksen blir kypriot." og Solgård, "WQZ Investments har gått inn med over en halv mrd. Kroner..."

direktør i WQZ, Hemen Holding og i Fredriksen Family Art Group, mens Marios Saveriadis fungerer som sekretær i både Hemen Holding, WQZ og i Fredriksen Family Art Company.¹²³ Organisasjonsstrukturen og de overlappende styremedlemmene indikerer at Fredriksen Family Art Group ikke uten videre kan skilles fra resten av forretningene til John Fredriksen. Dette underbygger innsigelsene om at en person med en enorm privat formue, plassert i skatteparadiser, ikke bør få innpass i et offentlig kunstmuseum – med de muligheter til å øke sin formue og skatteflukt på bekostning av norske skattebetalere dette innebærer.¹²⁴ Samtidig belyser det bekymringen som Veiteberg trekker frem i sin konklusjon om utviklingstrenden i norske kunstmuseer, om at vi er ferd med å overlate styringen av kunsten som institusjon til styrtrike enkeltpersoner.¹²⁵ Det er, som samfunnsøkonom og Rødt-politiker Marie Sneve Martinussen har uttalt, ikke nødvendigvis sjokkerende at Norges beste formueforvaltere har skaffet seg en god avtale, det er heller naiviteten og underspillingen av de økonomiske implikasjonene samarbeidet innebærer fra Nasjonalmuseet og fra politisk hold som er de mest bekymringsverdige.¹²⁶

Dersom vi igjen trekker inn sammenligningen Hindsbo gjør med Stenersens stiftelse og KODE, og for så vidt Ljøgodts hentydning til at samarbeidet føyer seg inn i rekken av private bidrag på kunstfeltet, er det verdt å kommentere Ustvedt poeng med hensyn til samtidens *corporate collecting*: Til forskjell fra de tidligere store private samlerne som for eksempel Meyer og Stenersen, fungerer ikke konsernet, eller kapitalisten, lenger som en borgerlig velgjører eller en mesen for kunstnere, men er i større grad en aktør som utnytter kunsten for det den er har av verdiskapingspotensial og symbolsk verdi i merkevarebygging og en del av en overordnet strategiplan for et selskap. En slik prioritering i selskapsstrukturen kan også gi selskapet en symbolsk makt som kan være med å definere den sosiale virkeligheten kunsten inngår i.¹²⁷

På denne måten kan vi også se hvordan argumentet om at Nasjonalmuseet undergraver sitt eget legitimeringsgrunnlag, kan fremstå legitimt: Når det overlater ansvaret til private samlere de selv ikke har økonomi til å ta opp kampen med i anskaffelsen av kunstverk, gir de

¹²³ Solgård, ”WQZ Investments har gått inn med over en halv mrd. Kroner...”

¹²⁴ Vollan, ”Kritisk til pengegalopp.” og Rauand, Martincic & Martincic, ”Flykter fra kunstsatt.”

¹²⁵ Veiteberg, ”Å samla kunst”, s. 140.

¹²⁶ Martincic, Nilsen, og Rauand, ”Fredriksen får fribilletter.”

¹²⁷ Ustvedt, ”Storebrand@stenersen”, s. 8 og 12.

også fra seg definisjonsmakten og styringen på det feltet som er selve eksistensberettigelsen for deres ideelle posisjon og støttegrunnlag.¹²⁸

Museene har makt til å definere historisk verdi og relevans, noe som gjør at museumspolitikken kan være en institusjon for grunnleggende samfunnsverdier og utformingen av disse. I Museumsmeldingen fra 2021 legges det også vekt på at dagens landskap er påvirket av globale utviklingstrekk og endrede samarbeidsmønstre, som kan tolkes som en tilrettelegging for en større internasjonal innflytelse i hvordan museet opererer, altså med en større grad av privat kapital og mindre offentlig styring.¹²⁹ Et punkt som også Kulturpolitisk talsperson i Senterpartiet, Åslaug Sem-Jacobsen, trekker frem i forhold til kulturministerens uttalelser på tidspunktet avtalen ble gjort offentlig, Venstres Trine Skei Grande, var at hun fremsto som mest opptatt av avstanden mellom Nasjonalmuseet og den statlige styringen av institusjonen. Sem-Jacobsen var også bekymret for at avtalen kunne føre til det hun omtalte som «amerikanske tilstander», hvor filantropene får være til stede når sentrale beslutninger om museene skal tas.¹³⁰

Jonas Ekeberg skriver at Nasjonalmuseets førsteprioritet burde være forvaltningen av vår felles kulturarv, samtidig som museet burde være i den kulturelle og politiske frontlinjen med hensyn til vår tids mest kritiske spørsmål. Noen av spørsmålene som er av kritisk relevans, dreier seg om hvordan vi skal forholde oss til en økende grad av private tilskudd i de offentlige kunstinstitusjonene og hva konsekvensene av en slik blandingsøkonomi har å si på sikt. I verste fall kan det bety at vi vil få «et Nasjonalmuseum som gikk direkte fra norsk middelmådighet til kommersiell populisme».¹³¹

Det er da bekymringsverdig for de faglige spørsmål knyttet opp mot denne problematikken at private aktører får en finger med i spillet når retningslinjer for samarbeid og drift skal utarbeides. Det er også bekymringsverdig at de undergraves i den offentlige debatten både fra institusjonens side og fra politisk hold. Trine Skei Grande, som var Kulturminister på tidspunktet samarbeidet ble annonsert, ville ikke ville blande seg borti utformingen, men heller snakke frem denne typen samarbeid, ”fremfor å dykke ned i avtaledetaljer” eller ”detaljstyre slike avtaler”.¹³² Det bør være rom for å mene at når det er

¹²⁸ Breian, og Brønmo, ”Kritiske til Fredriksen-samarbeidet”

¹²⁹ Kulturdepartementet, ”Museumsmeldingen 2020-2021”.

¹³⁰ Martincic, Nilsen, og Rauand, ”Fredriksen får fribilletter.”

¹³¹ Ekeberg, ”Glamour og tapt faglig kontroll.”

¹³² Grande, ”Bedre at rikinger kjøper kunst enn jettfly.”

snakk om et samarbeid mellom landets største kunstinstitusjon og Norges rikeste familieskatteparadisregistrerte kunstsamlingselskap, at personen som står ansvarlig ovenfor Stortinget i denne saken; kulturministeren, hadde satt seg inn i avtalen på forhånd for å kunne overholde befolkningens og skattebetalerens beste, som øverste prioritet.

Grandes uttalelse om at dette samarbeidet er et eksempel og en oppfordring til andre velstående privatpersoner for å ”investere i verdier som bidrar til fellesskapet”¹³³, er i beste fall en naiv fremstilling som en følge av at hun ikke har satt seg inn i avtalen. I verste fall er det en aktiv kamuflering av de politiske og økonomiske konsekvensene av samarbeidet. Kunstinstitusjonene skal nå i følge Museumsmeldingen 2020-2021, legge til rette for nye samarbeidsmønstre av internasjonal innflytelse, som betyr at internasjonale aktører ønskes velkommen på det norske kunstfeltet, og som vi har sett i oppgaven er Fredriksen-imperiet nettopp en slik internasjonal aktør, men forkledd med norsk identitet.

Den politiske naiviteten fra kulturministeren topper seg forøvrig i kommentaren om at ”når vi står i den fantastiske lyshallen i det nye Nasjonalmuseet... er diskusjonen om hvorvidt pengene... kommer fra private donasjoner, faktisk av liten interesse”¹³⁴. Her undergraver Grande kunstinstitusjonens rolle som produsent og formidler av anagogiske paratekster, samtidig som hun undergraver det post-koloniale prosjektet knyttet opp mot proveniens og tilbakeføring av stjalne eller umoralske tilegnelser av kunstverk, et perspektiv også Nasjonalmuseet jobber aktivt ut ifra. I ytterste konsekvens vil dette bety at dersom det kommer frem at deler av Fredriksen imperiet er bygget på uærlig vis, et argument som kan trekkes frem på bakgrunn av den skatteparadiskulturen imperiet representerer, er det hverken av politisk eller kunstfaglig relevans. Hva dette nye samarbeidet egentlig krever er en type post-nyliberalistisk proveniens, som søker etter å rette opp i den typen kulturell *greenwashing*, Fredriksen Family Art Group representerer, hvor forretningsimperier sirkulerer inntekter og verdier som er tilegnet på bakgrunn av komplekse forretningsmodeller, skatteparadiser og skatteflukt.

Et annet spørsmål som er verdt å stille, er Annette Marie Kierulfs kritikk av hvordan museene balanserer internasjonaliseringens positive effekter med de negative, og hvilken betydning stedet utgjør i denne sammenhengen: I hvilken grad skal utstillinger som produseres være i kontakt med sine omgivelser og kulturen som omgir den? Er det akseptabelt at de kan

¹³³ Grande, ”Bedre at rikinger kjøper kunst enn jettfly.”

¹³⁴ Grande, ”Fra mesen til skyteskive.”

innrammes av et hvilket som helst annet sted?¹³⁵ Dette tangerer det like relevante spørsmålet om hvordan man posisjonerer seg i forhold til dikotomien mellom det nasjonale og det internasjonale, en forskjell som i økende grad utviskes i vår globaliserte verden.

Mye av kritikken rettet mot de internasjonale strømmingene av handelsstyrt økonomi som dominerer det internasjonale kunstmarkedet, baserer seg på at ved implementering av markedsøkonomi og vestlige verdier i kunstinstitusjoner over hele verden og i alle kulturer, står man i fare for å utviske mangfoldet av kulturelle særegenhetene,¹³⁶ et mangfold Nasjonalmuseet forpliktet seg til å representere etter den nevnte implementeringen av UNESCO-konvensjonene tilbake i 2005.¹³⁷

Et relevant punkt som underbygger den samme bekymringen er det skriver Rebecca Anne Proctor om i en reportasje om fremveksten av afrikanske kunstnere på den internasjonale kunstscenen: Selv om det ikke eksisterer et samlet afrikansk kunstmarkedet, har ikke det hindret det internasjonale kunstmarkedet i å gi sitt forsøk på og etablere et slikt.¹³⁸ Et av aspektene hun trekker frem ved den internasjonale kommersielle kunstsektoren, er tendensene den har for å utjevne de samme annerledesheter som gjorde dem attraktive for vestlige kapitalinteresser, ettersom de representerer noe originalt og autentisk som ennå ikke har blitt opptatt i det nyliberale økosystemet og derfor er gjenstand for uutnyttet kapital.¹³⁹

En måte å tenke på den globaliserende tendensen som Okwui Enwezor trekker frem, er ideen rundt globaliseringen som en metode for den ultimate strukturen av singularitet og standardisering av kultur i tjeneste for instrumenter av avansert kapitalisme og nyliberalisme.¹⁴⁰ Enwezor skriver videre at det ikke lenger finnes et utkikkspunkt hvorfra vi kan observere en eneste kultur ettersom globaliseringsprosessen effektivt har avskaffet det temporale og geografiske skillet som tidligere holdt kulturer adskilt.¹⁴¹

Jorunn Veiteberg skriver i forlengelsen av dette at det kanskje er dekning for å si at den målestokken, eller den grensen det nasjonale en gang utgjorde, er blitt erstattet av en ny ramme av internasjonal målestokk og at dagens museale praksis er 'glokal', i en forstand av å være globalt orientert, med et kulturelt og kunstnerlig preg av internasjonale tendenser,

¹³⁵ Kierulf, «Sju timer i kunstverdenen. Bergen», s. 83–84.

¹³⁶ Bolz, *Kaos og simulasjon*, s. 17.

¹³⁷ Utenriksdepartementet, "Ratifikasjon av UNESCOs konvensjon"

¹³⁸ Proctor, "Contemporary Art From Africa Is Seizing Global Attention."

¹³⁹ Lauvstad, «Sterk utstilling, men hva om en afrikaner fikk bestemme innholdet?»

¹⁴⁰ Enwezor, "The Postcolonial Constellation."

¹⁴¹ Enwezor, "The Postcolonial Constellation."

samtidig som det eksisterer et lokalt særpreg.¹⁴² Vi får håpe at den nye organisasjonsstrukturen med nye retningslinjer for samarbeid med internasjonale aktører ikke utvisker de eksisterende særpreg som gir en hver kultur sin identitet blant et mangfold av uttrykk som musene er satt til å bevare og forvalte. Tiden fremover og åpningen av det nye Nasjonalmuseet vil forhåpentligvis imøtekomme mange av de håpefulle forventingene og berolige noen av bekymringene som er knyttet til en så stor satsningen på kunstfeltet og som er preget av nye måter å tenke museal drift på i Norge.

Konklusjon

Forfatteren Mark Fisher argumenterer for at usikkerheten den nyliberalistiske verdensorden representerer, har skapt et behov for kjente og ukritiske kulturelle objekter som sakte men sikkert avvikler fremtidens radikale potensial.¹⁴³ En slik bekymring utgjorde bakteppet for «Drømmer om morgendagen»: Utstillingen forsøkte å gjenfinne en tapt fremtidsoptimisme ved å ta utgangspunkt i en retning som søkte en kunst som kunne sette premisser for en friere, mer demokratisk og likestilt fremtid – i håp om å bidra til å gjenåpne en visjonær horisont som gjør det mulig å se fremover med reelle forventinger om endring.

I denne oppgaven har jeg prøvd å vise at Nasjonalmuseet er en del av «bevissthetsindustrien» som produserer verdier for en felles nasjonal identitet, og hvordan disse utvikler og forandrer seg i samsvar med tidens påvirkning på samfunnsstrukturene institusjonen utgår fra. Museet har hatt stor innflytelse på hvilke verdier og uttrykk som har blitt ansett som verdige å innlemmes i den nasjonale identiteten. Og kanoniseringens ekskluderende tendens har ført til at «mindre verdige» uttrykk har blitt forvist til den perifere delen av kunsthistorien, som ettertidens fagkyndige har måttet revidere ut fra kanons egne klassifiseringsorden, mens de «verdige» uttrykkene og kunstnerne har blitt holdt frem som stolte ikoner for nasjonen. Utvikling av identiteten har gått fra borgerlige smaksdommer til en demokratisert institusjon hvor en bred representasjon og et mangfold av kulturelle uttrykk skal ivaretas og formidles.

Videre har oppgaven drøftet museets rolle som en skapende aktør av kunsthistoriske narrativ, som primært har utgått fra den leksikalske forståelsen av historien om kunsten. Her har jeg argumentert for at klassifiseringsordenen har ført til at samlingen og basisutstillingen har fått en viss aura av avsluttede prosesser uten videre tolkningsrom. Oppgaven har løftet

¹⁴² Veiteberg, ”Å samla kunst”, s. 134.

¹⁴³ Fisher, ”The Ghosts of My Life.”

frem den moderne allegorien som et alternativ og en mulighet for å komme seg videre fra de mer rigide systemene museet kan sies fortsatt å operere innenfor, og forsøkt å vise at dette er en måte å gjenskape muligheten for å kunne forestille seg en ny fremtid. Oppmerksomhet rundt museet som produsent av fortellinger og historier vil i større grad kunne være med å videreutvikle verdiene og idealene for et fremtidig publikum. En utstilling bør etter mitt syn være preget av en dramaturgi som låner mer fra teateret enn fra naturvitenskapen. Her kan allegorien være veien ut av det regressive selvrefererende systemet som den museale praksisen har vært fanget i, ettersom dens klassifikasjonsprinsipper er forankret i en tradisjon som utgår fra formidlingen av antatt objektive sannheter som forblir forankret i musenes egen praksis. I demokratiseringen av institusjonene er dette – å gi uttrykk for at fortolkningen aldri tar slutt – et viktig poeng å ta med seg videre i arbeidet med å skape de riktige rammene for et fremtidig publikum og opprettholde museets relevans

En storsatsning på et sentralisert museum med en fornyet interesse for revidering av egen praksis har også preget den senere tiden, hvor politiske organer og storsamfunnet har gitt institusjonen nye føringer for hvordan den skal operere innenfor det som blir ansett som dens nye orienteringsområde: den internasjonale kunstscenen. Oppgaven har forsøkt å belyse hvordan denne orienteringen skal balanseres med de nasjonale forpliktelsene ved å drøfte den såkalte *Gjerdeløa*-saken, der det kommer frem at det er uenigheter blant fagmiljøet og institusjonen om hvordan museet skal orientere seg i samtidskunsten område. Denne saken har også blitt brukt for å illustrere hvordan Nasjonalmuseet sårt trenger et utvidet innkjøpsbudsjett dersom institusjonen skal klare å ta opp kampen om definisjonsmakten med de private samlerne som dominerer feltet i dag.

Nasjonalmuseet kan, som bærere og produsenter av identitet og bevissthet for felleskapet, sies å reflektere tiden vi lever i. Det kan derfor være en fordel å se avtalen mellom Fredriksen-familien og Nasjonalmuseet i lys av den politiske situasjonen den er blitt til innenfor, med en regjering som de siste årene har oppfordret museene til å søke private midler.¹⁴⁴ Sånn sett gjør ledelsen det som departementene etterspør. Men dette medfører at de verdiene museet formidler til befolkningen, bidrar til å normalisere en tilstand der de aller rikeste medlemmene av samfunnet skal få utnytte sine posisjoner til stadig å øke både sin inntjening og sin politisk-økonomiske innflytelse. Den nye «blandingsøkonomien» på feltet skal gagne publikummet ved å tilby det en opplevelse – en estetisk erfaring – men den

¹⁴⁴ Rauand, Martincic & Martincic, ”Flykter fra kunstskatt.”

økonomiske vinningen denne prosessen er en del av, ser ut til å forsvinne ut av landet, og det på bekostning av skattebetalernes penger.

Jorunn Veiteberg konkluderer i sin rapport om samlingsvirksomheten på det norske kunstfeltet at det eksiterer en reell innkjøpskrise i de offentlig støttede museene: Dersom støtten ikke øker, vil de i fremtiden bli enda mer avhengig av private donasjoner og langtidslån – en utvikling som undergraver de offentlige museenes fundament.¹⁴⁵ Denne oppgaven støtter en slik analyse. Et viktig moment i oppgaven har vært Steinar Gjessings uttalelse om at Nasjonalmuseets samling representerer sin tids rådene kunstpolitiske og estetiske prioriteringer. Dette har vi sett har vært tilfelle både i fortiden, der høykulturelle utvelgelsesprosesser har formidlet den «riktige» forestillingen om nasjonal identitet, og i vår egen samtid, hvor «blandingsøkonomien» og globale nyliberale strømninger har satt sitt ideologiske preg på de offentlige kunstinstitusjonene. Samarbeidet rundt oppbyggelsen av Fredriksen-familiens private samling i det offentlige Nasjonalmuseet er et av de klareste symptomene på denne endringen, som vi er nødt til å forholde oss til enten vi vil eller ikke. Hvordan samarbeidet faktisk vil utfolde seg og hvordan Nasjonalmuseet takler denne utviklingen vil tiden vise, men jeg håper at noen av tendensene som har vært skissert i denne oppgaven vil bli tatt på alvor, slik at institusjonen kan konsentrere seg om sitt fremste mandat som er å bevare en relevans for fremtiden og ivareta kulturarven.

¹⁴⁵ Veiteberg, ”Å samla kunst”, s140 og 143.

Litteraturliste

Artikler

Ekeberg, Jonas. "Glamour og tapt faglig kontroll." *Kunstkritikk*. 20. Juni 2019.

<https://kunstkritikk.no/glamour-og-tapt-faglig-kontroll/>

Enwezor, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." *Research in African Literatures* 34, no. 4 (2003): 57-82.

Haugen, Halvor. "Farvel til Kanon." *Kunstkritikk*. 11. Oktober. 2019

<https://kunstkritikk.no/farvel-til-kanon/>

Lillemose, Jacob. "Begæret efter Illusionen." *Le Monde Diplomatique*. Juni 2006.

<https://www.lmd.no/2006/06/begaeret-efter-illusionen/>

Kaasa, Janicke S. "Allegoriens Relevans I Globaliseringens Tidsalder." *Agora (Oslo, Norway)* 37, no. 1-02 (2020): 540-47.

Solhjell, Dag. "En Kritisk Vurdering Av Basisutstillinger I Nasjonalgalleriet, Innenfor En Utvidet Institusjonell Ramme." *Kunst Og Kultur* 87, no. 2 (2004): 64-77.

Ustvedt, Øystein. "Kunstmuseets Omgang Med Kunst. Noen Organiseringsprinsipper." *Kunst Og Kultur* 87, no. 2 (2004): 54-63.

<https://www-idunn->

[no.ezproxy.uio.no/kk/2004/02/kunstmuseets_omgang_med_kunst_noen_organiserings_prinsipper](https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/kk/2004/02/kunstmuseets_omgang_med_kunst_noen_organiserings_prinsipper)

Bøker:

Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Social Theory, 2nd Edition. London: Verso, 1996.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. The Body, in Theory. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 1994.

Bourdieu, Pierre. *The Field Of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.

Bolz, Norbert, and Arild Linneberg. *Kaos Og Simulasjon*. Oslo: Spartacus, 2003.

Carrier, David. *Museum Skepticism : A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham, N.C: Duke University Press, 2006.

Fisher, Mark. *Ghosts of my life : writings on depression, hauntology and lost futures*. Winchester: Zero Books, 2013.

Heusser, Hans-Jörg., Kornelia. Imesch, Schweizerisches Institut Für Kunstwissenschaft, and Kunsthalle Zürich. *Visions of a Future : Art and Art History in Changing Contexts*. Vol. Vol. 1. Outlines. Zurich: Swiss Institute for Art Research, 2004.

Jameson, Fredric. *Allegory and Ideology*. London: Verso, 2019.

Kierulf, Annette Marie. «Sju timer i kunstverdenen. Bergen», *Norsk kunstårbok 2018*, Oslo: Pax 2018.

Kouoh, Koyo. *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?* 2016. Edited by Mick Wilson Paul O'Neill, Lucy Steeds.

Kvaran, Gunnar B. *To Be With Art Is All We Ask*. Astrup Fearnley Museet. Oslo, 2012.

McAllister, Johnson. *Art History : Its Use and Abuse*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

McClellan, Andrew. *Art and Its Publics : Museum Studies at the Millennium*. Malden, Mass: Blackwell, 2003.

Messel, Nils. *Franske Forbindelser: Kunst, kapital og konjunkturer i Norge rundt 1. Verdenskrig*. Oslo: Messel Forlag, 2016.

Reilly, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames &

Hudson. 2018.

Rogan, Bjarne, and Arne Bugge Amundsen. *Samling Og Museum : Kapitler Av Museenes Historie, Praksis Og Ideologi*. Oslo: Novus Forlag, 2010.

Stewart, Susan. *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, N.C: Duke University Press, 1993.

Preziosi, Donald, and Farago, Claire. *Grasping the World : The Idea of the Museum*. Aldershot: Ashgate, 2004.

Zurbrugg, Nicholas. *Jean Baudrillard : Art and Artefact*. London: Sage, 1997.

Wilde, Oscar. *The Decay of Lying*. New York: Sunflower Co, 1902.

Utstillingskataloger:

Bergen Kunstmuseum, *Uroen og begjæret : surrealisme i Skandinavia 1930-1950*, 2004.

Kunsten Museum of Modern Art Aalborg. "Nordisk Modernism – Inventing The Future"
Aalborg: 2019.

Nordnorsk Kunstmuseum. "Fra Dahl til Munch: Nordisk Maleri fra Caninca Kunstsamling."
Tromsø: 2015

Stenersenmuseet. "Storebrand@stenersen: Et Konsern Samler Kunst"
Oslo: 2003.

Munchmuseet, "Munch = Slettemark", Oslo: 2013.

Rapporter:

Kulturdepartementet, "Museumsmeldingen 2020-2021: Musea i samfunnet — Tillit, ting og tid." 26. Mars, 2021

Kulturdepartementet, "Museumsmeldingen 2020-2021"

Nasjonalmuseet, "Samarbeidet Mellom Nasjonalmuseet og Frederiksen Family Art Company."

Nasjonalmuseet, "Strategiske mål 2016-2022."

Nasjonalmuseet, "Strategi 2020-2025."

Regjeringen, "Etablering og organisering av et nasjonalt kunstmuseum." 1. Juli, 2002

Utenriksdepartementet, "Om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 20. oktober 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk." 6. Juni, 2006.

Veiteberg, Jorunn. *Å Samla Kunst : Samlingsutvikling Ved Norske Kunstmuseum På 2000-talet*. Oslo: Norsk Kulturråd, 2019.

Avisartikler:

Aftenposten, "Heftig krangel om Nasjonalmuseets innkjøpsvalg." 18. Oktober 2018.

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/bKx8GB/heftig-krangel-om-nasjonalmuseets-innkjoepsvalg>

Borud, Heidi. "Fredriksen-døtrene inngår gigantsamarbeid med Nasjonalmuseet."

Aftenposten. 20. Juni 2019.

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/wPV6Gn/fredriksen-doetrene-inngaar-gigantsamarbeid-med-nasjonalmuseet>

Borud, Heidi. "Nasjonalmuseet får tidenes gave av Sparebankstiftelsen. Blar opp 187 millioner kroner for verdensberømt kunstverk." *Aftenposten*. 29. Mars 2019.

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/9my38r/nasjonalmuseet-faar-tidenes-gave-av-sparebankstiftelsen-blar-opp-187-m>

Breian, Åshild og Brønmo, Hanne. ”Kritiske til Fredriksen-samarbeidet: – Høres ut som en byrde for Nasjonalmuseet.” *Aftenposten*. 20. Juni, 2019.

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/70xdm4/kritiske-til-fredriksen-samarbeidet-hoeres-ut-som-en-byrde-for-nasjo>

Fredriksen, Cecilie & Fredriksen, Kathrine. ”Full Faglig Frihet.” *NRK*. 24. Juli, 2019

<https://www.nrk.no/ytring/full-faglig-frihet-1.14636466>

Grande, Trine Skei. ”Bedre at Rikinger Kjøper Kunst enn Jetfly.” *NRK*. 26. Juli. 2019.

<https://www.nrk.no/ytring/bedre-at-rike-kjoper-kunst-enn-jetfly-1.14639012>

Grande, Trine Skei. ”Fra mesen til skyteskive.” *Morgenbladet*. 12. Juli, 2019.

<https://www.morgenbladet.no/ideer/debatt/2019/07/12/fra-mesen-til-skyteskive/>

Jor, Brage Lie, Svendsen, Maiken, Tunheim, Helga & Veiby, Gry. ”Trine Skei Grande langer ut mot Fredriksen-kritikk.” *NRK*, 2. juli 2019

<https://www.nrk.no/kultur/trine-skei-grande-langer-ut-mot-fredriksen-kritikk-1.14611723>

Hagen, Ina & Følling, Ida Madsen. ”Avtalen mellom Nasjonalmuseet og Fredriksen-arvingene er en trojansk hest i glanset gavepapir.” *Aftenposten*. 1. Juli 2019.

<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/zGVxk5/avtalen-mellom-nasjonalmuseet-og-fredriksen-arvingene-er-en-trojansk-h>

Hammer, Sara Hegna. ”Museer Uten Nasjonalitet.” *Klassekampen*. 20. Oktober 2018.

<https://arkiv.klassekampen.no/article/20181020/ARTICLE/181029998>

Hindsbo, Karin. ”Nasjonalmuseets direktør svarer på kritikken: Samarbeidet med Fredriksen-søstrene gir større spillerom.” *Aftenposten*. 8. Juli 2019.

<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/mRVWjl/nasjonalmuseets-direktoer-svarer-paa-kritikken-samarbeidet-med-fredriks>

Martincic, Julia, Nilsen, Torbjørn Tumyr og Ismail, Rauand. ”Flykter fra Kunstskatt.”

Klassekampen. 3. Juli 2019.

<https://arkiv.klassekampen.no/article/20190703/ARTICLE/190709988>

Martincic, Julia, Nilsen, Torbjørn Tumyr og Ismail, Rauand. "Fredriksen får Fribilletter." *Klassekampen*, 5. Juli, 2019.

<https://arkiv.klassekampen.no/article/20190705/ARTICLE/190709982>

Pedersen, Ruben. "Derfor er de ikke på rikinglista." *Dagbladet*. 26. September 2019.

<https://www.dagbladet.no/kjendis/derfor-er-de-ikke-pa-rikinglista/71642053>

Pedersen, Ruben, "Endrer navn på malerier for å ikke støte noen." *Dagbladet*. 28. Desember, 2015. <https://www.dagbladet.no/kultur/enderer-navn-pa-malerier-for-a-ikke-stote-noen/60505680>

Solgård, Jonas. "WQZ Investments har gått inn med over en halv mrd. kroner i to selskaper den siste uken – mye tyder på at John Fredriksen står bak." *Dagens Næringsliv*. 7. Desember, 2020.

<https://www.dn.no/bors/john-fredriksen/seatankers/vegard-soraunet/wqz-investments-har-gatt-inn-med-over-en-halv-mrd-kroner-i-to-selskaper-den-siste-uken-mye-tyder-pa-at-john-fredriksen-star-bak/2-1-925614>

Spence, Thomas. "Fredriksen blir kypriot." *Aftenposten*. 10. Mai, 2006.

<https://www.aftenposten.no/norge/i/nW8gm/fredriksen-blir-kypriot>

Steinsland, Gro. "Hvordan kan Nasjonalmuseet takke nei til Gjerdeløa?" *Aftenposten*. 11. oktober 2018

<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/xR2RyX/hvordan-kan-nasjonalmuseet-takke-nei-til-gjerdeloea-gro-steinsland>

Steinum, Ruben. "Utdatert Samling." *Klassekampen*. 14. September 2016.

<https://arkiv.klassekampen.no/article/20160914/PLUSS/160919850>

Støylen, André & Bjørnsen, Anders. "Norske kunstmuseer ville vært fattigere uten private givere." *Aftenposten*. 1. Juli 2019.

<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/dOrz6A/norske-kunstmuseer-villevaert-fattigere-uten-private-givere-andre-st>

Vanebo, Magnus. "Kunsten trenger ikke være snill." *Dagbladet*. 5. Juni, 2021.

Vollan, Mari Brenna. "Kritisk til Pengegalopp." *Klassekampen*. 11. September, 2020.

<https://klassekampen.no/utgave/2020-09-11/kritisk-til-pengegalopp>

URL:

Statskraft. "Statskraft sponser Munch i London" 29. Juni, 2012. Oppsøkt: 12. Mai, 2021.

<https://www.statkraft.no/newsroom/nyheter-og-pressemeldinger/arkiv/2012/Statskraft-sponser-Munch-i-London/>

Statskraft. "Organisasjon", Oppsøkt 12. Mai, 2021.

<https://www.statkraft.no/om-statkraft/organisasjon/>

NRK. "Debatt i Dagsnytt 18" (NRK, 20. Juni 2019)

Katherine M. Cruger. "Greenwashing." *Encyclopædia Britannica*. Oppsøkt 12. Mai 2021.

<https://www.britannica.com/topic/greenwashing>