

# Kunstneriske intervensjoner

En museologisk studie om forhandlinger av  
museenes autoritet

Karoline Flåten



MUSE4990: Masteroppgave i museologi  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

01.12.2016



# **Kunstneriske intervensjoner**

**En museologisk studie om forhandlinger av museenes autoritet**

© Karoline Flåten

2016

Kunstneriske intervensjoner: En museologisk studie om forhandlinger av museenes autoritet

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Big & Small Print, Horten

# Sammendrag

Å intervenere tilsier å gripe inn. Det samme gjelder for kunstneriske intervensjoner. Men der en alminnelig intervensjon kommer overraskende på den mottagende part er kunstneriske intervensjoner ønsket av den mottagende part da denne type intervensjon ofte er bestilt. I selskap med kunstneriske intervensjoner finner man gjerne invitert kritikk og institusjonskritikk som tilsier et kritikkgrunnlag i intervensjonen. En institusjon inviterer således én eller flere kunstnere inn i institusjonen for å kritisere, problematisere og belyse aspekter ved institusjonen – en form for selvevaluering. Dette var tilfellet ved Museum Stavanger i 2014 da de åpnet utstillingen *Hvem eier historien? Makt kunst og demokrati* i forbindelse med markeringen av grunnlovsjubileet. Museum Stavanger ble konsolidert i 2010 og har siden den gang bestått av fem fagavdelinger og fire ulike fagtradisjoner: kunst, kulturhistorie, naturhistorie og sjøfart og industri. I anledning *Hvem eier historien* inviterte Museum Stavanger inn 8 lokalt tilknyttede kunstnere med fri tilgang til museets samlinger i det de skulle se nærmere på hvordan museet fungerer og hvordan institusjonen forteller historier. Dette var Museum Stavangers første anledning til et så omfattende tverrfaglig samarbeid etter konsolideringen. Utfordringene viser seg således å være mange da fagtradisjonene har helt ulike utgangspunkt og ståsteder. Særsilt ser man forskjellene mellom den kunstfaglige tradisjon og de andre fagtradisjonene på Museum Stavanger. Ulikhetene kommer spesielt til syne i møtet mellom fagavdelingene og kunstnerne. Dette møtet viser seg å manifestere et forhandlingsaspekt som strekker seg langt utenfor Museum Stavangers rammer.

Denne studien undersøker hvordan Museum Stavanger som konsolidert institusjon benytter seg av kunstneriske intervensjoner. Studiens utgangspunkt og case er prosjektet og utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*. Studien baserer seg videre på å undersøke hvordan bruken av kunstneriske intervensjoner i et større perspektiv omhandler forhandlinger av museenes autoritet.

Det viser seg at Museum Stavanger bruker kunstneriske intervensjoner som et selvrefleksivt verktøy i møte med kunstnerne og det er i dette møtet forhandlingene av museenes autoritet skjer. Fagavdelingene blir i møte med kunstnerne satt i en posisjon hvor de må se på seg selv med nye øyne og revurdere sin egen autoritet som forvaltere og formidlere av vår kulturarv.





# Forord

Her er det mange som skal takkes. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min flotte veileder Line Esborg. Du har vært gull verdt! Jeg vil også takke Lise Camilla Ruud fra Kulturrådet som satte meg på sporet av tema for oppgaven. Videre vil jeg takke Milena Høgsberg for uvurderlig veiledning da jeg slet med å finne min stemme i oppstartfasen.

Jeg vil selvfølgelig gi en stor takk til informantene mine. Uten dere hadde faktisk ikke denne oppgaven vært mulig.

Mamma og pappa må også få en stor takk da de har vært mine største supportere og heiagjeng. Bedre foreldre skal man lete lenge etter!

Takk til lillesøster Matilde for deilige, fjollete avbrekk fra skrivingen. Det trengte jeg!

Takk til verdens beste kjæreste og samboer Magnus for støtte, tålmodighet, kjærlighet og omsorg gjennom denne prosessen. Bare det at du er deg er nok for meg.

Tusen takk til Kristine og Tina for god hjelp, støtte og oppmuntring i innspurten.

Takk til Flavio for god hjelp helt i siste liten. Tenk at du satte av tid til en tidligere elev midt i den travleste tiden, det setter jeg utrolig stor pris på.

Og en stor takk til alle som har hatt «trua på meg», særlig når jeg selv ikke har hatt det. Det er dere som har dratt meg gjennom dette.





# Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon.....	1
1.1	<b>Innledning, begrunnelse og problemstilling.....</b>	<b>1</b>
1.2	<b>Perspektivet: Historie som sannhetsforvalter og museet som autoritet.....</b>	<b>4</b>
1.3	<b>Oppgavens oppbygning.....</b>	<b>7</b>
2	Museet - Museum Stavanger.....	8
2.1	<b>Museumsreformen – en institusjonell opprydning.....</b>	<b>8</b>
2.2	<b>Museum Stavanger – MUST .....</b>	<b>11</b>
2.2.1	Stavanger kunstmuseum.....	13
2.2.2	Stavanger museum .....	14
2.2.3	Stavanger maritime museum.....	18
2.2.4	Breidablikk .....	19
3	Materiale, teori og metode.....	23
3.1	<b>Materiale og empiri .....</b>	<b>23</b>
3.1.1	Intervjuene og informantene .....	30
3.2	<b>Tidligere forskning, teori og metode.....</b>	<b>35</b>
3.2.1	Kunstneriske intervensjoner – en museologisk tendens .....	36
3.2.2	Institusjonskritikk og invitert kritikk. Fra kritikk til samarbeid .....	41
3.2.3	Diskursanalyse.....	43
4	Forhandlinger av museenes autoritet, del I – museene .....	51
4.1	<b>Organiseringen av prosjektet .....</b>	<b>54</b>
4.1.1	Lederskifte.....	55
4.1.2	Bakgrunnen for prosjektet.....	57
4.1.3	Arbeidet med kunstnerne - samarbeidet.....	61
4.2	<b>Begrepenes betydning.....</b>	<b>65</b>
4.2.1	Kunstneriske intervensjoner .....	66
4.2.2	Institusjonskritikk og invitert kritikk.....	69

<b>4.3</b>	<b>Forhandlinger av museenes autoritet .....</b>	<b>72</b>
4.3.1	Ulike fagtradisjoner – når museum møter kunstner .....	73
4.3.2	Avgi makt .....	77
<b>5</b>	<b>Forhandlinger av museenes autoritet, del II – kunstnerne .....</b>	<b>81</b>
<b>5.1</b>	<b>Guide .....</b>	<b>81</b>
5.1.1	Opprinnelig intervensjon .....	82
5.1.2	Ny intervensjon .....	83
5.1.3	Tillegge makt.....	84
<b>5.2</b>	<b>ECHO.....</b>	<b>86</b>
5.2.1	Et annet utgangspunkt .....	87
5.2.2	Formidling .....	87
<b>5.3</b>	<b>Avslutningsvis .....</b>	<b>90</b>
<b>6</b>	<b>Forhandlinger av museenes autoritet, del III – funn og konklusjon</b>	<b>92</b>
	Litteraturliste.....	100



# 1 Introduksjon

## 1.1 Innledning, begrunnelse og problemstilling

*«Eier du historien? Kanskje. Men hvem sin historie blir fortalt på Museum Stavanger og hvordan opplever du den? Museum Stavanger har invitert inn åtte kunstnere til å se nærmere på hvordan museet fungerer og hvordan institusjonen forteller historier. Alle de åtte kunstnerne har en tilknytning til Stavanger og jobber med kunst på veldig ulike måter, noe som gir oss en rik respons på spørsmålet: hvem eier historien? Utgangspunktet for utstillingen er grunnlovsjubileet og vår identitet i forhold til dette. Hvordan ble den norske nasjonalidentiteten bygget opp og hvilken rolle har museene hatt? Siden den norske grunnloven ble underskrevet på Eidsvold i 1814 har det skjedd store endringer i verden. Hvordan sporer man denne utviklingen i museet i dag og hva slags betydning har museet for de neste tohundre årene?<sup>1</sup>»*

Slik introduserer Museum Stavanger<sup>2</sup> utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* på sin egen nettside i forbindelse med markeringen av grunnlovsjubileet i 2014. MUST er en konsolidert institusjon som består av fem forskjellige fagavdelinger: kunst, naturhistorie, kulturhistorie, sjøfart og industri og fellestjenester. Utstillingen involverte de fire første fagavdelingene og er med det en tverrfaglig utstilling som inkluderer fire forskjellige fagtradisjoner. De åtte kunstnerne MUST inviterte inn skulle se nærmere på hvordan museet fungerer og hvordan institusjonen forteller historier. Kunstnerne ble invitert inn i museet for å være kritiske og utføre hver sin kunstneriske intervensjon - en kunstnerisk praksis man har sett lite av i Norge. Forhåpentligvis vil man se mer av slike intervensjoner i fremtiden da det viser seg å være en innholdsrik og nytenkende praksis som har potensiale til å ta opp og belyse mange viktige museologiske temaer og problemstillinger. Dette er én av flere grunner til at jeg ønsker å gjøre nettopp denne studien.

Jeg har alltid vært fasinert av det som er litt annerledes og ønsket å finne et tema som kunne tilfredsstille denne fasinasjonen. På grunn av min interesse for kunsthistorie ønsket jeg et tema som berørte både kunst og museologi. Jeg rådførte meg med Lise Camilla Ruud på Kulturrådet som tipset meg om MUSTs utstilling *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*. Utstillingen skulle vise seg å ha utstillingsåpning bare et par uker etter jeg først

---

<sup>1</sup> Museum Stavanger. *Hvem eier historien*. <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppført 12.08.16)

<sup>2</sup> Museum Stavanger forkortes til MUST. Jeg kommer til å benytte meg av denne forkortelsen videre i teksten.

hadde hørt om den. Jeg dro derfor til Stavanger for å overvære åpningen slik at jeg kunne sette meg godt inn i tema og materialet og få en bedre forståelse av hva det handlet om. Turen var en stor suksess og jeg fikk en god forståelse av kunstneriske intervensjoner faktisk er da dette var helt nytt for meg. Utstillingen og de kunstneriske intervensjonene tilfredstilte både min fasinasjon for det som er annerledes og min interesse for kunst og museologi. Jeg fant også ut av at det finnes lite litteratur og forskning om kunstneriske intervensjoner både nasjonalt og internasjonalt. Derfor så jeg et behov for å fremskaffe mer informasjon og kunnskap om denne praksisen og å rette et fokus mot kunstneriske intervensjoners potensiale.

Min umiddelbare tanke da jeg satte i gang med oppgaven var at fokuset primært ville ligge på kunstneriske intervensjoner som utstillingsform. Men fokuset har endret seg jo dypere jeg beveget meg inn i kildematerialet mitt, som primært er intervjuer. Når jeg leste gjennom intervjuene jeg hadde gjennomført ble det stadig tydeligere at dette ikke bare handler om kunstneriske intervensjoner. I et større perspektiv handler det også om forhandlinger av museenes autoritet.

Basert på dette blir min problemstilling følgende: *Hvordan bruker Museum Stavanger som konsolidert institusjon kunstneriske intervensjoner. Og hvordan det i et videre perspektiv handler om forhandlinger av museenes autoritet.* Utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* blir med det studiens utgangspunkt og case. Ved å svare på problemstillingen ønsker jeg altså å finne svar på hvordan bruken av kunstneriske intervensjoner manifesterer forhandlinger av museenes autoritet. På denne måten mener jeg studien vil kunne være av relevans også utenfor MUST sfære, det være seg andre museer, fagfolk, kunstnere og så videre.

Det ble raskt tydelig for meg at det finnes mange lag i studien. Helt på overflaten er det Museum Stavanger som konsolidert institusjon, *Hvem eier historien* – en markering av grunnlovsjubileet og de kunstneriske intervensjoner der kunstnere er invitert inn til å kritisere. Litt dypere er MUSTs fagavdelinger, kunstnerne, forskjellige fagtradisjoner, tverrfaglig samarbeid. Enda litt dypere er det forventninger, usikkerhet, motstand, ulikheter, maktforhold, forhandlinger, autoritet og styrker. Alle lagene samspiller med hverandre. I tillegg er det tre begreper som uthever seg som jeg å benytte meg av: kunstneriske intervensjoner, institusjonskritikk og invitert kritikk. Disse begrepene, spesielt kunstneriske intervensjoner, er kjernen i studien. Alle aspekter av studien er i kontakt med begrepene i mer eller mindre grad.

Selv om det i utgangspunktet er tre forskjellige begreper er det en tilhørighet mellom dem. Jeg presenterer og redegjør for begrepene i studiens tredje kapittel.

På bakgrunn av studiens mange lag mener jeg den beste måten å svare på problemstillingen er ved å først forsøke å separere alle lagene for å på den måten tydeliggjøre alle meningslagene og forhandlingsaspektet som befinner seg der. Deretter vil jeg sette alle lagene sammen til en helhet der jeg forhåpentligvis vil finne svar på problemstillingen. Jeg skal analysere hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner i prosjektet og utstillingen *Hvem eier historien*. Samtidig som jeg undersøker hvordan denne bruken i et videre perspektiv omhandler forhandlinger av museenes autoritet. Dette skal jeg gjøre ved å dele opp kildematerialet (intervjuene) i to posisjoner: museum og kunstner, for så å skille alle meningslagene innen den respektive posisjon. Oppgaven vil med det vektlegge samtalen mellom institusjon og kunst. I denne sammenhengen ønsker jeg å finne svar på følgende spørsmål: Hvordan ble prosjektet og utstillingen organisert? Hvem bestemte? Hva mener fagpersonene? Hva mener kunstnere? Hvordan ser museet seg selv og hvordan ser kunstnerne museet? Hvordan fungerte samarbeidet? Hvordan opplevde de ulike partene det tverrfaglige samarbeidet?

Hensikten med denne studien er å undersøke hvordan forhandlinger av museenes autoritet manifesteres gjennom MUSTs bruk av kunstneriske intervensjonene i utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*.

Prosjektet virket i utgangspunktet svært omfattende ettersom jeg ikke hadde så mye kunnskap om kunstneriske intervensjoner og det finnes begrenset med tidligere forskning og litteratur om det. Men på en annen side er det jo nettopp derfor det er viktig å ta for seg et slikt tema. Kunstneriske intervensjoner er ikke noe nytt, men det er heller ikke mye brukt i Norge og derfor er det viktig å se nærmere på det, undersøke det og få mer kunnskap om det. Spesielt når det viser seg å også omhandle noe i et større perspektiv som kan gjøre studien relevant i en videre skala enn om det kun hadde handlet om kunstneriske intervensjoner på MUST.

Etter jeg begynte å jobbe med oppgaven har jeg blitt kjent med en rekke fagpersoner og kunstnere knyttet til *Hvem eier historien* og med det fått innsikt i hva kunstneriske intervensjoner er og hvordan MUST har valgt å bruke de. Jeg har fått god innsikt i MUST som konsolidert museum og alle utfordringene det fører med seg. Jeg har fått god innsikt og forståelse for hvilken betydning autoritet har og på hvilke måter det kan komme til uttrykk.

Jeg har også fått en forståelse for hvor utfordrende det kan være med det som er fremmed og ukjent.

Ettersom dette er en studie om forhandlinger av museenes autoritet skal jeg i neste avsnitt sette oppgaven inn i et perspektiv som retter seg mot historien som sannhetsforvalter og museet som autoritet.

## 1.2 Perspektivet: Historie som sannhetsforvalter og museet som autoritet

Historieforståelse er blitt et stort forskningsfelt som mange har rettet sitt fokus mot. Min intensjon er ikke å skrive om historiebruk eller historieforståelse i seg, men hvordan historien oppfattes på og utenfor museet er likevel en del av oppgavens kontekst. Mitt perspektiv tar utgangspunkt i en forståelse av historie som noe som skapes og kommer i mange varianter samt at museet har autoritet på grunn av dets rolle som forvalter og formidler av vår kulturarv.

Som jeg har vært inne på finnes det mange lag i studien der jeg tar utgangspunkt i *Hvem eier historien* og de kunstneriske intervensjonene, møte mellom museum og kunstnere og hvordan det i et større perspektiv omhandler en diskusjon om makt og om forhandlinger av museenes autoritet. Jeg har tatt utgangspunkt i et selektivt utvalg av forskere på historiefaget for å belyse perspektivet.

Kulturhistorikeren Anne Eriksen skriver om historie og hvilken betydning vår forståelse av fortiden har for vår opplevelse av kulturarv, røtter og identitet i boken *Historie, minne og myte*. I følge Eriksen refererer historie til fortiden: «(...) til det som faktisk har vært og ikke lenger finnes. Men i seg selv er den et nåtidig kulturprodukt som inngår i nåtidens betydningssammenheng<sup>3</sup>». Videre poengterer hun at: “(...) hver tid må skrive sin egen historie, at historien alltid må skrives på nytt<sup>4</sup>”. Historie er altså et produkt av nåtiden, som tilsier at den til stadighet må omskrives fordi nåtiden ikke er konstant. I sammenheng med dette standpunktet tar hun opp spørsmålet om hvilke tolkninger av fortiden samfunnet egentlig kan akseptere. Hun forteller her at det blant historikere, fremfor alt historiefilosofier, har blitt diskutert hvordan historie fremstilles. Da er det ifølge Eriksen det narrative som har stått sentralt: er historieskriving en form for fortelling, spør hun. Det påpekes i boken at dette

---

<sup>3</sup> Anne Eriksen, *Historie, minne og myte* (Pax Forlag A/S, 1999) 10.

<sup>4</sup> Eriksen, *Historie, minne og myte*, 10, 13.



er et gammelt spørsmål, men har fått revidert interesse med Hayden Whites bok *Metahistory* fra 1973 og med den historien som har vært ført i ettertid av hans arbeid. White er muligens den historiske teoretikeren det refereres mest til innen historiefaget. I et nytt forord i jubileumsutgaven av *Metahistory* skriver Michael S. Roth at White har vært den viktigste teoretikeren innen historiefaget gjennom det siste halve århundret. I følge Eriksen betrakter White all historieskriving som litteratur. Han analyserte historiske og historiefilosofiske litterære verker fra 1800-tallet ut i fra fire tradisjonelle «*modes of emplotment*» eller sjangere: romanse, tragedie, komedie og satire. Historieskrivingen ble derfor, ifølge White, ikke et middel til å overføre kunnskap om fortidens virkelighet, men et middel til å skape mening. Han argumenterer for at historikere på samme måte som skjønnlitterære forfatter lager fortellinger og at disses skiller seg fra den tradisjonelle kronologiske krøniken som historikere ofte kobles til. Roth påpeker at White skiller mellom fortelling og historie der den ene referer til fortiden, mens den andre referer til beretninger om fortiden. På samme måte skiller Eriksen mellom fortid og historie der hun lener seg på Hegels historie begreper. Hun identifiserer fortid som foregangen tid og henger det på Hegels første historiebegrep, *res gestae* – de ting som har hendt. Fortellinger på sin side, forstått som tilgjengeliggjøring av den tapte fortiden, tilsvarer Hegels begrep *historia rerum gestarum* - beretning om de ting som har hendt. Eriksen referer også til Ottar Dahl der han i boken *Problemer i historiens teori* sier at fortiden er historiens emne og referansepunkt, mens historie på sin side er fortolkninger av og bevissthet om fortiden.<sup>5</sup>

Ifølge Eriksen er en sentral tanke innen historiefaget at all historie skal være sann og at det sentrale sannhetskriteriet er fortiden. Historien skal være mest mulig identisk med den fortiden den refererer til, men dette påpeker hun er umulig da fortiden kun er tilgjengelig gjennom representasjon. Ifølge David Andersens *Learning History in Museums* er historiens omfang uendelig og eier ingen lover eller rammer. Når historikere studerer et aspekt av fortiden bringer de med seg deres egne verdier og teorier om historie som fører til at det blir en subjektiv tolkning som på sin side kan komme i konflikt med andre tolkninger. Selv om tanken er at historien skal være sann og identisk med fortiden den referer til, vil det være umulig å oppnå da historieskrivingen påvirkes av historikeren og blir med det en subjektiv tolkning – en representasjon av fortiden. Det finnes altså ingen objektiv historie, men enkelte

---

<sup>5</sup> Eriksen, *Historie, minne og myte*, 11,13; Michael S. Roth, "All You've Got is History", forord til *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, ix-xxiii. Av Hayden White. (Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014), ix; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Johns Hopkins University Press, 2014), 7.

versjoner av historien får større dominans og autoritet enn andre versjoner, for eksempel historie på museet.<sup>6</sup>

Der historien skapes gjennom fortelling, skaper museet sin autoritet gjennom formidling av disse fortellingene – vår kulturarv. I følge Susan Ashley er museer viktige offentlige institusjoner for autentifisering og presentasjon av vår kulturarv – det vi ønsker å gi videre til kommende generasjoner. Museets autoritet stammer fra dets lange historie som “oppbevaringssted” for materiell kultur og som agent for identitetsdannelse, nasjonalisme og sosial inkludering - at museet er for alle. Hvordan et helt samfunn, som for eksempel oss her i Norge, ser seg selv og presenterer seg selv for andre blir i stor grad påvirket av hva som blir vist, og i like stor grad hva som ikke blir vist, på museene. Dette viser hvor stor innflytelse slike offentlige institusjoner innehar. I følge Ashley kalles en slik institusjon “a monopoly of knowledge”, det vil si en sentralisert maktstruktur der manifesterer seg i en imponerende sentrumsbygning som kontrollerer bevaringen av den dominerende kulturs historiske kunnskap og identitet, men som også kontrollerer hvordan man ser og oppfatter verdenskunnskap da man ser det gjennom den dominerende kulturens øyne. Museets innflytelse går langt utenfor dets dører. Det bidrar til å skape kulturell identitet og skaper bestemte verdier for individer, samfunn og nasjoner. I følge historiker Sheila Watson kan museets autoritet forstås ut i fra dets forhold til dets tilhørende samfunn – som et ujevnt forhold der balansen tipper tungt i favør av museumsinstitusjonen. Museer besitter makten til å forme kollektive verdier og sosial forståelse på en autoritær måte.<sup>7</sup>

Museet forstås som en autoritær offentlig institusjon på grunn av dets evne til å forvalte og formidle vår kulturarv. På grunn av dette blir historien på museet stående som den dominante versjonen av fortiden som setter normen for vår forståelse av sann historie. Men dette betyr ikke at det kun finnes én historie, i entall med stor h. Historie er et produkt av nåtiden som tilsier at den til stadighet må omskrives fordi nåtiden ikke er konstant. Historieskrivingen påvirkes av historikerens egne verdier og teorier om historie og blir med det en subjektiv tolkning av fortiden. Derfor får én versjon av fortidsformidlingen dominans fordi denne

---

6 Eriksen, *Historie, minne og myte*, 11, 15, 16; David Anderson, “Learning History in Museums” i *The International Journal of Museum Management and Curatorship* (1989): 357-368.

[www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0260477989900034/part/first-page-pdf](http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0260477989900034/part/first-page-pdf) (oppsøkt 28.10.16), 8.

7 Sheila Watson, *Museums and Their Communities* (New York: Routledge, 2007) 9; Susan Ashley, “State Authority and the Public Sphere: Ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution”, i *Museums and their Communities*, redigert av Sheila Watson, 485-500, (New York: Routledge, 2007) 485,486; T.W. Luke, *Museum Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), xiii.

versjonen av historien formidles på museet og museet har autoritet. Studiens perspektiv blir med det et konstruktivistisk perspektiv der historie forstås som noe som skapes og kommer i mange versjoner og museet som autoritært på grunn av dets rolle som forvalter og formidler av vår kulturarv blir. Det er en dobbelthet der perspektivet referer både til en diskurs om historie og om museet autoritet som denne studien omhandler.

### **1.3 Oppgavens oppbygning**

I kapitel 1 presenterer jeg studiens tema og problemstilling. Jeg setter leseren inn i studiens perspektiv og på den måten setter oppgaven inn i en kontekst.

I kapitel 2 gjør jeg rede for museumsreformen, MUST som konsolidert institusjon – hva de er og hva de står for. Jeg presenterer også de ulike fagavdelingene til MUST, med spesiell tyngde på fagavdelingene involvert i *Hvem eier historien*. Dette gjør jeg for å belyse ulikhetene mellom fagavdelingene.

I kapitel 3 gjør jeg rede for mitt kildemateriale blant annet observasjon og intervju. Jeg gjør rede for sentrale teorier og tidligere forskning som jeg ser som relevant for min studie. Jeg gjør også rede for min metode.

I kapitel 4 og 5 tar jeg for meg studiens først og andre analysedel der jeg ved hjelp av begrepsapparatet til diskursanalysen studerer diskursen om forhandlinger av museenes autoritet sett fra to posisjoner: museum og kunstner. Gjennom nærlesning av intervjuene og med redskapene fra diskursanalysen deler jeg opp diskursen for å belyse alle meningslagene og for å kunne utheve forhandlingsaspektet innen den respektive posisjon.

I kapitel 6 tar jeg for meg analysens siste del der jeg sidestiller de to posisjonene – museum og kunstner – i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet. Jeg fører de to posisjonene sammen til en helhet der jeg presenterer og gjør rede for mine funn og studiens konklusjon. Helt til slutt i kapitlet kommer jeg med forslag til hva man kan ta tak i om man ønsker å gjøre videre forskning utover denne studien.

## 2 Museet - Museum Stavanger

I dette kapitlet skal jeg presentere Museum Stavanger som konsolidert institusjon - hva det er og hva de står for. Jeg skal også presentere fagavdelingene og institusjonene som er involvert i *Hvem eier historien*. Dette gjør jeg både for å bli kjent med MUST og de ulike arenaene som huset utstillingen, men også for å tydeliggjøre hvor ulike de forskjellige fagavdelingene er. Og med det kunne illustrere utfordringen med den type tverrfaglig samarbeid *Hvem eier historien* faktisk er. Men før jeg gjør dette vil jeg kort gjøre rede for opphavet til konstruksjonen av MUST da Stavanger museum og Rogaland Kunstmuseum gikk inn i en konsolidering i 2010 som et resultat av museumsreformen. Jeg skal i dette kapitlet først redegjøre for hva museumsreformen er og omhandler før jeg presenter MUST og dets avdelinger som et resultat av eller et produkt av reformen.

### 2.1 Museumsreformen – en institusjonell opprydning

Museene her i Norge er godt spredt ut over hele landet, alt fra små lokale institusjoner, større regionale institusjoner til store tunge nasjonale institusjoner. Til sammen utgjør de et museumsnettverk som står ansvarlig for å samle inn, forvalte, forske på og formidle hele spekteret av den norske kulturarven. I St.meld.nr. 22 står det at museene forvalter ca. 5000 verneverdige bygninger, 9 millioner fotografier og 15 millioner gjenstander fordelt på tre kategorier: to tredjedeler er naturhistoriske, 3,6 millioner er kulturhistoriske og 0,6 millioner er kunsthistoriske.<sup>8</sup> Antall museer økte betydelig i løpet av siste del av 1900-tallet der det var gjennomgående små institusjoner med enda mindre ressurser, både faglig og økonomisk. Dette sto ikke i stil til de krevende, sammensatte og nok så kostbare oppgavene museumsdrift innebærer. Det er mange krav som skal oppfylles, blant annet å kunne bevare og sikre samlingene og å driven en kunnskapsbasert og dialogorientert formidlingsaktivitet. Det stilles strenge krav til museumsbygget med riktige klimaforhold og god brann- og tyverisikring. De ansattes kompetanse er vel så viktig som noe annet da behovet for variert spesialkompetanse er avgjørende for å kunne utføre blant annet forsknings- og formidlingsoppgaver på best mulig måte. Et resultat av denne ubalansen mellom institusjonenes faglige og økonomiske

---

<sup>8</sup>Kulturdepartementet, «*Museum og kulturvern*» (sist oppdatert: 06.11.14) <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/arkiv-bibliotek-og-museum/innsiktsartikler/Museum-og-kulturvern/id2001923/> (oppsøkt 20.07.16); Kultur- og kirke departementet: St.meld.nr. 22 (1999-2000) «*Kjelder til kunnskap og opplevelse*», 104.

ståsted og museumsfagets komplekse oppgaver var lanseringen av en omfattende museumsreform i regi av Kultur- og kirke departementet. Arbeidet med denne reformen ble satt i gang i 2001 etter lanseringen av reformen i St.meld.nr. 22 (1999-2000) *Kjelder til kunnskap og oppleving*, ABM-meldingen. Gjennom museumsreformen har det skjedd en drastisk endring i museumslandskapet. Før reformen ble innført besto museumslandskapet av nærmere 800 registrerte museer og samlinger fordelt på 700 administrative enheter. 300 av disse mottok sentrale midler fra Kulturdepartementet gjennom ulike ordninger, hovedsakelig tilskuddordninger via fylkeskommunene. Et tilsvarende antall museer fikk midlene sine hovedsakelig fra regional og/eller lokal finansiering. Det var i stor grad et landskap der private og lokale initiativ stod bak. Museumsreformen muliggjorde sammenslåing og la til rette for en ny måte å samarbeide på. Det nasjonale museumsnettverket ble komprimert ned til 65 konsoliderte museer.<sup>9</sup>

I St.meld.nr. 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014* oppsummeres intensjonen med museumsreformen på følgende måte:

Siktemålet er å få til ei institusjonell opprydding, slik at ein i kvart fylke vert sitjande att med eit mindre tal konsoliderte museum eller museumsnettverk, dvs. einingar med ei så sterk fagleg og økonomisk plattform at dei på ein meningsfull måte kan inngå i eit samla nasjonalt nettverk. Tanken er ikkje å sentralisera, og det er lagt vekt på at lokale museum skal bestå som formidlingsarenaer innanfor ein konsolidert fagleg og institusjonell struktur. Oppsummert er dei retningsgjevande prinsippa å bevara og styrkja lokalt engasjement og deltaking i kulturvernet, å tryggja fagleg kompetanse på regionalt nivå og å samordna musea i eit nasjonalt nettverk.<sup>10</sup>

Det er lagt ned et stort arbeid for å kunne slå sammen og samorganisere flere museumsenheter til større og kraftigere enheter. Dette arbeidet er det i all hovedsak institusjonene selv som har stått for, men med assistanse fra fylkeskommunene, ABM-utvikling og til dels departementet. I følge St.meld.nr. 49 har museumsreformens strukturelle og organisatoriske aspekter vært dets hovedperspektiv, i hvertfall til en viss grad. Det understrekes videre at det primære målet var «å skape sterkere museumsfaglige institusjoner som kan gå aktivt inn i de mange utfordringene i museenes samfunnsrolle».<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Kultur- og kirke departementet, St. meld. nr. 49 (2008-2009) «*Framtidas museum*», 9, 49; St.meld.nr. 22, 104; Kulturdepartementet, «*Museum og kulturvern*», (oppsøkt 20.07.16).

<sup>10</sup> Kultur- og kirke departementet, St.meld.nr. 48 (2002-2003) «*Kulturpolitikk fram mot 2014*», 178.

<sup>11</sup> St. meld. nr. 49, 11.

I arbeidet med å gjennomføre museumsreformen har det vært særlig viktig for departementet å tilrettelegge for museene slik at de selv kan styrke sine faglige profiler. Like viktig har det vært å poengtere at disse tiltakene, som har som mål å sikre den faglige utviklingen over hele aktivitetsfeltet, ikke behøver å foregå samtidig. Enkelte tiltak må prioriteres før andre. Skal det derimot sees i et kulturpolitisk perspektiv er det ifølge St.meld.nr. 49: «viktig å skape rammevilkår som stimulerer museene til faglig solid innsats i utøvelsen av deres samfunnsrolle».<sup>12</sup> Her er det fire mål som står gjeldende for museumssektoren – de fire F'ene:

**Forvaltning:** Museenes samlinger skal sikres og bevares best mulig for ettertiden og gjøres tilgjengelig for publikum og for forskning. Viktige delmål vil være gode sikrings- og bevaringsforhold samt prioritering og koordinering av samlingene.

**Forskning:** Forskning og kunnskapsutvikling ved museene er et nødvendig faglig grunnlag for innsamling, dokumentasjon og formidling. Et delmål vil være økt forskningssamarbeid, både i museumsnettverket og mellom museene og forskningsmiljøer i kunnskapssektoren.

**Formidling:** Museene skal nå publikum med kunnskap og opplevelse og være tilgjengelig for alle. Det innebærer målrettet tilrettelegging for ulike grupper og aktuell formidling som fremmer kritisk refleksjon og skapende innsikt.

**Fornyning:** Gjennom faglig utvikling, nytenking og profesjonalisering, skal museene være oppdaterte og aktuelle i alle deler av sin virksomhet, være solide institusjoner og ha en aktiv samfunnsrolle. Et delmål vil være å utvikle digital forvaltning og formidling.<sup>13</sup>

Det har vært institusjonene selv som har måttet stå for hovedansvaret for å styrke den interne faglige aktiviteten. Statens bidrag har bestått av tiltak som vil styrke samarbeid, det vil si samarbeid mellom institusjonene, mellom det nasjonale museumsnettverket og museer utenfor dette nettverket og på fellestiltak, blant annet innenfor digitalisering.<sup>14</sup>

## **Sammendrag**

Museumsnettverket i Norge består av alt fra små lokale institusjoner, større regionale institusjoner til store tunge nasjonale institusjoner. Hovedvekten har allikevel lenge bestått av mange små museumsenheter der museumsdriftens oppgaver har vist seg utfordrende på grunn av få resurser både økonomisk og faglig. En løsning for å rette opp i denne ubalansen var

---

<sup>12</sup> St. meld. nr. 49, 13.

<sup>13</sup> St. meld. nr. 49, 13.

<sup>14</sup> St. meld. nr. 49, 13.

lanseringen av museumsreformen i regi av Kultur- og kirkedepartementet. Det primære målet med museumsreformen var: «å skape sterkere museumsfaglige institusjoner som kan gå aktivt inn i de mange utfordringene i museenes samfunnsrolle»<sup>15</sup>. Museene skulle nå kunne samarbeide på en helt ny måte etter sammenslåingen. Der det tidligere var mange små museumsenheter ble det nå færre stor og kraftige enheter med en mye større faglig bredde enn tidligere. MUST er et resultat av dette.

## 2.2 Museum Stavanger – MUST

MUST er som jeg skrev ovenfor et resultat av museumsreformen da Stavanger Museum og Rogaland Kunstmuseum 1. januar 2010 gikk sammen og formet én felles organisasjon og med det endret navn til Museum Stavanger. MUST sitter på en stor faglig bredde som omfatter institusjoner innen kulturhistorie, kunst, naturhistorie og sjøfarts- og industrihistorie i Stavanger-regionen og består av fem ulike avdelinger med tilhørende museumsanlegg og samlinger. Dette er institusjoner som i utgangspunktet har lite til felles annet enn at de alle befinner seg i Stavanger, men som nå skal samarbeide innenfor mange av museumsdriftens aspekter.<sup>16</sup> For å tydeliggjøre hvor ulike de faktisk er vil jeg henviser til den danske Museumslovens der museer deles inn i tre hovedkategorier basert på samlingenes karakter: kunstmuseer, kulturhistoriske museer og naturhistoriske museer. Kunstmuseene belyser billedkunstens historie og aktuelle uttrykk samt dens estetiske og erkjennelsesmessige dimensjoner. De kulturhistoriske museene belyser forandring, variasjon og kontinuitet i menneskers livsvilkår fra de eldste tider til i dag. Og de naturhistoriske museene belyser naturen, dens utvikling, miljø i dag og samspillet med mennesket.<sup>17</sup> Selv om dette gjelder for danske museer ser jeg det ikke som mindre relevant her i Norge. Oppdelingen viser tydelig ulikhetene mellom museumstypene som fint kan adopteres til Norske museer og da spesielt MUST i denne sammenhengen. Følgende skal jeg introdusere MUST og dets avdelinger, med hovedvekt på fagavdelingene knyttet til *Hvem eier historien*:

### Avdeling for kunst:

*Stavanger kunstmuseum*

### Avdeling for naturhistorie:

---

<sup>15</sup> St. meld. nr. 49, 11.

<sup>16</sup> <http://digitaltmuseum.no/info/owners/ST> (oppsøkt 24.09.15).

<sup>17</sup> Ole Strandgaard, *Museumsbogen: Praktisk museologi* (Forlaget Hikuin, 2010), 409.

*Stavanger museum*

Revtangen ornitologiske stasjon

Ringmerkingsentralen

**Avdeling for sjøfart og industri:**

*Stavanger maritime museum*

Norsk hermetikkmuseum

Norsk grafisk museum

**Avdeling for kulturhistorie:**

*Stavanger museum*

Norsk barnemuseum

Utstein kloster

Ledaal

*Breidablikk*

Stavanger skolemuseum

**Avdeling for fellestjenester:**

Administrasjon

Bibliotek

Tekniske tjenester <sup>18</sup>

I følge MUSTs nettside har alle deres avdelinger og institusjoner en felles visjon om å alltid skulle være nyskapende i både bevegelse og utvikling samt ledende faglig og organisatorisk. På nettsiden kan det også leses at de baserer sitt arbeid på verdier som samspill, engasjement og endringsvilje. Det kommer tydelig frem at det viktigste for MUST er den jobben som gjøres på tvers av deres avdelinger og institusjoner, ikke bare den jobben som gjøres separat innen hver institusjon. De påpeker at de på denne måten kan dele sine kunnskaper og ta nytte av det hver enkelte er god på. Institusjonene og avdelingene bidrar med sitt ved å blant annet delta og involvere seg i utviklingsprosesser og ved å søke informasjon om hvorfor og hvordan endringer skjer. MUST er svært tydelig på sin nettside om hvor viktig samarbeid er for dem.

---

<sup>18</sup> <http://www.museumstavanger.no/om-must/organisasjon/> (oppført 24.09.15)



De har et særlig fokus på deres felles samfunnsoppdrag og felles mål, men påpeker også at den menneskelige og faglig utviklingen er viktig.<sup>19</sup>

I følge MUST skal de som regionalt museum, innenfor sine virkeområder, fremme både interesse og forståelse for sine fagområder, samt at de skal vedlikeholde og bygge ut museenes samlinger og forske, forny og formidle – i tråd med museumsreformens mål.<sup>20</sup>

Videre skal jeg presentere de forskjellige fagavdelingene involvert i utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*. Dette gjør jeg for å vise hvor forskjellige de er. Det er for eksempel innlysende at et maritimt museum og et kunstmuseum er langt fra hverandre hva kommer til samlingsgrunnlag spesielt. Forskjeller finner man også mellom naturhistorie og kulturhistorie. Mest av alt er det kunstmuseet som skiller seg fra de andre avdelingene, da særlig et kunstmuseum med fokus på samtidskunst. Skillene mellom fagavdelingene kommer av deres ulike fagtradisjoner.

### 2.2.1 Stavanger kunstmuseum

Stavanger kunstmuseum er et relativt nytt bygg sett i sammenheng med andre museumsbygg. Det er tegnet av tidligere byarkitekt i Stavanger, Per Faltinsen. Da bygningen kunne innvies i 1992 ved HM Dronning Sonja var det etter mange års krevende runder med politisk forhandling og finansiell planlegging. I 1988-89 ble det gjennomført en stor innsamlingsaksjon for å finansiere bygningen. Blant annet ble det arrangert en landsomfattende kunstneraksjon hvor kunstnere kunne sende inn verk til en salgsutstilling – dette alene brakte inne 1 million kroner. Videre ble det mottatt støtte fra Norsk kulturråd på 8 millioner, 6 millioner fra Stavanger kommune, 3 millioner fra Rogaland fylkeskommune, og i tillegg til dette bidro også private bidragsytere med hele 11 millioner kroner. Etter konsolideringen med Stavanger Museum 1. juli 2010 skiftet kunstmuseet navn fra Rogaland kunstmuseum til Stavanger kunstmuseum og ble en del av Museum Stavanger.<sup>21</sup>

Kunstmuseet huser både permanente og temporære utstillinger av både norske og internasjonale kunstnere, med et fokus på samtidskunst. Den faste samlingen består av nærmere 2500 verk fra 1800-tallet frem til i dag. Samlingene består av *Den faste samling*,

---

<sup>19</sup> <http://www.museumstavanger.no/om-must/visjon-og-verdier/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>20</sup> <http://www.museumstavanger.no/om-must/samfunnsoppdrag/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>21</sup> <http://digitaltmuseum.no/info/owners/SKMS/about> (oppsøkt 24.09.15)

*Samling Halvdan Hafsten og Jan Groth & Steingrim Laursens samlinger.* Et tyngdepunkt i *Den faste samlingen* er den unike samlingen av arbeider av Lars Hertervig (1830-1902) som med mer enn 70 verk på papir, lerret og tre utgjør Norges største Hertervig-samling. Den faste samling inneholder også verk av blant annet Edvard Munch, Christian Krohg, Kitty Kielland og Harriet Backer - samt en betydelig samling av Jan Groths (f.1938) arbeider på papir. Samlingen av samtidsverk beveger seg innenfor ulike uttrykk som maleri, skulptur, foto, video, og installasjon - og består av både norsk og internasjonal kunst. Samlingen Halvdan Hafsten inneholder 208 kunstverk samt arkivmateriale av kunstnerne Arne Ekeland, Reidar Aulie, Kai Fjell, Harald Dal, Erling Enger, Ragnar Kraugerud, Torbjørn Lie- Jørgensen og Alexander Schultz. Samlingen utgjør en unik representasjon av mellomkrigsgenerasjonen i norsk kunsthistorie. Jan Groths samling og arkiv ble etablert i 1998 og inneholder norsk og internasjonal kunst fra 1960-tallet frem til i dag.<sup>22</sup>

## 2.2.2 Stavanger museum

Museumsbygget i Muségt.16 ble bygget som museum i 1893 under arkitekt Hartvig Sverdrup Eckhoffs ledelse. Innenfor museets dører kan man se utstillinger av natur- og kulturhistorie, samt barnemuseets utstillinger. Museet viser temporære utstillinger i tillegg til de permanente naturhistoriske utstillingene «Skeive dyr og smilende skjeletter» og «Rogalands fuglefauna», og de faste kulturhistoriske utstillingene «Fra oldtidslandskap til oljeby» og «Et byhistorisk teater - glimt fra Stavangers historie 1600-1900».<sup>23</sup>

I 1995 ble det gjennomført en omfattende restaurering og teknisk opprustning av den gamle hovedbygningen. Bygningen fikk installert heis og det ble blant annet foretatt en total renovering av det elektriske anlegget, ventilasjonen, samt brannsikring. Utvendig gikk man nå tilbake til byggets farger fra 1930 og innvendig ble trappehallen tilbakeført til sin opprinnelige form fra 1893. På grunn av dette fremstår Stavanger Museum i dag som et velholdt bygg og en god representant av stavangerarkitektur preget av hundre års utvikling av

---

<sup>22</sup> <http://digitaltmuseum.no/info/owners/SKMS/about> (oppsøkt 24.09.15);

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-kunstmuseum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>23</sup> <http://digitaltmuseum.no/info/owners/ST-Z/about> (oppsøkt 24.09.15);

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15);

<http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15)

stil og smak. Samtidig viser det hvordan moderne museumsdrift lar seg kombinere i en historisk ramme.<sup>24</sup>

I den gamle hovedbygningen, slik den fremsto etter ombyggingen i 1930, finner man i dag naturhistoriske og kulturhistoriske utstillinger. Denne delen inneholder også et lite auditorium og verksted. Søndre fløy fra 1964 huser museets administrasjon og bibliotek.<sup>25</sup>

## Naturhistorisk avdeling

Zoologien har alltid hatt en viktig plass ved Museum Stavanger. Etter opprettelsen av Stavanger Museum i 1877 ble det i de første årene ikke brukt noen ressurser på spesialisering. En oversikt fra 1880 viser en liste over 581 preparater av pattedyr, fugl, krypdyr og amfibier, 211 fisker, ca. 500 insekter og noen lavere sjødyr. Senere skjer det en mer tilspisset spesialisering i museet.<sup>26</sup>

I løpet av museets neste 30-40 år ble det skapt en forholdsvis stor og innholdsrik publikumsutstilling av den lokale fauna. Dyr og fugler fra mer eksotiske himmelstrøk ble også etter hvert representert. Disse eksemplarene fikk museet fra sjøfolk og andre nordmenn i utlandet. Museet hadde sendt ut henvendelser med retningslinjer på innsamlings- og oppbevaringsteknikk slik at de skulle være i stand til å bringe tilbake eksemplarene i en så god tilstand som mulig. Dette var til stor hjelp for museet og en svært god resurs å ha i den videre utviklingen av samlingene.<sup>27</sup>

I 1918 ble publikumsutstillingen gjort om og da museumsbygningen ble utvidet i 1930 ble pattedyrutstillingen fullført den samme sommeren. Fugleutstillingen ble ferdig på slutten av året og fisk- og hvalsamlingen i kjelleren ble ferdig i 1934. Samme år ble også fugleutstillingen utvidet med 6 nye montrer. I årene 1953-55 ble pattedyrutstillingen endret på igjen - antall dyr ble sterkt redusert og ble stående slik til 2007, med kun små endringer. I 2007 ble pattedyrsamlingene, som til da hadde stått i andre etasje, fjernet til fordel for temporære utstillinger. I 1980 ble fugleutstillingen gjort om. Antallet ble også her sterkt redusert og oppsettet av utstillingen gikk fra å være systematisk til å nå bli tematisk. I

---

<sup>24</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15);

<http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>25</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15);

<http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>26</sup> [http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet-/](http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet/) (oppsøkt 24.09.15)

<sup>27</sup> [http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet-/](http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet/) (oppsøkt 24.09.15)

kjelleren der utstillingen av hvalskjeletter og fisker holdt til, ble for det meste fjernet og byttet ut med en ny utstilling der hovedtemaet var «Havet gir». Denne utstillingen sto ferdig i 1987. På museets 125 årsjubileum gjennomgikk kjelleren en fornying der de mest spesielle eksemplarene fra de naturhistoriske samlingene ble vist frem.<sup>28</sup>

Opp gjennom museets historie kan man tydelig se at oppbygningen av museets vitenskapelige samlinger bærer preg av konservatorenes spesielle interessefelt. Den første konservatoren ved museet var Tor Helliesen. Han kom til museet i 1882 og var der til sin død i 1914. Han var særlig interessert i biller og utførte i sin tid et omfattende feltarbeid i Rogaland. Dette sammen med hans private samling fra tiden før han kom til museet dannet grunnlaget i museets entomologiske<sup>29</sup> samling. Da konservator Hans Tho. L. Schaanning ble ansatt i 1918 ble det starten på en ornitologisk<sup>30</sup> spesialisering for museet. Tiden fremover ble svært aktiv, preget av innsamling, kjøp, salg og bytte. Da Schaanning ble ansatt ved museet fortsatte han med å ringmerke fugler - noe han hadde holdt på med siden 1814. Siden den gang har ringmerking vært et av museets viktigste arbeidsområder og i dag er museet den eneste Ringmerkingsentralen i landet. Etter Schaanning overtok Holger Holgersen som avdelingsbestyrer og fortsatte den ornitologiske spesialiseringen samtidig som han også fikk anledning til en viss innsamling av insekter, da særlig maur og sikader. I 1976 fikk museet en ny konservatorstilling som også ble besatt av en ornitolog som var helt i tråd med museets utvikling og arbeidsområder. Når Holgersen da gikk av med pensjon i 1981 fortsatte den ornitologiske tilspisningen ytterligere.<sup>31</sup>

Ved konsolideringen av Stavanger Museum og Rogaland Kunstmuseum til Museum Stavanger 1. juli 2010 ble zoologisk avdeling beholdt som en egen fagavdeling ved MUST, og skiftet navn til avdeling for naturhistorie.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>29</sup> Entomologi betyr «læren om insekter»; <http://www.entomologi.no/omnef/omnef.html> (oppsøkt 23.11.16)

<sup>30</sup> Ornitologi betyr «læren om fuglene»; <https://snl.no/ornitologi> (oppsøkt 23.11.16)

<sup>31</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>32</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

## Kulturhistorisk avdeling

Selv om Stavanger museums avdeling for kulturhistorie har endret navn opp gjennom årene har den eksistert fra museets opprinnelse i 1877. I starten var samlingene preget av utenlandsk materiale. På lik linje med naturhistorisk avdeling engasjerte også den kulturhistoriske avdelingen både byens misjonærer og skipperne i innsamlingen av objekter til samlingen. På grunn av dette engasjementet økte den etnografiske samlingen med hundre objekter hvert år de første årene. Dette til tross for at det var de zoologiske samlingen stifterne av museet fokuserte på de første årene. I 1908 ble den første vitenskapelige stillingen opprettet, en konservator stilling. Arbeidet besto i behandling av både arkeologisk og kulturhistorisk materiale, som nå ble tatt langt bedre vare på enn tidligere. Selv om avdelingen i 1914 fikk navnet Kulturhistorisk avdeling, ble den ikke helt løsrevet fra arkeologien før i 1917. I 1914 flyttet også Stavanger museum tyngdepunktet fra zoologien over på kulturhistorie og arkeologi.<sup>33</sup>

Det er blitt laget en rekke spennende utstillinger på avdelingen til tross for lav bemanning. Utstillingene har også hatt tilhørende kataloger. Tema for utstillingene har vært alt fra jernovner, sølv, portrettmalerier, våpen til kirkekunst. Forskning har vært hovedfokus på avdelingen. Da museumsbygningen ble utvidet i 1930 skiftet hovedvekten av utstillingene fra utlandet til Stavanger og Rogalands kulturhistorie. Fra 1943 ble gjenstandene evakuert da bygningen skulle brukes som skole under krigen. Først i 1947 ble utstillingen gjenåpnet.<sup>34</sup>

Etter den omfattende ombyggingen av museet på 1990-tallet ble to nye byhistoriske utstillinger åpnet i sammenheng med museumsbyggets gjenåpning i 1995. Virksomheten til den kulturhistoriske avdelingen har nå hovedvekt på Stavanger bys historie.<sup>35</sup>

Ved konsolideringen av Rogaland Kunstmuseum og Stavanger Museum til Museum Stavanger AS i 2010, ble avdelingen gjort om til en egen fagavdeling for kulturhistorie. Denne avdelingen har administrativt ansvar for de kulturhistoriske utstillingene i bygningen Stavanger museum, herregården Ledaal, redervillaen Breidablikk, den medisinhistoriske

---

<sup>33</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 28.08.16)

<sup>34</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 28.08.16)

<sup>35</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 28.08.16)

samlingen «Den kombinerte indretning», Norsk barnemuseum og Stavanger skolemuseum.<sup>36</sup>

### 2.2.3 Stavanger maritime museum

Opprinnelig het museet Stavanger sjøfartsmuseum slik det ble etablert i 1926 etter initiativ fra ildsjeler i Stavanger Rederiforening, Stavanger Sjømandsforening og Stavanger Museum. I dag heter museet Stavanger maritime museum under avdeling for sjøfart og industri. I desember 1926 ble museets utstillinger åpnet for publikum i lånte lokaler ved Stavanger Museum i Muségt. 16. Åpningsutstillingen fokuserte på byens skipsflåte fra seilskutetidens glansdager, men ambisjonene var at museet også skulle engasjere seg i aktuelle problemstillinger for skipsfarten. Samlingen bestod i starten av skutebilder, modeller, konstruksjonstegninger, skipsdekorasjoner, navigasjonsutstyr, skanter og skipspapirer. Museets samlinger ble bygget opp av både gaver og innkjøp. Gavene til samlingen kom gjerne fra sjøfolk eller deres familier, samt fra lokale rederier og andre bedrifter. Senere ble samlingen utvidet til å også omfatte materialet fra tilknyttede næringer.<sup>37</sup>

Museet var ubemannet i nesten 30 år. I den perioden var det Stavanger Museum som tok seg av den administrative driften av museet. Først i 1954 fikk Sjøfartsmuseet tilsatt en egen styrer i en liten stilling. Det ble da satt i gang et planmessig arbeid for å få orden på samlingen og en videre utvidelse av dem, opprettelse av et fagbibliotek og sikring av skjøre arkiv og gjenstander. I 1962 ble det ansatt en kontorassistent i en deltidsstilling og tre år senere ble det ansatt en bestyrer i full stilling. Det var først da ambisjonene om et moderne, aktivt og utadrettet museum kunne realiseres. Fra slutten av 1960-tallet økte aktiviteten på museet betraktelig. Staben ble blant annet utvidet med en konservatorstilling, og foruten økt forskningsinnsats ble det satt i gang en stor satsning på marinearkeologi i samarbeid med lokale dykkerklubber. Fra 1969 ble museet pålagt, ved kongelig resolusjon, forvaltningen av kulturminner under vann i Rogaland. Museets personale engasjerte seg også i arbeidet med å utarbeide et oppdatert lovverk for beskyttelse av skipsvrak og andre maritime kulturminner nasjonalt og internasjonalt.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/om-museet/> (oppsøkt 28.08.16)

<sup>37</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-maritime-museum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>38</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-maritime-museum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

Helt fra museets opprettelse i 1926 var formålet å kunne øke den generelle interessen for og kunnskapen til skipsfart og andre maritime næringer. De skulle samle inn og bevare gjenstander, arkiver og annet materiale som dokumenterte byens sjøfartshistorie og dens betydning for distriktets økonomiske og kulturelle liv. Videre var målet å kunne tilrettelegge dette materialet for forskning, for så å tilgjengelig gjøre det for publikum.<sup>39</sup>

I 1985 åpnet Sjøfartsmuseet nye permanente utstillinger i de restaurerte kjøpmannsgårdene i Nedre Strandgt. 17 og 19 i Stavanger. Her er formålet å øke museets tilbud til skoleverk og publikum gjennom utstillinger, undervisningsopplegg, foredrag og familiearrangementer. 1. juli 2010 skiftet Stavanger sjøfartsmuseum navn til Stavanger maritime museum.<sup>40</sup>

## 2.2.4 Breidablikk

Villaen Breidablikk ble oppført i 1881 av rederfamilien Berentsen, ved Lars Berentsen (1838-1896) – en av datidens fremste næringslivsledere i Stavanger. Ansvarlig arkitekt var Henrik Nissen, en av Norges fremste arkitekter på slutten av 1800-tallet. Hans mest anerkjente bygg er blant hovedverkene i historismens arkitektur i Norge, Breidablikk inkludert.<sup>41</sup> Villaen er godt bevart både i eksteriør og interiør, hvilket gir publikum et svært levende innblikk i borgerskapets levesett i Norge på slutten av 1800-tallet. Eksteriøret er oppført i sveitserstil med nyromantiske og gotiske stiltrekk. Når det gjelder både materialer og håndverk står Breidablikk som en av de beste villaer i landet fra sin tidsepoke - den er på alle måter en typisk og fremragende representant for historismen ca. 1800. Byggets interiør er blant et av våre rikeste og best bevarte eksempler på historismens stiltrekk med sitt møblement i nygotikk, nyrokoko, nybarokk, samt tidens andre nystiler. Både bygningen og interiøret bærer preg av høy håndverksmessig kvalitet. I tilknytning til hovedbygningen står i dag fremdeles eiendommens gamle hovedhus og låve fra 1852. I låven viser i dag museet en utstilling av jordbruksredskaper og hestekjøretøy. Den tilhørende parken i engelsk stil med buete grusanger og eksotiske trær er også godt bevart. Villaen har i dag utstillinger over tre etasjer, og er ikke tilrettelagt for besøkende med rullestol eller lignende. Barnevogn kan heller

---

<sup>39</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-maritime-museum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>40</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-maritime-museum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>41</sup> [https://nbl.snl.no/Henrik\\_Nissen](https://nbl.snl.no/Henrik_Nissen) (oppsøkt 13.10.15)

ikke tas med inn i utstillingene. Årsaken til lite tilretteleggelse bunner ut i viktigheten med å bevare byggets historiske karakter.<sup>42</sup>

Lars Berentsen fikk skjøte på eiendommen 27. oktober 1880. Huset ble oppført i løpet av 1881 og tatt i bruk året etter. Det aller meste av inventaret ble anskaffet nytt ved innflytning og takket være den ærefrykt Lars Berentsens arvinger har hatt ovenfor inventaret fra farens hjem, er interiøret noe av det best bevarte fra denne tiden. Det er blitt gjort svært få endringer på Breidablikk selv etter Lars Berentsens død. I samråd med Nissen ble det like etter 1896 endret på tre vinduer i 2. etasje, adkomsten til kjelleren ble lagt inn i huset, bad og toalett ble installert og en altan ble oppført mot syd. Da Lars døde i 1896 flyttet hans daværende kone inn i Breidablikk-villaen med hans tre gjenlevende barn fra hans første ekteskap. Eldstemann Erik tok over for sin far og viste stor interesse for byens kulturliv, som blant annet kom til uttrykk ved hans testamentariske gave på kr. 250 000 kr til et legat hvis formål var popularisering av Stavanger Museums samlinger.<sup>43</sup>

Da Lars datter Olga døde kunne man lese i hennes testamente av 20. september 1954 at også hun hadde den samme kulturvilje og kjærlighet til fødebyen som sin bror. I testamentet leste man at det legat som overtok eiendommen skulle: *«søke å bevare de parkmessige anlegg på Breidablikk og slektens gamle hjem der – med utstyr og inventar som har fulgt det i mine søskens og mine foreldres generasjon til minne om en svunnen kulturepoke i byen<sup>44</sup>»*.

Stavanger Museum var tilsatt som den faglige ansvarlige institusjon. Stiftelsen Breidablikk ble opprettet i 1972 og første etasje ble åpnet for publikum i 1975, annen etasje i 1977 og kjelleren i 1979. I 1989 ga Stiftelsen Breidablikk hele eiendommen til Stavanger Museum.<sup>45</sup>

## Avslutning

I dette kapitlet har jeg presentert museumsreformen i regi av Kultur- og kirke departementet, der det primære målet var: *«å skape sterkere museumsfaglige institusjoner som kan gå aktivt inn i de mange utfordringene i museenes samfunnsrolle»*.<sup>46</sup> Museene skulle nå kunne samarbeide på en helt ny måte etter sammenslåingen. Der det tidligere var mange små

---

<sup>42</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/historikk/> (oppsøkt 24.09.15); <http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>43</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/historikk/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>44</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/historikk/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>45</sup> <http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/historikk/> (oppsøkt 24.09.15)

<sup>46</sup> St. meld. nr. 49, 11.



museumsenheter ble det nå færre store og kraftige enheter med en mye større faglig bredde enn tidligere. MUST er et resultat av dette.

Videre har jeg presentert institusjonen MUST som den konsoliderte institusjonen den er. Jeg har gjort rede for dens tilhørende avdelinger der jeg har lagt hovedvekten på fagavdelingene som var involvert i prosjektet og utstillingen *Hvem eier historien*. Dette har jeg gjort for å fremheve hvor ulike fagavdelingene er, som viser til de potensielle utfordringene som kan oppstå når så ulike fagtradisjoner skal samarbeide om et felles prosjekt.

Stavanger kunstmuseum er et relativt nytt museumsbygg fra 1992. Museet huser både permanente og temporære utstillinger. Samlingene består av både norske og utenlandske kunstnere. Museets faste samling besitter verk fra 1800-tallet frem til i dag, og har med det et fokus på samtidskunst.

Naturhistorisk museum ble opprettet i 1877. Zoologien har alltid vært viktig for Stavanger museum. I starten anskaffet museet objekter til samlingen sin via sjøfolk og andre nordmenn i utlandet. Oppbyggingen av den vitenskapelige samlingen til museet bærer preg av de ulike konservatorenes spesifikke interessefelt. Museet har hovedvekt på permanente utstillinger, men i 2007 startet de også med temporære. I dag er museet den eneste Ringmerkingsentralen i landet.

Kulturhistorisk museum ble også opprettet i 1877. I starten var museets samlinger preget av utenlandsk materialet. På lik linje med naturhistorisk engasjerte de misjonærer og skipperne i innsamlingen av objekter til samlingen. Lav bemanning har preget museets tidligste år. Den første vitenskapelige stillingen ble ikke opprettet før i 1908. I 1930 skiftet museets fokus fra utland til Stavanger og Rogalands kulturhistorie. I dag ligger fokuset på Stavanger bys kulturhistorie. Museet har også hovedvekt på forskning.

Maritimt museum ble etablert i 1926 av ildsjeler fra Stavanger. I starten besto samlingen av gaver og innkjøp som for eksempel skutebilder, modeller, konstruksjonstegninger, skipsdekorasjoner og så videre. Senere utvidet samlingen seg til å omfatte materialet fra tilknyttede næringer. Museet var ubemannet i 30 år, der Stavanger museum stod for den administrative driften. Først i 1965 ble det ansatt en bestyrer i full stilling. Ønsker å øke interessen for skipsfart og andre maritime næringer. Det er hovedsakelig permanente

utstillinger på museet. Ved kongelig resolusjon ble museet i 1969 pålagt forvaltning av kulturminner under vann i Rogaland.

Breidablikk er en villa i sveitserstil fra 1881. Arkitekten bak er Henrik Nissen. Bygget er et av hovedverkene innen norsk historisme arkitektur og gir et innblikk i borgerskapets levesett i Norge på slutten av 1800-tallet. Har i dag utstillinger over tre etasjer. I 1972 ble Stiftelsen Breidablikk opprettet og hele eiendommen ble i 1989 gitt til Stavanger Museum. Bygget har delvis vært åpent for publikum siden 1975.

## 3 Materiale, teori og metode

I dette kapittelet presenterer jeg og gjør rede for mitt materiale, empiri og metode og mitt utvalg av tidligere forskning og teori. Mer konkret presenterer jeg mitt materiale gjennom min egen observasjon av utstillingsåpningen til *Hvem eier historien*. Videre redegjør jeg for de kvalitative intervjuene – prosessen og omfanget, før jeg presenterer informantene. Deretter presenterer jeg og gjør rede for mitt utvalg av tidligere forskning og teori om kunstneriske intervensjoner og institusjonskritikk. Helt tilslutt presenterer jeg diskursanalyse og gjør rede for min bruk av den som et redskap i min analyse og nærlesning av intervjuene, da både som metode og teori.

### 3.1 Materiale og empiri

Jeg var på åpningen av *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* i Stavanger i 2014. Dette ble en spontantur, men en viktig tur da det var god lærdom å observere utstillingen på nært hold.

I dette avsnittet skal jeg presentere utstillingen og min observasjon av åpningen som del av mitt materiale. Dette gjør jeg også for å presentere de åtte kunstneriske intervensjonene utstillingen bestod av. Jeg har brukt observasjonen på to måter. Først og fremst var det for min egen del. Det var en metode for å kunne sette meg inn tema kunstneriske intervensjoner og for å bli bedre kjent med MUST som konsolidert institusjon. Observasjonen av utstillingsåpningen skjedde svært tidlig i prosessen, allerede i forbindelse med utarbeidelsen av prosjektskissen min. Det ble således en måte å raskt kunne sette seg inn i det materialet jeg hadde valgt meg ut. På den måte gjorde jeg en fokusert observasjon der jeg visse hva jeg så etter.<sup>47</sup>

Den andre måten jeg har brukt observasjonen på er for å kunne se og føle på mottagelsen av utstillingen fra publikum og hvordan de som har arbeidet med prosjektet presenterer det. På denne måten gjorde jeg en åpen observasjon der jeg var åpen for alle inntrykk som måtte komme.<sup>48</sup> Oscar Pripp og Magnus Öhlander beskriver dette i *Etnologiskt fältarbete* der de påpeker at nysgjerrighet og fasinasjon alltid en viktig del av en forskningsprosess og

---

<sup>47</sup> Oscar Pripp og Magnus Öhlander, «Observation» i *Etnologiskt fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 113-145 (Lund: Studentlitteratur, 2011), 128.

<sup>48</sup> Pripp, og Öhlander, «Observation» i *Etnologiskt fältarbete*, 128.

observasjon inkluderer alle sanser: syn, hørsel, lukt, smak og følelser.<sup>49</sup> Observasjonene er med det ikke min hovedkilde, men et supplement til intervjuene som da er mitt hovedmateriale og kilder. Jeg har i tillegg gjort observasjoner under intervjuene - det er nesten ikke til å unngå. På den måten kombinerer jeg ulike materialtyper, såkalt materialtrianglering som Pripp og Öhlander beskriver det.<sup>50</sup> I boken nevner de en tommelfingerregel angående observasjon som går ut på at man aldri kan skrive for mye eller for detaljert om sine observasjoner. Beskrivelsene, sier de, bør være utfyllende, levende og gi en følelse av nærvær. De kaller det *tette beskrivelser*.<sup>51</sup> Min tette beskrivelse av observasjon av utstillingsåpningen til *Hvem eier historien* er som følger:

Klokken viser 17.45 den 6. mars 2014 da jeg forventningsfullt går inn dørene til Stavanger Kunstmuseum. Det er mitt første besøk i Stavanger. Det regner, det er mørkt, jeg bor på hotell på flyplassen – langt unna sentrum - og vet ikke hvordan jeg skal komme meg tilbake til hotellet. Men ingen av disse tingene har noen betydning akkurat nå, for nå skal jeg på kunstsafari. Klokken 18.00 presist starter det hele med velkomst av administrerende direktør ved MUST - Siri Aavitsland og åpningstale ved fylkesmann Magnhild Meltveit Kleppa. Vi får en introduksjon til utstillingen og en forklaring på hvordan kvelden vil forløpe seg. Jeg får inntrykk av at de har behov for å fortelle oss hvordan vi skal ta tak i utstillingen, litt sånn i frykt for at vi ikke vil forstå fordi dette er litt annerledes. Når utstillingen erklæres for åpnet står vi fritt til å utforske museet og intervensjonene på egenhånd. På kunstmuseet har totalt fire av åtte kunstnere plassert verkene sine: Sidsel Christiansen, Line Anda Dalmar, John Øivind Eggesbø og Arne Nøst. Opprinnelig skulle kun tre av disse bli vist på kunstmuseet, men mer om det senere. Den første kunstneriske intervensjonen jeg utforsker er Arne Nøsts verk *Historiens Kakofoni*, en fascinerende og vakker installasjon. Nøst er ikke hovedsakelig kunstner, men er til daglig sjef for Rogaland Teater – det gjenspeiles på en veldig fin måte i verket hans. Han har en lang karriere som både kunstner, illustratør, avistegner og scenograf. Han har utdannelse fra akademiene i Oslo og Trondheim og har hatt separatutstillinger over hele Norge.<sup>52</sup> Utstillingsbrosjyren vi fikk utdelt under velkomsten gir oss en kort introduksjon av alle intervensjonene. Nøsts arbeid beskrives slik:

---

<sup>49</sup> Pripp, Oscar og Magnus Öhlander. 2011. «Observation» i *Etnologiskt fältarbete*, 113,127.

<sup>50</sup> Pripp, Oscar og Magnus Öhlander. 2011. «Observation» i *Etnologiskt fältarbete*, 116.

<sup>51</sup> Pripp, Oscar og Magnus Öhlander. 2011. «Observation» i *Etnologiskt fältarbete*, 138.

<sup>52</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppført 10.03.14)

Et museum samler. Og samler. Og samler. Museet forsker, registrerer, viser, formidler og skaper. All denne aktiviteten over lang tid danner tilsynelatende en klar og tydelig historie, Nøst ser nærmere på det potensielle kaoset i en slik institusjon. Installasjonen viser et utvalg av hodeskaller kombinert med projeksjoner og ulike stemmer. Kanskje for å vise hvordan det hadde vært å se samlingen uten museets organisatoriske og autoritære stemme i bildet. Skallene i installasjonen har Nøst funnet på bakrom og lager. Hvorfor har de vært der så lenge? Har de ikke noen interessant historie å fortelle?<sup>53</sup>

I et intervju med Dagsavisen forklarer Nøst at han har samlet inn 13 forskjellige hodeskaller fra pattedyr. På disse hodeskallene har han brukt prosjektorer med bilde av skuespiller Mareike Wang som gjenspeiles på de ulike hodeskallene. Man kan se Wang som blant annet hest og bavian. Han forteller at han på en måte har prøvd å skape liv i de døde kraniene. I tillegg har han latt Wang synge de latinske navnene på pattedyrene med en gregoriansk koring som går i loop. Hodeskallene har han fått låne fra museets naturhistoriske samlinger.<sup>54</sup>

Neste intervensjon jeg utforsker er *Våre representanter* av John Øivind Eggesbø. Dette verket tar stor plass da det består av 83 kunstverk laget av lokalt tilknyttede kunstnere der de alle har til felles at ingen av de har blitt kjøpt inn av kunstmuseet. Verkene er ikke hengt opp på veggen, men plassert midt på gulvet på store trehyller eller kjempestore staffelier som jeg synes det ser ut som. Eggesbø har vært fungerende rektor ved Kunstsolen i Rogaland siden 2003. Han er utdannet kunstner ved akademiene i Düsseldorf, Trondheim og København. Før han ble rektor hadde han en omfattende utstillingspraksis.<sup>55</sup> I utstillingsbrosjyren beskrives Eggesbøs verk slik:

Det er mange kunstnere i Stavanger. Noen få av dem er kjøpt inn av museet. Det er mange politikere i Stavanger. Noen av dem er på Stortinget. I dette prosjektet, gjennomført i samarbeid med Christopher Jonassen, undersøkes forholdet mellom folkevalgte representanter på Stortinget og lokale kunstnere på museet. Gjennom en sammenligning av to ulike størrelser peker dette prosjektet på hvordan to ulike systemer fungerer, et demokratisk og folkevalgt, og et basert på fagkunnskap og faglig vurdering. Prosjektet inviterer publikum til å bestemme hvilket verk museet skal kjøpe inn og innlemme i samlingen sin, ved å stemme på over 80 kunstverk av lokalt tilknyttetkunstnere som ennå ikke har blitt en del av samlingen. Du kan bestemme historien.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>54</sup> <http://www.dagsavisen.no/stavanger/nost-skaper-liv-i-kranier-1.651279> (oppsøkt 05.07.16)

<sup>55</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>56</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

I et intervju med NRK Rogaland forklarer Eggesbø at han: «*vil få fram at museenes dårlige økonomi går utover samlingen, som han mener særlig mangler lokale kunstnere*<sup>57</sup>». Han ønsker også at: «*publikum, gjennom avstemning, skal velge hvilket verk som til slutt – formodentlig – vil bli kjøpt inn av museet*<sup>58</sup>».

Neste verk jeg går til, selv om det ikke er helt logisk ut i fra plasseringen, er Sidsel Christensens installasjon og performance *Christiane Schreiber utenfor rammen – 4 synsvinkler og 1 personlig brev*. Hennes performance skulle jeg ønske at jeg hadde fått ordentlig med meg, men på grunn av alle de besøkende ble det vanskelig å høre. Heldigvis kan man få oppleve performanceverket på hennes nettside. Christensen har base i London. Hun er utdannet ved Royal Collage of Art og Goldsmiths i London og European Film Collage i Danmark. Hovedsakelig jobber hun med video og performance, men hun kuraterer også utstillinger og samarbeider ofte med andre kunstnere.<sup>59</sup> Hennes kunstverk på Stavanger kunstmuseum beskrives slik:

Kunsthistorien er dominert av menn, men det finnes flere kvinnelige kunstnere, noe også Stavanger kunstmuseum jobber med. Deler av kunsthistorien blir til stadighet revidert. Nye kunstnere, nye verk og nye historier kommer stadig til overflaten. Christensen velger å fokusere på en bestemt historie, forholdet mellom to malere fra 1800-tallet, Christiane Schreiber og Sofie Ribbing. Kunstneren knytter sin egen historie som kunstner til Schreiber og Ribbing i en installasjon og performance hvor den usynlige språkkonstruksjonen blir fremhevet. Et rustent stillas danner en struktur inne i Hertervig-rommet. I stillaset henger to speil som speiler sine omgivelser og en projeksjon som kaster lys over et utvalg av malerier, gjendekte med stoff. Christensen gir stemme til et nettverk av synsvinkler, autentiske så vel som fiktive, hvorfra spørsmål kastes tilbake til publikum: Hvor mye har egentlig forandret seg fra Schreibers tid? Er Schreiber og Christensen fremdeles i samme båt?<sup>60</sup>

På Christenses nettside skriver hun videre at installasjonen og performansen fungerer som en tidsmaskin der hun låner bort sin egen kropp og stemme til disse synspunktene for å skape et åpent rom som Shreiber og Ribbing kan eksistere i.<sup>61</sup>

Siste intervensjon i Stavanger Kunstmuseum er *Guide* av Line Anda Dalmar. Her er det ikke annet å se enn 10 QR-koder på vegger og gulv i et ellers tomt og hvitt rom. Men med en

---

<sup>57</sup> <https://www.nrk.no/rogaland/vil-ha-demokratisk-kunstmuseum-1.11584656> (oppført 05.07.16)

<sup>58</sup> <https://www.nrk.no/rogaland/vil-ha-demokratisk-kunstmuseum-1.11584656> (oppført 05.07.16)

<sup>59</sup> <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppført 10.03.14)

<sup>60</sup> <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppført 10.03.14)

<sup>61</sup> [www.sidsechristensen.com/projects/view/28](http://www.sidsechristensen.com/projects/view/28) (oppført 01.08.16)

smarttelefon eller en ipad kan man scanne kodene og oppleve verket. Dalmar har utdannelse fra Konstfack i Stockholm og Kunstakademiet i Bergen. Hennes arbeider tar utgangspunkt i fragmentene som gir helheten mening og reflekterer over hvilken funksjon de har og hvordan de henger sammen. Hun jobber med flere ulike medier tilpasset hvert enkelt prosjekt og baserer sine kunstverk på forskning.<sup>62</sup> I utstillingsbrosjyren beskrives kunstverket hennes slik:

Dalmars prosjekt går direkte inn på hvordan museet forteller sine historier til publikum og hvordan museet som institusjon har utviklet seg gjennom historien. Hvorfor stoler vi på museets stemme? Hva slags autoritet har den egentlig? Dalmar har brukt en klarsynt person til å kommentere samlingen og avdekke en annen historie. Hva tror du er sant? I et arbeid med utgangspunkt i de kulturhistoriske samlingene får vi en alternativ historie fortalt gjennom en audioguide og statiske videoklipp.<sup>63</sup>

Så var det dags for kveldens første busstur med retning Breidablikk (jeg har blitt fortalt i ettertid at man fint kan gå til de forskjellige museene og at flere av de besøkende valgte å bruke søndagsturen på kunstsafarien). Når vi ankommer Breidablikk regner det godt og i mørket fremstår villaen nesten spøkelsesaktig der vi går nedover innkjørselen inn på gårdsplassen. Dette er ikke et vanlig museum, men en herskabelig gammel villa med masse sjel og historie (ikke at museer ikke har det, men her oppleves det på en helt annen måte). Her er det Per Christian Brown som har intervensjonen *Historiske intervensjoner i villaen Breidablikk* og opptar hele boligen med sine verk. Det er herlig og litt absurd å gå blant gamle møbler og samtidig høre måkeskrik og videofremvisere. Brown er basert i Berlin. Han gikk på Kunstskolen i Rogaland før han begynte på Statens Kunstakademi i Oslo. Han jobber hovedsakelig med foto og video. Arbeidene hans kan man finne i blant annet samlingene til Statoil Art Collection og Stavanger kunstmuseum.<sup>64</sup> Vi får like mye tid her som på kunstmuseet, selv om det her kun er en kunstner som stiller ut, men det er mye å se. I brosjyren presenteres hans kunstverk slik:

Breidablikk var alltid ren, og vakrere sted finnes ikke. Intet uhellig kan være her. Breidablikk ble en del av MUSTs samlinger i 1989. For øyeblikket er den staselige villaen fra 1881 et midlertidig hjem for Browns lyriske videoarbeider. Tar du turen gjennom rommene i Breidablikk ser du ulike arbeid som speiler en samtidig virkelighet i kontrast til husets historie. Inspirasjonen har Brown hentet i de mange gjenstandene og huset selv: Symbolverdien i overfloden og hva dette representerer i Stavanger i dag.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>63</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>64</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>65</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

Browns installasjoner gir publikum en kompleks opplevelse i det man beveger seg fra rom til rom i villaen. I alt er det seks forskjellige videoarbeider samt ulike installasjoner bestående av blant annet objekter fra museets kulturhistoriske samlinger. Hans hovedtema har fokusert på å kunne trekke linjer mellom borgerskapet i Stavanger på slutten av 1800-tallet og de nyrike holdningene til dagens by.<sup>66</sup>

Videre går bussturen til Stavanger museum, avdelingen for naturhistorie. Her er det to kunstnere som stiller ut: Odd Sama og Jørund Aase Falkenberg. Odd Samas verk *Skriften på veggen* består av tekst og kan kanskje for noen oppfattes som poesi. Sama har vært en aktiv billedkunstner i flere tiår og bruker ulike medier som keramikk, fotografi, performance og nå tekst. Han ønsker å utfordre, stille spørsmål og kommentere rundt hvordan vi lever livene våre.<sup>67</sup> I utstillingsbrosjyren står det følgende om hans kunstverk:

Museet har endret hvordan det forteller. I begynnelsen skulle museet fremstå som objektivt og distansert. Nå er det lov å knytte museets samlinger til våre egne liv og hverdag. Dette er påtagelig i fuglerommene på naturhistorisk avdeling ved Stavanger museum. Museet var tidlig ute med å fokusere på fugler i Norge. På veien gjennom fuglerommene forteller Sama en alternativ historie gjennom tekst. Tekstene kan oppleves som konkret poesi, hvor ordene tar form og forholder seg ikke bare til språk, men til sine omgivelser. Ordene kommer fra ulike kilder og forteller ulike historier, noe som gjør at språket kan oppleves som fremmed. Likevel forholder det seg til hvordan vi lever livene våre.<sup>68</sup>

Jørund Aase Falkenbergs verk *Utenfor sirkelen* er delt i to; en video og en installasjon plassert i forskjellige etasjer. Falkenberg har base i Oslo, men har vært aktiv på kunstscenen i Stavanger i flere år, både fagpolitisk og som kunstner. Han er utdannet ved Universitetet i Stavanger og Statens Kunstakademi i Oslo. Han har stilt ut ved blant annet Unge Kunstneres Samfund, Galleri F15, Tromsø Kunstforening, The Drawing Room i London, Nordisk Hus i Reykjavik, Artconnexion (Lille) og Stavanger kunstmuseum.<sup>69</sup> I utstillingsbrosjyren beskrives hans kunstverk slik:

---

<sup>66</sup> <http://www.perchristianbrown.com/artists#/earth-and-reveries-of-repose-2/> (oppsøkt 01.08.16)

<sup>67</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>68</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>69</sup> <http://www.museumstavanger.no/besok-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)



Avdelingen for naturhistorie har samlet på dyr i over hundre år. Dyrene er representanter for sin art og ses ikke som individer. I sin intervensjon på naturhistorisk avdeling ved Stavanger museum setter Falkenberg søkelyset på dyrs rettigheter. En video viser dokumentasjonen av en symbolsk handling, hvor kunstneren fører to utstoppede fugler tilbake til naturen. Kroppene deres tas ut av menneskers varetekt og begravnes i en skog. Handlingen dokumenteres og vises på museet. I kjelleren på museet, hvor en rekke utstoppede dyr er utstilt, vil det være en installasjon som reaktiverer rommet og dyrene. Utstillingen stiller spørsmål ved vår behandling av andre arter. Står vi frie til å bruke dem til våre formål slik det gjøres i dag? Finnes det relevante forskjeller på oss og andre dyr som kan begrunne dette?<sup>70</sup>

Videoen har han kaldt *Into the circle*, mens installasjonen i museets kjeller har fått navnet *Outside the circle*. Denne installasjonen består av ni gjennomskinnelige, organisk formede objekter i akryl. De varierer i størrelse fra 10-30 cm i diameter. Objektene har Falkenberg plassert, tilsynelatende tilfeldig, i en permanent utstilling blant utstoppede dyr og fugler. Lyset er dempet. I et tilfeldig, rolig og usynkronisert mønster lyser de organiske formene opp, for så å bli mørke igjen.<sup>71</sup>

Siste stopp på safarien er Stavanger Maritime museum hvor Tove Kommedal stiller ut sin intervensjon *Ekho*. Ekkoloddet i papir er vakkert der det ligger plassert sammen med gjenstander fra museets permanente utstilling inne i et glassmonter. Kommedal jobber primært med forskningsbaserte prosjekter som stiller kritiske spørsmål til samfunnet vi lever i. Arbeidene hennes gir seg som regel uttrykk i en tredimensjonal form.<sup>72</sup> I utstillingsbrosjyren blir hennes kunstverk beskrevet slik:

Hvem fortjener en plass i historiebøkene? Utgangspunktet for Kommedals prosjekt er oppfinneren Hans Sundt Berggraf fra Stavanger og hans oppfinnelse av ekkoloddet – en historie som ikke er tatt med i Stavanger bys historie. På Stavanger maritime museum viser kunstneren et skjørt ekkolodd laget av papir. Papiret er hentet fra tredje bind i Stavanger bys historie, bindet som burde inneholdt denne historien.<sup>73</sup>

På nettsiden sin forklarer Kommedal litt mer om tittelen av kunstverket. Her skriver hun at tittelen *Ekho* minner om det norske ordet ekko – ekkolodd, men det høres også ut som den mytiske figuren *Echo*. Echo var en nymfe som kun repeterte det andre sa – lignende slik historie blir fortalt.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>71</sup> <http://www.jorund.com/into-the-circle/>; <http://www.jorund.com/outside-the-circle/> (oppsøkt 01.08.16)

<sup>72</sup> <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>73</sup> <http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<sup>74</sup> <http://www.tovekommedal.com/ekho-2014/> (oppsøkt 01.08.16)

Så var det slutt, safarien er ved veis ende og mange velger å bli på museet og prate, diskutere og fordøye det vi nettopp har vært gjennom, mens andre (les: meg) må ut i mørket, i regnet, alene og forsøke å finne veien hjem til hotellet, på flyplassen ... Men mens jeg vandrer i regnet, i mørket langs Stavangers gater tenker jeg for meg selv at dette jeg akkurat har oppleve var i grunnen veldig fint. Det var spesielt og annerledes. Det var morsomt, interessant, spennende, lærerikt, vakkert, poetisk, ja kanskje til og med litt provoserende. Ikke provoserende i en negativ forstand, men provoserende fordi man som besker ble satt ovenfor en situasjon der man måtte revurdere sin egen historieforståelse. Kunsten belyste andre aspekter ved historien enn den man til vanlig møter på museet og på den måten provoserte frem nye tanker og spørsmål i meg som besker. På den måten var det ikke bare kunstnerne som stilte spørsmål til institusjonen, men også vi som besket og erfarte utstillingen.

### 3.1.1 Intervjuene og informantene

#### Den kvalitative metoden – intervjuene

I denne delen av kapittelet skal jeg redegjøre for og begrunne mitt valg av den kvalitative metoden og intervjuene. Jeg skal redegjøre for utvalget, omfanget og hvordan det har gått til. Her vil jeg belyse hvordan intervjuene ble strukturert, både i form av utvalg av informanter og utarbeidelsen av intervjuguiden(e).

Mitt innhentede kildemateriale er basert på 7 intervjuer av ulike slag, med 8 sentrale aktører fra *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*.

Intervjuene har vært mitt største kildemateriale i denne studien, med det blir de også den største delen av min egen kildekapning. Etersom det finnes lite tilgjengelig informasjon, materiale og kilder om utstillingen og prosjektet ble det min oppgave å innhente det selv. Dette er ikke unaturlig innen felt der man studerer kulturelle fenomener.<sup>75</sup> Jeg har utført semistrukturerte kvalitative intervjuer både ansikt til ansikt, via Skype og mail. Et av intervjuene var et gruppeintervju da jeg intervjuet to personer samtidig. Dette hadde informantene selv foreslått. Jeg godkjente det da en av fordelene med et gruppeintervju er at interaksjonen mellom informantene kan skape flere assosiasjoner og innfallsvinkler på emnet

---

<sup>75</sup> Eva Fägerborg, «Intervjuer» i *Etnologiskt fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 85-112 (Lund: Studentlitteratur, 2011), 85.

intervjuet omhandler. Informantene kan også hjelpe hverandre dersom den ene står fast.<sup>76</sup> Under selve intervjuet spilte informantene på hverandres ytringer, noe som skapte en fin samtale. Informantene utfylte hverandre da den ene stort sett hadde noe mer å si om det den andre akkurat hadde fortalt. På den måten ble muligens gruppeintervjuet et noe mer detaljert intervju enn de andre.

Intervjuene i denne studien er de første jeg har gjort av dette slaget, men jeg tenkte at det kom til å gå som smurt. Naiv som jeg var tenkte jeg at intervjuene kom til å bli ryddige og strukturerte og like for hver informant. Alt skulle gå fint og lett og jeg skulle sitte igjen med klare og tydelige svar på alle spørsmålene mine. Lite visste jeg at mitt behov for struktur og kontroll bare måtte kastes bort til fordel for spontanitet og en god evne til å «ta det som det kommer» - min rake motsetning. Dette merket jeg spesielt godt da jeg intervjuet kunstnerne - disse to frie, spontane og fryktløse damene som pratet «rett fra levra». Men guri, så gøy det var! Intervjuformen eller guiden som jeg på forhånd hadde utarbeidet, måtte jeg også justere etter hvert. Jeg så for meg også her at jeg kom til å utføre alle intervjuene på samme måte, men jeg har nå vært gjennom hele spekteret fra gruppeintervju ansikt-til-ansikt, Skype-intervju og intervju via mail. Opprinnelig var det meningen at alle intervjuene skulle utføres ansikt-til-ansikt men på grunn av sykdom måtte det løses på en annen måte.

Studiens problemstilling krever belysning fra flere sider og krever derfor innsikt fra forskjellige typer informanter. For å kunne svare på problemstillingen om hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner og hvordan det i et videre perspektiv handler om forhandlinger av museenes autoritet har jeg blant annet funnet det nyttig å intervju de som sto for ledelsen av prosjektet. Dette er både personer som er ansatt i MUST og personer som er engasjert utenfor institusjonen. Men jeg så det vel så viktig å intervju de intervensjonerende kunstnerne. Jeg har valgt å kun intervju to av de åtte kunstnerne for å på den måten kunne tilegne meg den dybdekunnskapen jeg mente var nødvendig. Jeg har hatt to hensikter med intervjuene. Den ene har vært å innhente informantenes refleksjoner, synspunkter og erfaringer rundt prosjektet. Min andre hensikt har vært å innhente mer generell, administrativ informasjon om selve prosjektet og dets gjennomføring og planlegging. Dette fordi det har vært lite til ingen informasjon å hente om dette andre steder.

---

<sup>76</sup> Fägerborg, «Intervjuer» i *Etnologiskt fältarbete*, 91.

Det ble for eksempel aldri produsert en katalog til utstillingen. Arbeidet med katalogen ble startet på, men av økonomiske grunner ble den aldri ferdigstilt.

Intervjuene jeg utførte var hovedsakelige semistrukturerte som en motsetning til strukturerte. Strukturerte kvalitative intervjuer har alltid ferdig formulerte spørsmål og følger disse strukturert gjennom intervjuet. Semistrukturerte intervjuer kjennetegnes ved at de er friere i form enn strukturerte. Men det er også her vanlig å formulere noen spørsmål på forhånd eller temaer som man ønsker å følge gjennom intervjuet.<sup>77</sup> Jeg fant det nyttig å utarbeide en intervjuguide i forkant av intervjuene som skulle hjelpe meg med å strukturere og holde på den røde tråden gjennom hele intervjuet. Intervjuguiden ble til ved at jeg først skrev ned en rekke spørsmål som jeg så grupperte etter tema. Guiden hadde konkrete spørsmål, men den fungerte mer som en retningslinje da jeg gjennomførte intervjuene. Jeg så det som nødvendig å tilpasse intervjuguiden ut i fra hvem jeg intervjuet eller retttere sagt hva slags rolle denne personen hadde i prosjektet. Informantene fikk snakke fritt og om hva de ville. Jeg syntes det var viktig å høre hva de selv vektla og mente burde fremheves ved hele denne prosessen de hadde vært gjennom. Men enkelte spørsmål ble mer vektlagt fra min side, blant annet hvordan informantene ville forklare sentrale begreper som *kunstneriske intervensjoner* og *institusjonskritikk*.

## Informantene

Selv om kvalitative intervjuer egner seg der man ønsker dybdekunnskap om et emne har den også sine ulemper. I og med metodens dybdefokus betyr det også at det krever mye tid både i forkant, underveis og i etterkant av intervjuene. Dette tilser at man som forsker ikke har mulighet til å intervjuet et stort antall mennesker, men må fokusere på et mindre antall. Ved å fokusere på et mindre antall mennesker betyr det at det skjer en utvelgelse, noen velges bort fremfor andre. Et resultat av et slikt utvalg er at man risikerer å trekke mulige slutninger på grunnlag av de som ble valgt bort - et ikke-representativt utvalg.<sup>78</sup> Bakgrunnen for mitt valg av informanter kommer delvis av hensyn til tidsperspektivet da jeg måtte vurdere hvor tidskrevende det kom til å bli å både utføre, transkribere og nærlese intervjuene. Jeg valgte derfor å fokusere på å ta kontakt med potensielle informanter som var del av «ledergruppen» til *Hvem eier historien* og jeg resonerte meg frem til at to kunstnere var overkommelig med

---

<sup>77</sup> Fägerborg, «Intervjuer» i *Etnologisk fältarbete*, 99.

<sup>78</sup> Svend Brinkmann og Lene Tanggaard (red.), *Kvalitative Metoder: Empiri og teoriutvikling*. (Oslo: Gyldendal Akademiske, 2012), 11-16.

tanke på tiden – alle åtte ville tatt all for lang tid, eller resultatet ville ikke blitt så dyptgående og detaljert som det potensielt kunne blitt. Men jeg ønsket også å snakke med en representant fra de fagavdelingene de utvalgte kunstnerne hadde samarbeidet med. Jeg gjorde et kort mailintervju med Bitten Bakke fra Maritimt museum. Intervjuet ble kort da det skulle vise seg at hun ikke var så involvert i prosjektet som jeg først hadde fått inntrykk av. Jeg forsøkte også å komme i kontakt med en representant fra kulturhistorisk avdeling, men det lyktes jeg ikke med. Skulle jeg gjort dette på nytt ville jeg i tillegg til de jeg har intervjuet også intervjuet hvertfall én sentral person fra hver fagavdeling. Optimalt ville jeg intervjuet alle de åtte kunstnerne i tillegg.

Før jeg tok kontakt med informantene meldte jeg inn prosjektet til NSD og fikk det godkjent. Informantene ble så kontaktet av meg via mail. Noen fikk en påminnelsemail etter et par uker dersom de ikke hadde svart, men tilslutt fikk jeg svar fra så å si alle sammen. I mailen presenterte jeg kort meg selv og min fagbakgrunn, før jeg ga de en kort presentasjon av prosjektet mitt og hva jeg ønsket fra dem. Mailene jeg sendte ut ble tilpasset etter mottaker. Informantene er som følger:

*Peter S. Meyer* – Har jobbet som museumsdirektør ved tre kunstmuseer, bland annet i syv år på Stavanger Kunstmuseum. Han har også jobbet som kritiker, manager for kunstnere, samt skaffet midler/fundraising for kunstnere. Han sluttet i sin stilling ved Stavanger Kunstmuseum i september 2013 og arbeider i dag som ekstern lektor på København universitet der han underviser i museologi. Han var initiativtakeren til *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* og var prosjektleder til han forlot sin stilling ved Stavanger kunstmuseum i september 2013.

*Geir Haraldseth* – Daglig leder ved Rogaland Kunstsenter siden 2012. Han har tidligere jobbet som kurator ved Kunstakademiet og Nasjonalmuseet i Oslo, samt som uavhengig kurator, kritiker, kunstner, bokhandler og annet. Av utdanning har han en bachelor i utøvende kunst fra Central Saint Martins og en mastergrad fra Bard College. Haraldseths var kurator for prosjektet, invitert inn av Meyer.

*Marie Stokkenes Johansen* – Hun er billedkunstner. Har hatt internships ved Zach Feuer Gallery og Winston Art Group, begge i New York. Hun har en mastergrad i *Modern and contemporary art and the art market* fra Christie's Education New York. Før New York bodde hun fem år i London hvor hun studerte kunst på Central Saint Martins, samt arrangerte

utstillinger. Johansen var opprinnelig invitert inn som medkurator sammen med Meyer og Haraldseth, men etter Meyer forlot prosjektet overtok hun rollen som prosjektleder med hjelp fra Siri Aavitsland.

*Siri Aavitsland* – Administrerende direktør for Museum Stavanger siden 2012. Hun hjalp til og tok del i styringen av prosjektet da Meyer sluttet.

*Vibece Salthe* – Konservator ved Stavanger Kunstmuseum og har vært på museet siden 2001. Hun trådte inn som konstituert avdelingsdirektør for kunstmuseet når Meyer sluttet og hjalp til med styringen av prosjektet sammen med Aavitsland.

*Bitten Bakke* – Var avdelingsdirektør for Stavanger Maritimt museum, i dag er hun prosjektleder for fornying av museumsbygg.

*Line Anda Dalmar* - Billedkunstner. Hun har studert foto i Bergen og har en mastergrad i *Art in the public realm* fra Konstfack i Stockholm. Kunstnerisk jobber hun variert, men i det siste har hun holdt på med, og holder nå på med, arbeider som er prosjektorientert og temaspesifikke. Hun blir gjerne invitert på bakgrunn av et tema. Hun har også jobbet mye med inviterte intervensjoner og invitert kritikk tidligere.

*Tove Kommedal* - Definerer seg selv som autodidakt<sup>79</sup> kunstner. Hun har drevet med kunst de siste 11-12 årene og jobber prosjektbasert. Kommedal definerer verkene sine som skulpturelle installasjoner der hun bruker ulike medier. Prosjektene hennes er ofte politiske og rasjonelle i tone, og hun tar ofte utgangspunkt i et materiale eller et konsept, da ofte knyttet opp mot noe emosjonelt.

Alle informantene var svært interessert i å vite formålet med studien og syntes dette var spennende, gøy og viktig å få ta del i. Alle samtykket til at jeg kunne ta opp samtalene der det var aktuelt, så lenge de fikk gjøre en sitatsjekk på intervjumaterialet jeg valgte ut. Det har ikke vært noen snakk om anonymitet da det er lite nødvendig i denne studien. Alle jeg har spurt om å stille til intervju har takket ja med stor iver. Alle var glade for å svare på spørsmålene, og det var kun et par tilfeller ved mail-intervjuene hvor enkelte spørsmål ikke ble besvart. Jeg opplevde svært åpne og ærlige intervjuer der informantene hadde klare meninger og synspunkter som de ønsket og få frem. De var alle meget reflekterte.

---

<sup>79</sup> Autodidakt: en person som er selvlært/ utdannet på egenhånd: <https://snl.no/autodidakt> (oppsøkt 23.02.16).

Noen metodiske utfordringer har det selvfølgelig vært. Første intervju var på Skype og informanten var dansk, som i utgangspunktet ikke er noe problem å forstå, men lydkvaliteten på Skype varierer noe som gjorde det vanskelig å forstå enkelte ord. Dette merket jeg særlig da jeg transkriberte intervjuet og enkelte ord var uforståelige. Helhetlig vurderte jeg dette som mindre viktig da jeg forstod betydningen av hva han sa. Informanten gikk også gjennom det transkriberte intervjuet i etterkant og jeg fikk da avklart et par ting. Det har videre vært en utfordring at det finnes så lite dokumentasjon fra både prosjekt og utstilling. Dokumentasjon på utstillingen og prosjektet har i stor grad vært basert på hva jeg selv har klart å innhente. Hadde det vært produsert en katalog til utstillingen, ville det vært et fint supplement til intervjuene.

## 3.2 Tidligere forskning, teori og metode

Oppgave omhandler hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner og hvordan det i et videre perspektiv handler om forhandlinger av museene autoritet. Studiens hovedfokus ligger på samtalen mellom kunst og institusjon. Men betydningen og forståelsen av de sentrale begrepene *kunstneriske intervensjoner* og *institusjonskritikk* viser seg også viktig. I dette avsnittet skal jeg presentere teori, tidligere forskningslitteratur og min metode. Med fokus på samtalen mellom institusjon og kunst benytter jeg meg hovedsakelig metodisk av diskursanalysen. Begrepsapparatet til diskursanalysen mener jeg vil gi meg et perspektiv som både gir anledning til å nærlese og se på nøkkelord i intervjuene. Jeg benytter meg også av diskursanalysen som teori da det kan hjelpe med å tydeliggjøre makt og forhandlingsaspektet i intervjuene/diskursene. Først skal jeg presentere mitt utvalg av tidligere forskning og teorier om kunstneriske intervensjoner og institusjonskritikk som er begrepene jeg bruker i oppgaven. Disse begrepene er selve basen eller essensen i studien, det er ut i fra disse, eller forståelsen av disse begrepene, alt skjer. Men dette er også begreper som ikke er så kjente eller så mye brukt i Norge som muligens har behov for en ekstra forklaring.

### 3.2.1 Kunstneriske intervensjoner – en museologisk tendens

Kunstneriske intervensjoner er et komplekst og relativt lite brukt begrep her i Norge sammenlignet med andre land. Vi behøver ikke se lengere enn til Danmark for å se at de har kommet mye lengere enn oss når det kommer til bruken av slike intervensjoner. Hvorfor det ikke er mere kjent her til lands kan man undre seg over. Enkelte mener vi henger litt etter andre land, men det blir bare synsing. Jeg kan ikke fremlegge noen konsekvent forklaring på hvorfor kunstneriske intervensjoner er lite kjent her i Norge, derfor lar jeg det ligge. Det jeg kan ta tak i er selve begrepet. Ettersom kunstneriske intervensjoner er såpass ukjent her til lands ser jeg det som viktig å kunne presentere en innføring i det teoretiske landskapet det befinner seg i.

#### En definisjon

En intervensjon eller det å intervenere kan defineres som det å gripe inn, dette gjelder også for kunstneriske intervensjoner. Nedenfor vil jeg presentere tre mulige definisjoner på kunstneriske intervensjoner for å skape et bilde av hva det innebærer.

En av de få norske definisjonene jeg kunne finne kommer fra billedkunstner og kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakke som definerer en intervensjon som et kunstprosjekt på følgende måte:

(...) det foregår utenfor den tradisjonelle kunstinstitusjonen. Kunstnerne opptrer som selvinviterte gjester som griper inn i og gjør andre områder og systemer i samfunnet til sted for kunstproduksjon. Fremfor å forsøke å undergrave og sabotere virksomheten som foregår på disse stedene, kan kunstprosjektene betraktes som tilføyelser. De fungerer som en mellomting mellom bekreftelse og kritikk.<sup>80</sup>

Eeg-Tverbakke ser altså på kunstneriske intervensjoner som en positiv tilføyelse, et sted mellom bekreftelse og kritikk, der de benyttes. Og det er ifølge han en måte å gripe inn i andre områder av samfunnet på, i forhold til den tradisjonelle kunstinstitusjonen. En annen definisjon kommer fra kurator, kunstner og forfatter Khadija Carroll La, som definerer Kunstneriske intervensjoner på en litt annen måte:

---

<sup>80</sup> <http://billedkunstmag.no/node/1391> (oppsøkt 20.06.16)



(...) an intervention should center on the critical question of what is gained by bringing contemporary and historical work together, and how this is to be achieved... In my reading, an intervention generally takes a specific course, in that an artist typically comes between the object and the museum – thus producing an intervention project. These are often site-specific, but at the same time also curated... The museums involvement with the intervention may vary. It can take the form of an invitation or commission. Alternatively, it can evolve out of a residency program.<sup>81</sup>

Essensen i Carroll Las definisjon bærer på aspektet at kunstneren kommer mellom objekt og museum. En intervensjon handler om å forene samtidskunst og historie, og stiller kritiske spørsmål til hva man får ut av dette samt hvordan man kommer dit.<sup>82</sup>

En tredje definisjon er å finne på TATEs hjemmesider der man kan lese følgende om kunstneriske intervensjoner: «*The term art intervention applies to art designed specifically to interact with an existing structure or situation, be it another artwork, the audience, an institution or in the public domain*<sup>83</sup>». Her defineres kunstneriske intervensjoner som kunstverk som samhandler med en allerede eksisterende struktur eller situasjon, som for eksempel et annet museum eller en annen type publikum.

Alle de tre definisjonene sier litt forskjellige ting om det samme fenomenet – kunstneriske intervensjoner. For å få en mer generell og overordnet oversikt/oppfattelse av begrepet kan vi snu oss mot kurator James Putnam. Etter hva jeg har kunnet finne ut av er det han som har skrevet mest om kunstneriske intervensjoner. Selv kaller han det «museum interventions» og jeg tror han var den første til å bruke akkurat det begrepet, men her kan jeg huske feil.

Uansett, om du kaller det kunstneriske intervensjoner, museum interventions, art interventions, artists' interventions eller museums intervensjoner går det ut på det sammen – en dialog mellom museum og kunst(ner). Dette vil være det bærende aspektet i oppgaven.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Khadija Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, redigert av Christopher R. Marshall, 217-239. (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011): <http://www.kdja.org/web/Meta-museums/images/Carroll%20Ashgate%20book%20Final%20Chapter.pdf> (oppført 05.05.16), 219.

<sup>82</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 219.

<sup>83</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> (oppført 05.05.16).

<sup>84</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 7.

## Teori og tidligere forskning

Det er vært en utfordring å skulle innhente nok litteratur på emnet, men jeg har nå endt opp med et fint utvalg. Min hovedkilde har vært James Putnam og hans bok *Art and Artefact: The Museum as Medium*.

Putnam beskriver kunstneriske intervensjoner som en tiltredende museologisk tendens innen kunsten. Tendensen er samtidskunstprosjekter i ikke-kunstmuseer, og det er dialogen mellom museet og samtidskunsten han finner interessant. Han kaller denne tilnærmingen «a two-way process» der det ikke utelukkende er museenes organisasjonsprinsipper og unike utstillingsmåter som har hatt en stor innflytelse på samtidskunstnerne. Han mener det også går andre veien, at det skjer en ideologisk utveksling der samtidskunstnerne har en like sterk innflytelse på museene.<sup>85</sup>

This approach is a two-way process in which museums offer contemporary artists challenging alternative venues and contexts to the “white cube” environment, while artists provide museums with a means of reanimating their collections and attracting new audiences.<sup>86</sup>

Samtidskunsten kan installeres i et eksisterende museum på en måte som skaper en umiddelbar dialog med de etablerte samlingene, utstillingene (metodene), arkitekturen og offentlige tjenester. I stedet for å bli satt til side i spesielle utstillingsgallerier som for eksempel den hvite kubens, involverer disse intervensjonene en sammenfletting av kunstnerens arbeid og institusjonen slik at det fusjonerer eller forstyrrer på en eller annen måte med museets samling eller sted. Men kunstnerne blir også noen ganger gitt muligheten til å påta en midlertidig omorganisering av gallerier og på den måten gi en mer personlig kommentar til de permanente utstillingene. Kunstneriske intervensjoner må ikke nødvendigvis involvere endringer på de permanente museumsutstillingene, i praksis kan en eksisterende utstillingsarrangering bli en viktig del av/spille en viktig rolle i en installasjon.<sup>87</sup>

Putnam påpeker at de tradisjonelle museene har blitt kritisert for en krampaktig struktur og for å være uten kontakt med den virkelige verden. De tradisjonelle museene har vært utsatt for en del kritikk, blant annet fra avant-garde bevegelser, men flere kunstnere har etter hvert fått

---

<sup>85</sup> Putnam, *Art and Artefact: The Museum as Medium*, 7.

<sup>86</sup> Putnam, *Art and Artefact: The Museum as Medium*, 31.

<sup>87</sup> Putnam, *Art and Artefact: The Museum as Medium*, 158.

øynene opp for disse museenes potensiale. På midten av 1980-tallet var det kunstnere som Fred Wilson, Louis Lawler og Mark Dion som fokuserte på å utforske den sosiale og politiske agendaen bak museenes angivelige nøytrale fasade. De beveget seg over i å bruke museet som et kritisk ståsted for å omtale spørsmål om velstand, privilegier, kjønn og kulturelle fordommer.<sup>88</sup>

I oppstarten av bruken av kunstneriske intervensjoner var det kunstmuseene som arrangerte utstillingene. Kunstnerne ble invitert til å skape verk som ville samhandle med de permanente samlingene eller skulle være et instrument i utforskningen av aspekter ved museets institusjonelle rolle. Flere og flere kunstnere har siden da gått bort fra kunstinstitusjonen i det de har funnet en større kontakt med naturhistorie, arkeologiske og etnografiske samlinger og institusjoner. Tendensen har utviklet seg fra et behov, fra institusjonenes side, for å tiltrekke nye målgrupper og for å vise seg som en selvreflekterende institusjon med innsikt i politisk korrekthet og evne til institusjonell selvkritikk. De kunstneriske intervensjonene skaper en mulighet for museene til å gjøre om slitne utstillinger ved å presentere en friskere og nyere tilnærming for institusjonene. Kunstnerne på sin side blir tilbudt en ny og annerledes utfordring ved å få muligheten til å blant annet vise arbeidet sitt til et bredere publikum. Men kanskje det viktigste er at kunstnerne har fått muligheten til å jobbe direkte med disse «ikke-kunst» samlingene, et fenomen som er koblet til museets økende tendens for selv-evaluering i kjølvannet av et økende behov for å være politisk korrekte. På den andre siden, ved å endre sin tilnærming kan de tradisjonelle museene, som Putnam sier det: «(...) *become more of a laboratory for experimentation*».<sup>89</sup>

Kurator, kunstner og forfatter Khadija Carroll La på sin side, diskuterer kunstneriske intervensjoner med beskueren i fokus. I sin artikkel *Object to project: artists' interventions in museum collections* ser hun på hvordan kunstneriske intervensjoner, eller *contemporary artistic interventions*, setter i gang beskuernes sanser – hvordan disse intervensjonene kommer mellom og: «(...) *ultimately bring into dialogue the sculptural body and the viewing body*<sup>90</sup>». Hun tar også opp hvordan intervensjon og kunstner samhandler mellom fortid og fremtid:

---

<sup>88</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 31, 33.

<sup>89</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 30-33, 156

<sup>90</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 217.

When contemporary artists intervene in museum exhibitions they intervene between past and future ways of seeing, thereby turning museum objects into projects... Intervention in the context of artistic practices implies an artist aiming to disrupt power relations in the museum where pre-existing objects are often presented as an authoritative representation of a given culture.<sup>91</sup>

Carroll La belyser nettopp den utfordringen som oppstår når to ulike posisjoner, eller fagfelt, skal samarbeide. At man har ulike måter å se og arbeide på. For eksempel når en kunstner skal arbeide med et kulturhistorisk museum.<sup>92</sup>

Jessica Hemmings påpeker i artikkelen *Museum Interventions* betydningen av individet, både forstått som kunstner og museumssamling, i en intervensjon:

Museum interventions offer the general public enormous insight into the creative process of practicing artists. Just as no museum collection contains the same objects, or is organized and catalogued in the same way, no two contemporary practitioners approach the opportunity of working directly with a museum collection in the same way. Nor do those that have had the opportunity to work with multiple collections draw inspiration the same way twice.<sup>93</sup>

Kunstneriske intervensjoner gir en enorm innsikt inn i den kreative prosessen til en kunstner. Dette er en sjelden anledning som normalt ikke oppstår ved en «vanlig» utstilling. Ingen kunstnere vil tilnærme seg det å jobbe direkte med et museum og dets samlinger på samme måte som ingen samling vil være helt like og inneholde de samme objektene. Her belyser hun nettopp hvor viktig det er med et godt forhold mellom kunstner og museum når man skal gjøre en kunstnerisk intervensjon. Hun kommenterer dette ytterligere i artikkelen, og refererer til tidligere museums leder/direktør (museum officer) ved Bankfield Museum June Hill og hennes bemerkninger om temaet:

Hill explains that building trust between the artist and the museum is not simply a matter of caring for the collection. Providing a nurturing atmosphere for the artist “can provide an environment in which people are able to make themselves vulnerable within a supportive framework. This in itself seems valuable in encouraging a creative approach (at different levels) and in removing a sense of fear or constraint that can hinder experimentation and the pushing of ones practice.”<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 217.

<sup>92</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 217.

<sup>93</sup> Jessica Hemmings, *Museum Interventions*. jessicahemmings.no, 01.05.06: <http://www.jessicahemmings.com/museum-interventions/> (oppsøkt 26.06.16).

<sup>94</sup> Jessica Hemmings, *Museum Interventions*. jessicahemmings.no, 01.05.06: <http://www.jessicahemmings.com/museum-interventions/> (oppsøkt 26.06.16).

Hun sier, gjennom Hills, at det er viktig å ivareta kunstneren for å oppnå et godt forhold. Å bygge tillitt mellom kunstner og museum handler ikke kun om å fokusere og bry seg om samlingene. Det er vel så viktig å skape en atmosfære der kunstneren føler seg trygg og komfortabel slik at han eller hun kan uttrykke seg så kreativt som mulig og dermed skape et best mulig verk/intervensjon.<sup>95</sup>

### 3.2.2 Institusjonskritikk og invitert kritikk. Fra kritikk til samarbeid

Kunstneriske intervensjoner knyttes til begrepene institusjonskritikk og invitert kritikk. Institusjonskritikk er en politisk kunstnerisk praksis som utviklet seg på 1960/70-tallet og invitert kritikk innebærer at kritikken har blitt invitert inn eller «bestilt». Det er kritikken som står sentralt selv om kritikken posisjon skifter eller varierer. I motsetning til kunstneriske intervensjoner finnes det et godt utvalg av litteratur om institusjonskritikk, det meste på engelsk. Men jeg skal også presentere en norsk forståelse av begrepet ettersom denne oppgaven handler om institusjonskritikk i Norge. Kunstsosiolog Dag Solhjell har skrevet artikkelen *Institusjonskritikk på norsk* “forsøk på en oversikt publisert på Kunstkritikk.no. Her forklarer han institusjonskritikk på følgende måte:

Institusjonskritikk er kritikk av institusjoner som innehar hegemoniske maktposisjoner i kunstfeltet, og av de ordninger som opprettholder slike posisjoner. Begrepet knyttes gjerne til kritikk fra kunstnerne, men kan med fordel også anvendes på institusjonskritikk fra kuratorer, kritikere og andre. Kritikken gjenstand avhenger av kunstfeltets kunstpolitiske karakter. Kunstfelt dominert av private institusjoner og markedsavhengige maktsystemer vil kritikken rette seg mot institusjonene og deres tilknytning til markedsmekanismene. I kunstfelt preget av offentlige institusjoner og maktsystemer dominert av statlige ordninger, vil kritikken også rette seg mot den offentlige kunstpolitikken og dens institusjonelle apparat.<sup>96</sup>

«*Institusjoner som innehar hegemoniske maktposisjoner*», her lener jeg meg på Hilde Holmeslands definering av hegemonisk. I en artikkel for Kulturrådet forklarer hun hegemoniske museer som: «(...) *seleksjonssystemer (...) der de har makt til å definere hvem og hva som inkluderes som verdifullt og bevaringsverdige eller ekskluderes som marginalt og verdiløst*<sup>97</sup>». Solhjell sier altså at institusjonskritikk er kritikk av maktinstitusjoner og deres

---

<sup>95</sup> Jessica Hemmings, *Museum Interventions*. jessicahemmings.no, 01.05.06: <http://www.jessicahemmings.com/museum-interventions/> (oppført 26.06.16).

<sup>96</sup> Dag Solhjell, “Institusjonskritikk på norsk “forsøk på en oversikt” publisert på *Kunstkritikk.no*, 05.09.08, <http://www.kunstkritikk.no/artikler/institusjonskritikk-pa-norsk-forsok-pa-en-oversikt/> (oppført 05.11.16).

<sup>97</sup> Hilde Holmesland, *Museenes samfunnsrolle*. Kulturrådet, 2013: <http://www.kulturradet.no/documents/10157/239d827f-0d57-4cfd-a0cf-fe8cc8eba7e3>, (oppført 03.11.16), 2.

definisjonsmakt. Han sier videre at kritikken kan komme fra kunstnere, kritikere, kuratorer og andre. I denne studien er det kritikk fra kunstnerne som er relevant. Solhjell poengterer også at kritikkenes gjenstand avhenger av kunstfeltets kunstpolitiske karakter. I denne sammenheng er det den siste karakteren som vil være relevant.<sup>98</sup>

Institusjonskritikken deles opp i tre stadier der det startet som en tydelig kritikk av institusjonene, men har i dag utviklet seg mer mot et samarbeid mellom kunstner og institusjon. James Putnam er en av de som har skrevet om institusjonskritikk og dens tre stadier. Ifølge han startet det første og andre stadiet på slutten av 1960-tallet og dreide seg om kunstnerens egen kritikk og opprør mot kunstmuseet. I *Art and Contemporary Critical Practice* skriver bokens redaktører, Gerald Raunig og Gene Ray, at formålet var å undersøke forholdene i museene og kunstfeltet hvor kritikkenes hensikt tar sikte på å motsette seg, snu eller bryte ut av stive institusjonelle rammer. Det tredje stadiet startet på begynnelsen av 1990-tallet og da var det institusjonene selv som inviterte inn kunstneren til å skape nye arbeider og rette et kritisk blikk mot ikke-kunst institusjonene.<sup>99</sup>

Kritikken gikk fra et opprør mot kunstmuseet fra kunstnerens side til en selvevaluering fra institusjonens side. En tendens i denne kritikken har vært å sette spørsmålstegn ved etablerte maktsystemer som har ført kunstnerne til å utforske kulturinstitusjonenes roller og mekanismer. Istedenfor å være direkte kritiske er de mer interessert i å skjerpe beskuernes bevissthet angående den disiplinære effekten institusjonell makt innehar samt dens autoritet til å skape mening. I boken *Institutional critique: an anthology of artists' writings* skriver Alexander Alberro om det samme. Han poengterer hvordan institusjonskritikken har som strategi å snu om på beskuernes perspektiv. En av kritikkenes hensikter er å få beskuerne til å se og legge merke til det de tidligere har tatt for gitt.<sup>100</sup>

Professor i kunsthistorie Julia Bryan-Wilson skriver i artikkelen *A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art* at institusjonskritikken ønsker å undersøke de ideologiske, sosiale og økonomiske funksjonene i kunstmarkedet. Da med

---

<sup>98</sup> Dag Solhjell, "Institusjonskritikk på norsk " forsøk på en oversikt" publisert på *Kunstkritikk.no*, 05.09.08, <http://www.kunstkritikk.no/artikler/institusjonskritikk-pa-norsk-forsok-pa-en-oversikt/> (oppsøkt 05.11.16).

<sup>99</sup> Raunig, Gerald og Gene Ray (red.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. (London: MayFlyBooks, 2009), xv; Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 28-32.

<sup>100</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 90; Julia Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the professionalization of conceptual art*. New Institutionalism. VERKSTED #1. (2003): 91-92.

<http://arthistory.berkeley.edu/pdfs/faculty%20publications/Bryan-Wilson/jbwinstitutionalcrit.pdf>; Alexander Alberro, "Institutions, critique, and institutional critique" i *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, 2-19 (Massachusetts: MIT Press, 2011), 11.

spesiell vekt på museer, sponning og andre former for distribusjon og utstilling. Hun sier videre at institusjonskritikk ikke bare retter fokus på museene som voktere av kultur, men viser også hvordan museene er innblandet i mye større kulturelle og sosiale fenomener langt utenfor kunstens strukturer.<sup>101</sup>

I antologien *Art and Contemporary Critical Practice* skriver Simon Sheikh at begrepet *institusjonskritikk* indikerer en direkte kobling mellom metode og objekt der metoden er kritikken og objektet er institusjonen. Videre definerer han den kritiske metoden som en kunstnerisk praksis og at den kan komme i forskjellige former: kunstverk, kunstneriske intervensjoner, kritiske tekster eller kunst politisk aktivisme. Sheikh påpeker også i sin tekst at det har skjedd et skifte i plasseringen av institusjonskritikk i form av hvem som styrer kritikken: «(...) *it has moved from an outside to an inside*<sup>102</sup>». Kritikken styrers ikke lenger av kunstnerne selv om det er de som utfører den. Nå er det i stedet institusjonene selv som styrer kritikken – som en bestilt selvkritikk eller selvevaluering. I stedet for å se på institusjonskritikk som en historisk periode og/eller sjanger innen kunsthistorie, bør den i stedet sees som et analytisk verktøy, en metode for å gjøre kritikk som ikke bare henvender seg til kunstverden, men også til andre typer institusjoner. Kritikken retter seg altså ikke ensrettet mot kunstverdenen, men også andre institusjoner og med det museer.<sup>103</sup>

### 3.2.3 Diskursanalyse

Jeg benytter meg av begrepsapparatet fra diskursanalysen som et redskap i analysen. Dette gir både anledning til å nærlese intervjuene og se på nøkkelord, samtidig som den kritiske diskursanalysen vil kunne tydeliggjøre makt og forhandlingsaspektet i diskursene og intervjuene. Jeg benytter meg henholdsvis av begreper fra Ernesto Laclau og Chantal Mouffes diskursteori som metode. Og aspekter ved Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse som teori.

Diskurs brukes på mange forskjellige måter. Enkelte mener ordet har blitt en trend og brukes uten noe særlig tanke over hva det faktiske betyr. Men også der begrepets betydning og innhold vektlegges brukes det på mange forskjellige måter ut i fra sammenheng det blir

---

<sup>101</sup> Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the professionalization of conceptual art*, 91-92.

<sup>102</sup> Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique", i *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, redigert av Gerald Raunig og Gene Ray, 29-32 (London: MayFlyBooks, 2009), 30.

<sup>103</sup> Sheikh, "Notes on Institutional Critique" i *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, 29-32.

benyttet i. På Store Norske Leksikons nettsider finner man følgende definisjon av diskurs: «(...) kan bety samtale, vidløftig drøftelse eller disputt, men også betegne en sammenhengende rekke med språklige enheter ytret i en gitt kontekst<sup>104</sup>». I *Diskursanalyse som teori og metode* definerer Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips diskurs som: «(...) en bestemt måte å snakke om og forstå verden (eller et utsnitt av verden) på<sup>105</sup>». Som en overordnet forståelse av begrepet kan man si at det utgjør en ide om at språket er strukturert i forskjellige mønstre som våre utsagn følger ut ifra hvilke sosiale posisjoner vi befinner oss i, for eksempel en museologisk diskurs eller en kunst diskurs. En diskursanalyse vil da si en analyse av disse mønstrene. Når man skal avgrense diskurser kommer spørsmålet om hvordan man avgjør hvor en diskurs slutter og en annen begynner opp. Ifølge Jørgensen og Phillips gjør man klokt i å se diskurser som analytiske begrep, som en størrelse man som forsker legger over virkeligheten for å skape en ramme for sin undersøkelse. Hvis man da ser avgrensningen av diskurser som en analytisk operasjon betyr det at man oppfatter diskurser som noe man konstruerer som forsker, i motsetning til noe som finnes ferdig avgrenset i virkeligheten som man bare skal avdekke. Ifølge Jørgensen og Phillips er ikke diskurser noe man finner i virkeligheten, men noe man konstruerer analytisk med utgangspunkt i spørsmålene man stiller seg i sitt prosjekt. Her velger jeg å høre på Jørgensen og Phillips.<sup>106</sup>

I oppgaven vektlegger jeg samtalen mellom kunst og institusjon i diskursen og debatten om kunstneriske intervensjoner, det vil si i forhold til min case *Hvem eier historien* sett i sammenheng med problemstillingene mine. De ulike posisjonene kommuniserer ikke direkte, men det skjer allikevel en samtale mellom dem i ordene de bruker og temaene eller diskursene de beveger seg i. Med utgangspunkt i dette, denne samtalen og de ulike posisjonene, har jeg valgt å benytte meg av diskursanalyse som et redskap i min nærlesning av intervjuene.

Diskursanalytiske tilnærminger har sitt utspring fra strukturalistisk og poststrukturalistisk språkfilosofi. Dette er språkfilosofier som baserer tankene sine på at språket er det som skaper vår adgang til virkeligheten, vi må alltid gå gjennom språket for å få tilgang til virkeligheten. Ved hjelp av språket skaper vi representasjoner av virkeligheten. Disse representasjonene er

---

<sup>104</sup> <https://snl.no/diskurs> (oppsøkt 13.10.16)

<sup>105</sup> Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode* (Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2013), 9.

<sup>106</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 9, 49-50, 153.



ikke bare speilinger av en allerede eksisterende virkelighet, men er med på å skape den. Det betyr ikke at den fysiske verden ikke finnes, men den får først betydning gjennom diskurs.<sup>107</sup>

Diskursanalyse er ingen enkeltstående analyse. Den er både tverrfaglig og flerfaglig og kan med det brukes på mange forskjellige måter på forskjellige sosiale områder. Ut i fra dette har jeg tatt meg den frihet å, i stedet for å gjøre en full diskursanalyse, trekke frem og låne enkelte begreper fra diskursanalyse. For som Jørgensen og Phillips skriver i *Diskursanalyse som teori og metode*, kan man godt skape sin egen pakkelsesløsning ved å kombinere elementer fra flere forskjellige diskursanalytiske perspektiver. Akkurat det har jeg gjort. Jeg vil benytte meg metodisk av begreper fra Laclau og Mouffes diskursteori da jeg ser disse som hensiktsmessig for min oppgave. Men jeg vil benytte meg teoretisk av Faircloughs kritiske diskursanalyse. Jeg vil presentere begrepene jeg har benyttet meg av nedenfor.

I følge Jørgensen og Philips egner Laclau og Mouffes diskursteori og Faircloughs kritiske diskursanalyse seg til forskning innen kommunikasjon, kultur og samfunn: «*det er teorier, der egner seg til undersøkelser af kommunikationsprocesser i forskjellige sociale sammenhænge, fx i organisationer og institutioner, og i forhold til bredere samfundsmæssige og kulturelle udviklingstendenser*<sup>108</sup>». Når jeg da er interessert i forholdet mellom og problemstillinger knyttet til institusjonen MUST og de inviterte kunstnerne inne den gitte case ser jeg det som fruktbart og nødvendig å ta i bruk diskursanalysens redskaper. Jeg benytter meg av redskapene fra diskursanalysen i oppgavens analysedel.

Diskursanalyse kan også tenkes på som kritisk forskning. Med kritisk forskning menes, ifølge Jørgensen og Phillips, å utforske og kartlegge maktrelasjoner i samfunnet og formulere normative perspektiver der man kan kritisere de relasjonene man utforsker og peke på muligheter for sosial forandring. Her kommer man inn på Faircloughs kritiske diskursanalyse og det han kaller diskursorden.<sup>109</sup>

Videre skal jeg gjøre rede for Laclau og Mouffes diskursteori og begrepene jeg benytter meg av herfra. Helt til slutt presenter jeg Faircloughs teori innen kritisk diskursanalyse om maktforhold i kommunikasjonsprosesser og hans begrep *diskursordnen*.

---

<sup>107</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*. 17.

<sup>108</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 10.

<sup>109</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 11.

## Diskursteori – Laclau & Mouffe

I diskursteorien tar Laclau og Mouffe utgangspunkt i en forståelse av at det sosiale blir til gjennom diskurs og at sosiale fenomener ikke kan fastlåses i én betydning. Dette mener de medfører en konstant sosial kamp om å definere samfunn og identitet. Ifølge diskursteorien får alle tegn i språket vårt dets betydning ved å være forskjellige fra hverandre på bestemte måter ettersom hvor de plasseres. Men i vår språkbruk setter vi disse tegnene i forskjellige forhold til hverandre og med det får tegnene en ny betydning ut ifra hvor de plasseres. Ifølge Laclau og Mouffe er det umulig å sette et tegn i et fast forhold til andre tegn. Dette er fordi en konkret fastleggelse av et tegns betydning er kontingent, det vil si betydningen er mulig, men ikke nødvendig. Det vil alltid være andre betydninger som lurder rundt og vil gi tegnet en annen mening. Diskursanalysens formål er således ifølge Laclau og Mouffe å kartlegge de prosessene der vi kjemper om hvordan tegnenes betydning skal fastlegges. Tegnenes betydning bestemmes av deres relasjon til hverandre. Den overordnede tankegangen i teorien er at sosiale fenomener aldri er ferdige eller totale og kan ikke fastlåses én betydning. Dette medfører en konstant sosial kamp om å definere samfunn og identitet, som også får sosiale konsekvenser. Laclau og Mouffe mener alle sosiale fenomener kan analyseres med redskaper fra diskursanalysen.<sup>110</sup>

Deres diskursteori tar utgangspunkt i det de kaller *nodalpunkter* eller knutepunkter på norsk, men kan også forstås som hovedtemaer. Jeg velger å benytte meg av *knutepunkter* i denne oppgaven da jeg mener dette norske begrepet er lettere å gripe fatt i. Jeg kunne brukt *nodalpunkter* eller *hovedtemaer*, men etter min mening er knutepunkter mer illustrerende da man kan si at dette begrepet knyter sammen en diskurs betydning ved at alle andre tegn får sin betydning i forhold til hvilket knutepunkt de tillegges. Av denne grunn kalles også knutepunkt privilegerte tegn. En diskurs etableres ved å tilegne betydning til knutepunktene. For å ta et eksempel fra Jørgensen og Phillips kan man tenke seg at «kroppen» er et knutepunkt innen legevitenenskapen. Dette knutepunktet kan tilegnes mange forskjellige betydninger. Ved å bli relatert til «kroppen» på bestemte måter vil tegn som «symptomer», «vev» og «skalpell» få en fastlagt betydningen innen den medisinske diskursen. En diskurs etableres altså som en helhet: «(...) hvor hvert tegn er klart definert som moment gjennom relasjonen til andre tegn, og det gjør den ved å utelukke alle andre mulige betydninger tegnene kunne ha og andre

---

<sup>110</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 34, 35, 36.

*mulige måter de kunne vært relatert til hverandre på*<sup>111</sup>». Dette er hva Laclau og Mouffe kaller *det diskursive felt* - alt det diskursen utelukker, dens ytre. En diskurs kan på denne måten ses som reduksjon av muligheter for å skape entydighet.<sup>112</sup>

Videre bruker de begrepet *element* som er de tegn som ikke har fått sin mening ennå, de er flertydige. Et element kan også være et knutepunkt da dette er tomme tegn i seg selv – det får først en detaljert betydning når det settes inn i en bestemt diskurs. Men diskursteorien har også et annet begrep for elementer – *flytende betegnere*. Dette er tegn som de forskjellige diskurser kjemper om å fylle med innhold på nettopp deres måte. Knutepunkter er også flytende betegnere, men der begrepet knutepunkter henviser til et forankringspunkt i den enkelte diskurs, henviser begrepet flytende betegnere til den kampen som foregår mellom viktige diskurser om viktige tegn. Ved å identifisere knutepunkter og flytende betegnere i diskursene skal jeg kunne separere alle meningslagene innen den respektive posisjon slik at jeg på best mulig måte skal finne svar på problemstillingen.<sup>113</sup>

## **Kritisk diskursanalyse – Fairclough**

Den kritiske diskursanalysen har som formål å kaste lys på den lingvistisk-diskursive dimensjonen av sosiale og kulturelle fenomener og forandringsprosesser – den diskursive samtalen.<sup>114</sup> Fairclough definerer kritisk diskursanalyse som en retning som har som formål å systematisk undersøke:

(...) de ofte uigennemsigtige årsags- og determinansforhold mellom a) diskursive praksiser, begivenheder og tekster, b) bredere sociale og kulturelle strukturer, relationer og processer, (...) hvordan sådanne praksiser, begivenheder og tekster fremkommer og er ideologisk formet af magtrelationer og kampe om magt, (...) og hvordan uigennomsigtigheden i disse relationer mellom diskurs og samfund selv er en faktor, der sikrer magt og hegemoni.<sup>115</sup>

Kritisk diskursanalyse er kritisk i den forstand at den ser det som sin oppgave å avsløre den diskursive praksisens rolle i opprettholdelsen av den sosiale verden, inkludert sosiale relasjoner som involverer ulike maktforhold. Den skal kunne finne frem til forbindelsen

---

<sup>111</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 37.

<sup>112</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 37.

<sup>113</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 39.

<sup>114</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 73.

<sup>115</sup> Fairclough sitert i Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 75.

mellom språkbruk og sosial praksis og med det kunne bidra til sosial forandring i form av likere maktforhold i kommunikasjonsprosesser og i samfunnet som helhet.<sup>116</sup>

I Faircloughs diskursanalyse bruker han begrepet *diskursorden* som han definerer som en kompleks og motsetningsfylt konfigurasjon av diskurser innenfor samme sosiale område eller institusjon. Diskursordnen betegner med det forskjellige diskurser som delvis dekker det samme temaet som de konkurrerer om å fylle med innhold på hver sin måte. I en konkret undersøkelse vil en diskursorden ofte være en opplagt avgrensning. I denne studien identifiserer jeg kunstneriske intervensjoner som diskursordnen ettersom dette er temaet alle diskursene berører på en eller annen måte. Når man benytter seg av diskursordnen i en analyse vil det si at spillet mellom diskursene innen diskursordnen blir et viktig fokuspunkt i analysen, slik som det er i dette tilfellet. Denne studien fokuserer som sagt på samtalen mellom museum og kunst og da vil spillet mellom de forskjellige diskursene inneha en viktig rolle i prosessen med å finne svar på problemstillingen, nettopp fordi det er i dette spillet de sosiale konsekvensene blir mest synlig. Har man to eller flere diskurser på samme område som hver gir sin egen forklaring om virkeligheten kan man også begynne å spørre eller undersøke hvilke konsekvenser det vil få dersom den ene forklaringen aksepteres fremfor den andre. Ved å fokusere på forskjellige konkurrerende diskurser innenfor samme område vil man kunne undersøke hvor den ene eller andre diskurs er fremherskende, hvor det er kamp mellom flere diskurser og hvilke selvfølgeligheter alle de pågjeldende diskursene deler, og med det kunne se forhandlingsaspektet i diskursene. Det er dette jeg ønsker å gjøre i denne studien der jeg analyserer to forskjellige posisjoner i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet.<sup>117</sup>

Fairclough bruker begrepene *ideologi* og *hegemoni* som henviser til makt- og dominansrelasjoner og forhandlingsaspekter i diskursene. Han forstår ideologi som «*betydning i magtens tjeneste*<sup>118</sup>». Mer presist oppfatter han ideologier som betydningskonstruksjoner som bidrar til produksjon, reproduksjon og transformasjon av dominansrelasjoner. Ideologier skapes i de samfunn der dominansrelasjoner finnes på bakgrunn av blant annet klasse og kjønn, og en diskurs kan være mer eller mindre ideologisk. Jeg vil definere museet som et slikt samfunn der man finner makt- og dominansrelasjoner, for

---

<sup>116</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 75-76,82.

<sup>117</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 147, 151.

<sup>118</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 86.

eksempel i relasjonen mellom museum og publikum. Ettersom museet har autoritet på grunn av dets rolle som forvalter og formidler av vår kulturarv blir museet stående i en makt- og dominansrelasjon til publikum. Relasjonen oppstår blant annet når publikum oppsøker museet for å innhente kunnskap om for eksempel kulturhistorie, kunst osv. Sett i sammenheng med denne studien kan det oppstå en makt- og dominansrelasjon mellom museum og kunstner i det kunstnerne blir invitert inn i museet for å være kritiske. På denne måten blir museets autoritet satt på prøve da det ikke lenger er de selv som sitter på kontrollen over forvaltningen og formidlingen av kulturarven. Når for eksempel to parter – museum og kunstner i dette tilfellet - tar opp denne makt- og dominansrelasjonen oppstår det en forhandlingsprosess som Fairclough også kaller hegemoni. Han definerer altså ikke hegemoni kun som dominans, men som en forhandlingsprosess der det skapes en betydnings-konsensus<sup>119</sup>. Hegemoni er aldri stabilt, men skiftende og uferdig og konsensus er alltid kun et gradsspørsmål. Hegemoni er ikke stabil da det er en forhandlingsprosess der både forhandling og prosess i seg selv er ustabile og varierende hendelser. Konsensus er i den forstand et gradsspørsmål da graden av enighet i forhandlingsprosessen vil variere på grunn av prosessens skiftende og uferdige aspekt. Ved å benytte meg teoretisk av Faircloughs kritiske diskursanalyse med fokus på hans forståelse for begrepene hegemoni og ideologi vil jeg kunne utheve diskursenes forhandlingsprosesser og makt- og dominansrelasjoner slik at jeg i studiens siste kapittel skal kunne sette de ulike posisjonene og diskursene sammen til en helhet og fremheve både MUSTs bruk av kunstneriske intervensjoner og forhandlingene av museenes autoritet.<sup>120</sup>

## Oppsummering

I dette kapitlet har jeg presentert studiens materiale gjennom min egen observasjon av utstillingsåpningen til *Hvem eier historien*. Her ga jeg også en kort presentasjon av de åtte kunstneriske intervensjonene utstillingen bestod av. Videre gjorde jeg rede for hoveddelen av min egen kildekapning – intervjuene. Jeg gjorde rede for at jeg utførte semistrukturerte kvalitative intervjuer da jeg har vært interessert i dybdekunnskap. Informantene har jeg også presentert. Jeg har også begrunnet mitt valg av kvalitativ metode og mitt utvalg av informanter. I kapitlets siste del gjorde jeg rede for mitt teoretiske grunnlag, tidligere forskning og analysemetode. Jeg benytter meg av begrepene *kunstneriske intervensjoner* og

---

<sup>119</sup> Konsensus: enighet, samsvar i meninger og holdninger. Konsensus er et viktig begrep i moderne vitenskapsfilosofi som betegner et samsvar i meninger og holdninger som rår mellom kompetente fagfolk innen et avgrenset fagområde, og som kan gi rom for en viss, men ikke radikal uenighet: <https://snl.no/konsensus> (oppført 19.11.16)

<sup>120</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 86, 87, 88.

*institusjonskritikk* i oppgaven og plasserte de i dette kapitlet inn i det teoretiske landskapet. Helt til slutt presenterte jeg og gjorde rede for begrepsapparatet til diskursanalyse som jeg benytter meg av i analysen der jeg henter begreper fra Laclau og Mouffe og Fairclough. Begreper fra førstnevnte benyttes som metode, mens Fairclough benyttes som teori. Begreper jeg har valgt å bruke er *knutepunkter*, *flytende betegnere* og *diskursorden* i tillegg til *diskurs*. Faircloughs kritiske diskursanalyse blir brukt som teori der jeg fokuserer på forhandlingsprosesser og makt- og dominansrelasjoner i diskursene.

## 4 Forhandlinger av museenes autoritet, del I – museene

Jeg har valgt å dele analysedelen av oppgaven inn i tre kapitler da jeg mener dette er den beste løsningen for å kunne svare på studiens problemstilling. Jeg ønsker å finne svar på hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner og hvordan det i et videre perspektiv handler om forhandlinger av museenes autoritet. Utgangspunktet for studien er prosjektet og utstillingen *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*. Mitt primære kildemateriale er intervjuene - det er disse jeg analyserer. Til hjelpe i analysen har jeg benyttet meg av begrepsapparatet til diskursanalysen da det gir anledning til å nærlese intervjuene og se nøkkelord og hovedtemaer samtidig som det vil kunne tydeliggjøre makt og forhandlingsaspektene. På denne måten vil jeg kunne belyse de ulike posisjonene og diskursene innenfor den diskursordnen jeg identifiserer som kunstneriske intervensjoner i studien.

Diskursanalyse egner seg å brukes som både teori og metode der man ønsker å undersøke hva som faktisk har blitt sagt eller skrevet og undersøke hvilke mønster som befinner seg i utsagnene. Etersom jeg er interessert i å undersøke de ulike posisjonene og lagene i debatten om kunstneriske intervensjoner med utgangspunkt i *Hvem eier historien* ser jeg denne teori og metode som behjelpelig. Jeg er ikke interessert i å gjøre en full diskursanalyse da det er mest interessant å undersøke hvilke knutepunkter som konstrueres i intervjuene. Ved å identifisere knutepunktene kan jeg sidestille posisjonene for så å forhåpentligvis kunne svare på problemstillingen. Jeg låner begreper hovedsakelig fra Laclau og Mouffes diskursteori, men også fra Faircloughs kritiske diskursanalyse. Begrepene jeg har benyttet meg av er diskursorden, diskurs, knutepunkter og flytende betegnelser for å dele opp kapitlene og systematisere kildematerialet. Jeg bruker Faircloughs kritiske diskursanalyse som teori for å tydeliggjøre makt og forhandlingsaspektet. Jeg trekker også inn annen teori fra kapittel 3.

Som jeg skrev i kapittel 3 tar Laclau og Mouffes diskursteori utgangspunkt i en forståelse av at det sosiale blir til gjennom diskurs og at sosiale fenomener ikke kan fastlåses i én betydning. I følge diskursteorien får alle tegn i språket vårt dets betydning ved å være forskjellige fra hverandre på bestemte måter ettersom hvor de plasseres. Men i vår språkbruk setter vi disse tegnene i forskjellige forhold til hverandre og med det får tegnene en ny betydning ut ifra hvor de plasseres. Jeg kan ta et eksempel fra meg selv: Jeg hadde vasket

jobbtøyet til samboeren min og igjen i vaskemaskinen lå det en liten hvit kloss. Jeg sendte ham et bilde av denne klossen og spurte hva det var. «Sukkerbit» fikk jeg til svar. «Sukkerbit, men det er jo sånn du putter i kaffen» svarer jeg. «Nei, det her er en sukkerbit» sier han bastant. Vi hadde selvfølgelig rett begge to, men jeg hadde aldri brukt det ordet for å beskrive den lille hvite klossen (som for så vidt var en koblingsplint til skjøting av kabler). Vi plasserte altså sukkerbit på forskjellige måter og med det ga det samme ordet to forskjellige betydninger. I følge Laclau og Mouffe er det umulig å sette et tegn i et fast forhold til andre tegn, som dette er et eksempel på. Diskursanalysens formål er således ifølge Laclau og Mouffe å kartlegge de prosessene der vi kjemper om hvordan tegnenes betydning skal fastlegges. Tegnenes betydning bestemmes av deres relasjon til hverandre. En diskurs etableres ved å tilegne betydning til knutepunktene. Dette begrepet knyter sammen en diskurs betydning ved at alle andre tegn får sin betydning i forhold til hvilket knutepunkt de tillegges. Et annet begrep fra diskursteorien er flytende betegnere. Dette er tegn som de forskjellige diskurser kjemper om å fylle med innhold på nettopp deres måte. Knutepunkter er også flytende betegnere, men der begrepet knutepunkt henviser til et forankringspunkt i den enkelte diskurs, henviser begrepet flytende betegnere til den kampen som foregår mellom viktige diskurser om viktige tegn. Det er altså disse begrepene jeg har benyttet meg av i nærlesning av intervjuene da jeg ser disse som et godt redskap i analysen. Etersom oppgavens tematikk og problemstillinger inneholder mange lag, meninger, posisjoner, enigheter, uenigheter er det viktig å undersøke alle disse aspektene. En god måte å undersøke de på er ved å forsøke å separere de for så å sette de sammen til en helhet, og på den måten kunne svare på problemstillingen.<sup>121</sup>

Jeg har også benyttet meg av Faircloughs begrep diskursorden slik det står i kapittel 3. Årsaken til dette valget kommer av studiens fokus på samtalen mellom ulike posisjoner. Fairclough definerer diskursorden som en kompleks og motsetningsfylt konfigurasjon av diskurser innenfor samme sosiale område eller institusjon. Diskursordenen betegner forskjellige diskurser som delvis dekker det samme temaet som de konkurrerer om å fylle med innhold på hver sin måte. Når jeg da identifiserer kunstneriske intervensjoner som diskursordenen i denne sammenhengen, kommer det av at dette er kjernene i alle diskursene. På en eller annen måte er kunstneriske intervensjoner tema i alle diskursene. Når man benytter seg av diskursordenen i en analyse vil det si at spillet mellom diskursene innen diskursordenen

---

<sup>121</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 34-39.



blir et viktig fokuspunkt i analysen. Det er nettopp dette som er viktig i følgende analyse, spillet eller samtalen mellom kunst og museum. Fairclough mener man ved å fokusere på forskjellige konkurrerende diskurser innenfor samme område vil kunne undersøke hvor den ene eller andre diskurs er fremherskende. Det er i dette spillet de sosiale konsekvensene blir mest synlig. Har man to eller flere diskurser på samme område som hver gir sin egen forklaring om virkeligheten kan man også begynne å spørre eller undersøke hvilke konsekvenser det vil få dersom den ene forklaringen aksepteres fremfor den andre. Ved å benytte meg teoretisk av Faircloughs kritiske diskursanalyse skal dette hjelpe meg å kunne fremheve forhandlingsaspektene i diskursene ved å fokusere på hvor i diskursene det uthever seg forhandlingsprosesser og maktrelasjoner.<sup>122</sup>

Dette kapitlet tar for seg diskursen om forhandlinger om museenes autoritet fra museets posisjon. Neste kapittel tar for seg den samme diskursen fra kunstnerens posisjon og i det siste kapitlet skal jeg så knytte disse to diskursene sammen til en helhet og med det forhåpentligvis kunne svare på problemstillingen. Intervjuene jeg hovedsakelig tar for meg i dette kapitlet involverer de som har jobbet direkte med prosjektet, enten som intern- eller ekstern ansatt i MUST – de representerer museets posisjon i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet. Det som er interessant å undersøke er de posisjonene, den samtalen og de forhandlingene som oppstår både mellom disse intervjuene, men også med kunstnerne. Jeg skal i dette kapitlet undersøke de tematikkene som konstrueres i intervjuene. Dette gjør jeg for å komme i dybden av hvordan MUST bruker kunstneriske intervensjoner, men også for å finne svar på hvorfor og hvordan det i et videre perspektiv handler om forhandlinger av museenes autoritet.

Tre knutepunkter jeg har kunnet identifisere i intervjuene i dette kapitlet er: *organiseringen av prosjektet, begrepens betydning og forhandlinger om museets autoritet*. Jeg skal i det følgende undersøke organiseringen av *Hvem eier historien* å avdekke bakgrunnen for de kunstneriske intervensjonene. Hvordan forløp prosessen seg? Gikk alt som planlagt? Oppstod det noen problemstillinger underveis? Jeg vil se på hva som la grunnlaget for den videre prosessen i prosjektet. Hvorfor ble det som det ble? Jeg skal også undersøke hvilke forståelser og oppfatninger som eksisterte i prosjektet angående de sentrale begrepene: kunstneriske intervensjoner, institusjonskritikk og invitert kritikk. Eksisterte det en unison forståelse for begrepene de samlet skulle jobbe med? Tilslutt skal jeg undersøke museenes opplevelse av

---

<sup>122</sup> Jørgensen og Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode*, 147, 151.

kunstnerne på museet og utfordringene det førte med seg. Hvordan synes museene samarbeidet fungerte? Hvordan var det å arbeide ut ifra et alternativt synspunkt/utgangspunkt?

## 4.1 Organiseringen av prosjektet

I denne delen har jeg benytte meg av Laclau og Mouffes diskursteoretiske begreper knutepunkter på samme måte som jeg gjorde i inndelingen av hele kapitlet. Det vil si at jeg har identifisert knutepunkter i samtalen om organiseringen av *Hvem eier historien*. Dette har jeg gjort ved å identifisere hvilke språklige tegn som utdyper seg i min nærlesning av intervjuene. Jeg har sett på hvordan de språklige tegnene blir definert i forhold til diskursens andre tegn. Jeg undersøker hvordan andre diskurser definerer de samme tegnene på alternative måter, der man tenker seg hvert intervju som en diskurs under diskursordnen kunstneriske intervensjoner. Knutepunktene som har blitt konstruert i intervjuene er: *Lederskiftet, bakgrunnen for prosjektet og arbeidet med kunstnerne (samarbeidet)*. Av informantene er det fem som har vært direkte tilknyttet organiseringen av *Hvem eier historien*. Dette er tidligere avdelingsdirektør ved Stavanger Kunstmuseum, Peter Meyer som var prosjektleder og initiativtaker til prosjektet. Siri Aavitsland, administrerendedirektør ved MUST. Vibece Salthe, konservator ved Stavanger Kunstmuseum og konsolidert avdelingsdirektør ved Stavanger kunstmuseum i deler av prosjektet. Marie Stokkenes Johansen, prosjektansatt, del av kuratorgruppen og etter hvert prosjektleder. Geir Haraldseth, daglig leder ved Rogaland kunstsenter og del av kuratorgruppen.

Mye skal tas hensyn til når en utstilling skal planlegges, produseres og settes opp. Det gjelder uansett hva slags type museum eller hva slags type utstilling det er snakk om. Men når det er fire forskjellige museer og fire ulike fagtradisjoner som skal skape en utstilling sammen kan det tenkes at både hensyn og utfordringer må mangedobles. Som vist tidligere i oppgaven kommer det tydelig frem hvor viktig det tverrfaglige samarbeidet er for MUST, og at det er en stor del av deres daglige fokus og arbeid. Her legges det et godt grunnlag for arbeidet med *Hvem eier historien*. MUST ble som sagt konsolidert i 2010 og har da vært et fellesskap siden den gang. Fungerer samarbeidet? Kan fire forskjellige fagtradisjoner samarbeide og enes i det samme prosjektet? Er de for ulike eller finnes det en balanse og en middelvei? Kunstmuseet og den samtidskunstfaglige tradisjon er muligens den av de som skiller seg mest fra de andre der både kulturhistorisk-, naturhistorisk- og maritimt museum har helt andre fagtradisjoner

enn den kunstfaglige. Den samtidskunstfaglige tradisjon er i tillegg en god del yngre enn både kulturhistorisk, naturhistorisk og maritim fagtradisjon. Blir det kanskje som om lillebror kommer inn på storebrors rom og begynner å rote i hans saker? Kunstmuseet er vant med å håndtere kunstnere, det vil si levende mennesker, det er ikke de andre fagavdelingene – hvertfall ikke på samme måte. Ved å undersøke utgangspunktet og bakgrunnen for prosjektet finner man forhåpentligvis noen svar. Om det ikke svarer på alt legger det hvertfall grunnlaget for forståelsesspekteret videre i studien.

#### **4.1.1 Lederskifte**

Et av knutepunktene som konstrueres i diskursen om organiseringen av prosjektet markeres som et avvik i prosjektet. Knutepunktet er *lederskiftet under prosjektproduksjonen*. Det markeres som et avvik fordi det skjer en endring i ledelsen av prosjektet når en av lederfigurene brått slutter. Således er en flytende betegner i denne diskursen om den videre ledelsen av prosjektet da dette tas opp fra flere hold. Her er det flere stemmer og meninger. Det var Peter Meyer, initiativtakeren til prosjektet, som sa opp sin stilling på Stavanger kunstmuseum og forlot prosjektet i september 2013. Det vil si ca. midtveis inn i prosjektet. En hendelse av dette kaliber må naturligvis ha tatt en del fokus vekk fra prosjektet. Hva skulle de gjøre nå? Hvem skulle lede og veilede prosjektet videre? Meyer var ikke bare initiativtakeren han var også prosjektleder og satt med mye av ansvaret.

Intervjuene forteller lite om begrunnelsen for hvem som skulle overta etter Meyer annet enn at det måtte være en person som kunne være ordentlig til stede særlig i gjennomføringsfasen. Men dette er ingen beskrivende begrunnelse for valget og en slik lederrolle kan ikke gis til hvem som helst. Når jeg sier «de» mener jeg ledelsen i MUST. Jeg forstår det ut i fra intervjuene at det var denne ledelsen som tok de avgjørelsene som måtte til får å fortsette arbeidet. Det viser seg at det ikke bare var én rolle som måtte fylles etter Meyer, men to ulike; rollen som avdelingsdirektør og rollen som prosjektleder. Disse ble ikke gitt til samme person. Jeg kan ikke si så mye om hvorfor de valgte som de gjorde, nettopp fordi intervjuet ikke sier noe særlig om det. Men det var Vibece Salthe som ble konstituert i Meyers stilling på kunstmuseet og Marie Stokkenes Johansen tiltrådte som prosjektleder. Det siste valget stiller jeg meg noe spørrende til. Stokkenes Johansen hadde vært kurator sammen med Meyer og Haraldseth fra tidlig av i prosjektet. Hun var 26 år gammel, helt ukjent i byen og miljøet etter mange år i utlandet. Selv om Aavitsland tok delvis tak i styringen av prosjektet forstår

jeg det slik at Stokkenes Johansen satt med største parten av ansvaret. Utfordringene har nok vært mange. En slik oppgave ville vært utfordrende for hvem som helts uavhengig av erfarenhetsgrad.<sup>123</sup>

Oppgaven med å ta over ledelsen av et prosjekt midtveis er både skremmende og ærefullt. Skremmende fordi så mange mennesker avhenger av at du gjør en god jobb og ærefullt fordi det var deg de spurte. Stokkenes Johansen forteller at læringskurven hennes var bratt og at det lå en del restriksjoner i rollen hennes i prosjektet, men hva skulle hun gjort annerledes? Når en såpass ung person med relativt lite erfaring blir satt til en slik stor oppgave som det er å være prosjektleder i et stort og omfattende prosjekt er det ingen garanti for hvordan det vil gå. Om konsekvensene rammer prosjektet eller den konkrete personen vil nok variere. Allikevel, selv om det er en ung person som ikke har noe særlig kjennskap til det lokale kunstmiljøet behøver det ikke bety at resultatet ikke blir bra. I dette tilfellet ble det bra. Selve utstillingen *Hvem eier historien* kan ikke sies å være noe annet enn en suksess slik den ble tatt imot av publikum. Dette baserer jeg blant annet på min egen observasjon under utstillingsåpningen. Museene fylte seg opp med nysgjerrige og ivrige besøkere som viste stort engasjement og glede over hva de så. Men i intervjuet med Stokkenes Johansen ser jeg hvor det kunne gått bedre. Et av spørsmålene jeg stilte under intervjuene var om informantene kunne tenke seg å jobbe med kunstneriske intervensjoner igjen. Jeg ville spørre da svaret kunne gi et innblikk i hvordan informantene opplevde MUSTs bruk av kunstneriske intervensjoner. Her var så og si alle informantene svært positiv til videre arbeid med kunstneriske intervensjoner, men Stokkenes Johansen svarte nei. Hun kunne ikke tenke seg å jobbe med kunstneriske intervensjoner igjen. Dette enkle svare sier ganske mye. Det sier mye om prosjektet, om ledelsen eller mangelen på det – en konsekvens av Meyers fravær.<sup>124</sup>

Prosjektet var stort, muligens det største for MUST og når en nøkkelperson forsvinner kommer det til å påvirke prosjektet videre. Når personen som da skal lede prosjektet videre føler seg ensom og alene om prosjektet er det noe som burde vært gjort annerledes. Hun følte seg nok ikke alene på grunn av få mennesker involvert i prosjektet. situasjonen var heller motsatt, men de involverte var stort sett kun med i et fragment av prosjektet. Etter hva jeg kan lese av intervjuene var det ingen ledergruppe, en gruppe som sammen – felles – hadde ansvaret for å dra prosjektet i havn på en best mulig måte. Det nærmeste er gruppen som

---

<sup>123</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15; Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

<sup>124</sup> Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

opprinnelig bestod av blant annet Meyer, Haraldseth og Stokkenes Johansen, men Meyer sluttet og Haraldseth følte seg også alene og på lang avstand fra de andre institusjonene til tross for at han jobbet tett med mange av kunstnere. Om dette var fordi han var ekstern kurator er ikke godt å si. Selv om MUST og da spesielt Aavitsland tok prosjektet seriøst og sørget for at prosjektet ble gjennomført av fagavdelingene, skulle muligens ledelsen i MUST gått inn enda litt hardere og tatt ansvar for ledelsen og gjennomføringen av prosjektet.<sup>125</sup>

Et interessant spørsmål er hvorfor Meyer sluttet. Hva får en avdelingsdirektør til å slutte ved sin stilling midt i et prosjekt han selv har initiert? Jeg ble nesten litt overrasket over hvor problemfritt det var for han å svare. Muligens hadde jeg sett for meg at jeg ikke kom til å få svar, at dette var noe han ikke ville prate om. I mitt hode hadde jeg skapt dette til noe stort og skummelt, en real konflikt. Den tanken kunne jeg kaste ut av vinduet for ingen av informantene hadde noe særlig å si om dette. Men denne saken var heller ingen hemmelighet. Mediene har dekket det.<sup>126</sup> Lett, kjapt og rett frem fortalte Meyer at han ikke trivdes i konsolideringen Stavanger kunstmuseum var blitt en del av, altså MUST. Etter hans mening fungerte ikke samarbeidet der man blir underlagt én ledelse som skal ivareta mange interesser. Her referere han blant annet til innkjøp og sponsing der man i en konsolidering begynner å blande seg i hva de andre gjør. Han mener det er uproduktivt og at forskjellen mellom kunstmuseet og de andre museene er for store – et aspekt jeg selv har vært inne på.<sup>127</sup>

#### **4.1.2 Bakgrunnen for prosjektet**

Med lederskifte og årsaken til at Meyer sluttet i bakhodet får muligens knutepunktet om bakgrunnen for prosjektet ekstra stor betydning. Bakgrunnen for prosjektet er det som gir mening til og legger grunnlaget for hva som skjer videre. I følge Aavitsland er det viktig for MUST å få til gode synergieffekter fordi de er fem fagavdelinger. Det vil si at de sammen vil være større enn hver for seg - et fellesskap står sterkere enn hver for seg. Men det må tas hensyn til at MUST er en relativt nylig konsolidert institusjon som ikke er vant med å samarbeide med andre fagtradisjoner. Det skjer en kulturendring der både holdninger og identitet til en viss grad må justeres. Aavitsland forteller at slike kulturendringer tar tid og at de fremdeles jobber med det. Dette viser både at det er en utfordrende endring som har

---

<sup>125</sup> Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16; Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16

<sup>126</sup> Stavanger Aftenblad har intervjuet Peter Meyer da han sluttet i MUST: <http://www.aftenbladet.no/kultur/Direktoren-gikk-pa-dagen-463401b.html> (oppsøkt 04.11.16)

<sup>127</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

skjedd, men like mye at det er viktig og sentralt i institusjonen. I det samme intervjuet kommer det frem at MUST er det eneste museet i Norge med en så stor faglige bredden i sine avdelinger. Med en slik faglig bredde kommer også ansvar. Her kommer man inn på bakgrunnen til prosjektet. I forbindelse med markeringen av grunnlovsjubileet i 2014 fikk MUST vite at det var en forventning både museumspolitisk og kulturpolitisk at de store tunge institusjonene tok tak i temaet. Det kommer ikke frem i intervjuene fra hvem eller hvor disse forventningene kommer fra. Er det fra staten? Uansett var dette noe MUST måtte ta tak i og slik jeg leser det i intervjuene var det en anledning til å skape noe sammen som et felleskap. De slo to fluer i en smekk. Det kommer frem av intervjuene at dette var MUSTs første mulighet til et fellesprosjekt etter konsolideringen. Alt tyder på at dette ikke bare ville være et viktig bidrag til markeringen av grunnlovsjubileet, men et avgjørende prosjekt for MUST. Selv om de har vært konsolidert siden 2010 har de aldri jobbet sammen på en slik måte. Prosjektet var muligens en måte å få teste ut deres faglige bredde?<sup>128</sup>

En reise til Kassel i 2012 skulle vise seg nyttig i utarbeidelsen av grunnlovsmarkeringen og slik jeg leser det var det her bakgrunnen for prosjektet ble skapt. Slik jeg forstår var det Siri Aavitsland og ansatte ved kunstmuseet, bandt annet Peter Meyer som reiste til Kassel. Hensikten med reisen var å få med seg Documenta<sup>129</sup> og hente inspirasjon. Aavitsland forteller at det var mange kunstnere på Documenta som hadde jobbet i forhold til samlinger og objekter og som tok dette frem i nye kontekster og sammenhenger. Dette syntes de var inspirerende og startet allerede i Kassel å diskutere hva de skulle gjøre. Ettersom prosjektet ble først diskutert i Kassel vil det etter min forståelse si at hovedvekten av de representerte var fra den kunstfaglige tradisjon. Kan man muligens skimte allerede her en skjevhet i fellesskapet, en dominansrelasjon mellom fagavdelingene der de andre fagavdelingene ikke blir tatt med i planleggingen av prosjektet? Etter hva jeg kan lese i intervjuene kan jeg ikke se at det er noen av de andre fagavdelingene som har tatt del i dette forarbeidet, i planleggingen av prosjektet. Det jeg kan se i intervjuene er at de fire fagavdelingene først blir presentert for prosjektet høst/vinter 2012, etter de første notatene og skissene var blitt utarbeidet. Hva som er årsaken til dette kommer heller ikke frem i intervjuene, men sett fra utsiden kan det

---

<sup>128</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15; Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>129</sup> Documenta er en toneangivende internasjonal kunstmønstring i Kassel, Tyskland. Utstillingen arrangeres hvert femte år, og ble første gang arrangert i 1955 som en del av det tyske Bundesgartenschau – den offisielle tyske hageutstillingen. Dokumenta i 2012 var utstilling nummer 13: <https://no.wikipedia.org/wiki/Documenta> (oppført 21.09.16)

oppfattes slik at kunstmuseet har mer autoritet i denne sammenhengen enn de andre avdelingene.<sup>130</sup>

Da prosjektet satte i gang ble det slik jeg kan forstå satt opp to styregrupper. Disse gruppene får litt forskjellige navn ut ifra hvem som snakker om dem. For på enklest mulig måte å kunne skille mellom disse to velger jeg her å kalle de henholdsvis; kuratorgruppe og arbeidsgruppe i motsetning til styregrupper. Etter min lesning var kuratorgruppen også en ledergruppe. Den besto blant annet Meyer, Haraldseth og Stokkenes Johansen, mens arbeidsgruppen besto av avdelingsdirektørene fra fagavdelingene. Om det betyr at Meyer satt i begge gruppene er uvisst.<sup>131</sup>

Etter reisen til Kassel var det fortsatt den samme gruppen som grublet videre på hva de skulle finne på i forbindelse med grunnlovsjubileet. Det kommer ikke frem om de andre fagavdelingene var involvert i denne prosessen som, hvis det stemmer, er merkelig med tanke på at de ønsker gode synergieffekter og å være felles – et fellesskap. Jeg kommer ikke til å finne ut av dette derfor skal jeg ikke bruke så mye tid på det, selv om det er et interessant aspekt. Da gruppen fortsatte å diskutere hva de skulle finne på med tanke på at de ville løfte frem og få til et større tverrfaglig prosjekt var det én ting som dukket opp: «hvem eier egentlig historien». Jeg blir fortalt at det var her de begynte å spinne på tittelen «Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati», men jeg har også fått høre fra Tove Kommedal at de hadde to andre titler før dette. Men hun er også den eneste som sier noe om akkurat det.<sup>132</sup>

Som nevnt var prosjektet MUSTs første mulighet til et tverrfaglig samarbeid etter konsolideringen. I følge Meyer var det fint med et slikt prosjekt hvor de kunne samarbeide og være felles. Han sier i intervjuet: «(...) er ikke (en konsolidering) et overlykkelig ekteskap fra starten<sup>133</sup>». Her referer han til eksempler fra Danmark der han forteller at mange kunstmuseer har gått ut av konsolideringen fordi forskjellene var for store. Når et av utgangspunktene da ligger i at initiativtakeren sitter på denne kunnskapen kan man muligens undre seg over hvordan prosjektet vil utarte seg videre. Meyer selv mente at de ikke lyktes i samarbeidet eller

---

<sup>130</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>131</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15; Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>132</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>133</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

med å være felles om noe. Men på en annen side sluttet han før det ble ferdig og slik jeg forstår det ut i fra intervjuet fulgte han ikke så mye med på prosjektet etter han sluttet.<sup>134</sup>

En flytende betegnere i denne diskursen handler om hvorfor MUST valgte kunstneriske intervensjoner. Her kommer det frem ulike meninger fra to hold og det oppstår med det en forhandlingsprosess i diskursen. Det var Meyer som kom med forslaget om kunstneriske intervensjoner. Han sier ikke så mye om hvorfor de valgte dette, men ser man det fra hans posisjon kan det muligens være på grunn av hans kunnskap om konsoliderte museer i Danmark. Begrunnelsen han kommer med er en motsetning: «*Hvis vi nå skulle ha jobbet med en slags selvkritisk vurdering av museet, hvilket kunne vært mye mer produktivt og mye mer gøy, så ville det kreve mye mer. Fire års arbeid og mange flere integrasjoner mellom arbeiderne, det var vi bare ikke klare for ved det tidspunktet*<sup>135</sup>». Slik han formulerer seg oppfatter jeg det slik at det alltid har vært snakk om å gjøre en kritikk av museet på en eller annen måte. Men Meyer formulerer det på en måte der jeg som mottaker føler at jeg ikke har fått med meg alle brikkene i puslespillet. Han formulerer seg som om jeg er mer «inne» i tematikken enn det jeg faktisk er. Men jeg leser det også slik at det han ønsket med prosjektet var å skape en fellesnevner som alle fagavdelingene kunne samle seg rundt og enes om slik at de kunne få til et godt samarbeid på generell basis. Hans intensjoner var gode, men det er synd at han føler at de ikke lyktes. En annen forklaring på hvorfor de valgte kunstneriske intervensjoner baserer seg på en interesse for museologi og at denne interessen skapte en kobling til grunnlovsjubileet samtidig som det griper tak i noe som er en felles interesse for hele MUST. Det ligger i tiden da det nå er en større refleksjon rundt museologi og hva et museum er. Det er en interesse for det, men ikke en trend. Der den ene begrunnelsen vektlegger det selvkritiske grunnlaget og betydningen av å gjøre noe som fellesskap, vektlegger den andre begrunnelsen interessen for museologi og at det er i tiden. De sier noe av det sammen, men tyngdepunktene er forskjellig.<sup>136</sup>

Når det er snakk om bakgrunnen for noe kommer man også inn på intensjonen. Bakgrunnen for prosjektet var markeringen av grunnlovsjubileet og den første muligheten for MUST til å få til et fellesprosjekt etter konsolideringen. I følge Meyer var intensjonen bak prosjektet at de ønsket å forhandle hvem det er som skriver historien. Her kommer man ikke utenom museets

---

<sup>134</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>135</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>136</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15; Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15



makt og autoritet da museet innehar et ansvar i å forvalte og formidle kulturarv – det vil si historie. Opptil flere av informantene svarer selv på spørsmålet om hvem som skriver historien: «(...) *det er museet som skriver historien*» og «(...) *for det er jo vi som samler inn, det er jo sånn sett vi som setter historien inn i en kontekst og en sammenheng*». <sup>137</sup> De sier at museet skriver historien fordi det, ved å samle inn, setter denne historien inn i en kontekst og sammenheng. Med disse svarene setter de seg selv – museet – høyt opp på maktskalaen. Ettersom museet selv svarer på spørsmålet uthever det seg her en dominansrelasjon mellom museum og kunstnere. Det uthever også en forhandlingsprosess mellom posisjonene. Poenget var å forhandle hvem det er som skriver historien, men det var ikke museet selv som skulle svare på det. Kunstnerne var de som skulle ta fatt på spørsmålet gjennom kunstneriske intervensjoner. Når museet kommer med svaret selv markerer de seg som dominante og selv om de har bedt inn kunstnerne til å problematisere aspekter ved museet sitter de egentlig på svaret selv. <sup>138</sup>

Videre forklarer en informant at historien på museet presenteres som vitenskapelig når den i virkeligheten er ideologisk. Her kommer man inn på historien som sannhetsforvalter. Slik jeg oppfatter det er det museet selv som presenterer historien som vitenskapelig - det vil si historie i entall med stor h. Men slik jeg gjorde rede for i kapittel 1 finnes det ikke én historie. Det finnes i stedet mange forskjellige versjoner da historie påvirkes av historieskrivernes egne verdier og teorier om historie. Kunstnerne på sin side vil kunne belyse denne historieforståelsen fra nye synsvinkler og med det sette både museet og publikum i en situasjon der de må ta stilling til deres egen historieforståelse – vitenskapelig versus ideologisk. På grunn av dette ble det et viktig aspekt for MUST, da de hadde besluttet å gjøre kunstneriske intervensjoner, å invitere inn kunstnere som kunne diskutere nettopp denne tematikken. <sup>139</sup>

### **4.1.3 Arbeidet med kunstnerne - samarbeidet**

Diskursen om arbeidet med kunstnerne blir diskutert av alle informantene og fremtrer som et av de største knutepunktene. Som jeg har skrevet tidligere ble åtte lokale kunstnere invitert inn i MUST for å intervjue og stille kritiske spørsmål til institusjonen. Når institusjonen så

---

<sup>137</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15; Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>138</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>139</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

består av fire ulike fagtradisjoner der tre av de ikke har erfaring med å arbeide med kunstnere, betyr det at et slikt aspekt vil føre med seg noen utfordringer. Tidligere i kapitlet kom jeg frem til at de ikke-kunstlige fagavdelingene først ble satt inn i prosjektets tematikk når prosjektskissen var klar. Etter min lesning tok de ikke del i utformingen av utstillingens konsept eller tankene og refleksjonene rundt et så stort tverrfaglig samarbeid. Var de ansvarlige bevisst på de store ulikartene mellom fagavdelingene i utformingen av prosjektskissen? Ble det tatt hensyn til alle de involvertes utgangspunkt? Tidlig i prosessen tok Peter Meyer kontakt med Geir Haraldseth ved Rogaland kunstsenter. Aavitsland forteller i intervjuet at det var disse to som initierte den videre prosessen i arbeidet med prosjektet. Det var disse to som kom med forslaget om åtte kunstnere og slik jeg forstår det var det de som tok valget om å invitere lokalt tilknyttede kunstnere.<sup>140</sup>

Kunstnerne fikk fri tilgang til museenes samlinger slik at de kunne skape kunstverk ut ifra hva de fant og ble inspirert av. Utvelgelsesprosessen foregikk ved at kunstneren sammen med arbeidsgruppen<sup>141</sup> var rundt på de ulike anleggene og ute på Åmøy<sup>142</sup>. Kunstnerne så på samlingene og fikk en introduksjon før de valgte hva de ville jobbe med. Flere av kunstnerne var tydelige på hvor de ville jobbe. Da kunstneren hadde valgt hvor og hva de ville jobbe med fikk de ulike fagavdelingene ansvar for sin eller sine kunstnere. All oppfølging skulle foregå direkte med den aktuelle fagavdelingen, både i produksjonsfasen og under monteringen. Men jeg forstår det slik at flere følte seg ensomme og at enkelte hadde kontakt med mange forskjellige personer i løpet av prosjektet.<sup>143</sup>

Et aspekt som ikke er til å unngå er forskjellene mellom fagavdelingene. Ulikhetene kommer tydelig frem i nesten alle intervjuene og blir med det en flytende betegnelse. Spesielt i intervjuet med Aavitsland og Salthe kommer det tydelig frem hvor viktig det er å huske på at man går inn i et slikt prosjekt med ulike utgangspunkt og ståsteder. Men det kommer nesten like tydelig frem at det er i møte med det som er annerledes eller ulikt fra en selv man lærer. På den måten får man bedre øye på hverandre som fagavdelinger i et fellesskap: «*og noen ulikarter skal det være, det skal være rom for de ulikartene også*<sup>144</sup>», poengterer Salthe. Det er

---

<sup>140</sup> Siri Aavitsland og Vibece Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15; Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>141</sup> Her brukes ordet *prosjektgruppe* i intervjuet, men jeg forstår det slik at det er det samme som jeg har kalt arbeidsgruppen, representert av alle fagavdelingene.

<sup>142</sup> Åmøy er et fellesmagasin for museene i Rogaland. Museum Stavanger disponerer nesten halvparten av lagringsarealet, det vil si ca 2900 kvadratmeter, fordelt over 7 av totalt 17 haller. MUST oppbevarer rundt 90.000 gjenstander på Åmøy: <http://www.aftenbladet.no/kultur/Selv-ikke-6000-kvadratmeter-magasin-er-nok-3872033.html> (oppført 21.09.16)

<sup>143</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>144</sup> Vibece Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

viktig å huske på at kunstmuseet er vant til å håndtere kunstnere med sine behov og utgangspunkt og være i direkte dialog med dem. Mens man på andre siden har for eksempel kulturhistorisk og naturhistorisk museum der det jobbes mer i forhold til objektene, ikke i forhold til det å måtte forholde seg til det levende mennesket i den andre enden. Her kan det igjen skimtes en maktrelasjon mellom kunstmuseet og de andre museene i det de går inn i samarbeidet. I løpet av intervjuet med Aavitsland og Salthe blir forskjellene mellom kunstmuseet og de andre museene tydeliggjort i stor grad. Slik jeg oppfatter det tydeliggjør de forskjellene for å illustrere hvorfor det kan oppstå uenigheter i et prosjekt som *Hvem eier historien*. I følge Aavitslands er et kunstmuseum mer produksjonsorientert enn de andre museene. Ved å være produksjonsorientert er man i tillegg vant til å ha nærmest daglige møter hvor man tar avgjørelser og ser at ting gjennomføres, er fokusert på produksjon og jobber tett med kunstnerne. De andre museene i MUST er på langt nær like produksjonsorienterte fordi de ikke har det samme behovet for å være i et produksjonsmodus, som hun selv beskriver det. Det er et større fokus på formidling og konservering i naturhistorisk-, kulturhistorisk- og maritimt museum. De har ikke de samme behovene når det kommer til produksjon og å tenke på samhandling. Med disse ulikhetene vil gjennomføringen av et så stort og omfattende prosjekt bli gjort på forskjellige måter fra fagavdeling til fagavdeling. Å skulle utføre noe nytt og annerledes, noe som er utenfor ens egen sfære så å si, ut ifra sitt eget utgangspunkt er noe alle kan kjenne på som utfordrende. Det er svært utfordrende å skulle sette seg inn i noen andres utgangspunkt og ikke bare utføre noe fra dette utgangspunktet, men inkorporere det med ens eget. Jeg forstår det slik at Stokkenes Johansen var en viktig bidragsyter når det kom til å håndtere ulikhetene mellom avdelingene. Selv om hun var mer involvert i enkelte av prosjektene enn andre, av ulike årsaker antar jeg, var det hun som fikk kjenne mest på kunstnerens frustrasjoner. Hun kom inn i prosjektet som en prosjektmedarbeider, men også som en slags produsent på vegne av prosjektet. Jeg forstår det slik at å ansette Stokkenes Johansen - at hun var som en produsent for prosjektet - ble opplevd ulikt av de involverte, særlig av de forskjellige fagavdelingene. Det er nettopp dette som ligger i alle intervjuene – en motstand fra fagavdelingene og blir med det en flytende betegnelse i denne diskursen. Slik jeg kan tolke det med utgangspunkt i Fairclough oppfattes det som en kamp, en kamp om ansvar og makt og hvem som skal bestemme, og med det utheves et maktforhold mellom fagavdelingene og kunstnerne. Hvem har rett og hvem tar feil? Mye av årsaken til motgangen

tenker både jeg selv og enkelte av informantene bunner ut i fagavdelingenes ulike utgangspunkt.<sup>145</sup>

På en annen side er det viktig å ikke glemme at også kunstneren har ulike utgangspunkt. Det er ikke gitt at en kunstner har jobbet med et museum tidligere. En kunstner kan ha lang produksjonserfaring eller kort produksjonserfaring. Salthe påpeker i intervjuet at det er viktig å huske på at også kunstnerne har ulike utgangspunkt.

*Det glemmer man noen ganger, at noen kunstnere har stor produksjonserfaring, mens noen har mindre produksjonserfaring. Og det spiller også inn. Det ser de kanskje ikke selv, men vi ser det ganske godt. Og noen er vant til å jobbe med museer. Å jobbe med museer er annerledes enn å jobbe med for eksempel en utstilling på et lite galleri fordi det er et veldig mye større apparat og det er veldig mange flere fagavdelinger som skal inn. Man har ulike måter å jobbe internt på i de ulike avdelingene, og alt det skal på en måte avstemmes med hverandre. Og det har ganske mye å si, for jeg ser jo det hvis man har med en uerfaren kunstner å gjøre så krever det mye mer enn ved en mer erfaren kunstner som vet at sånn og sånn er det.<sup>146</sup>*

Det er ikke bare snakk om ulikheter mellom museene og kunstneren. Det er like store ulikheter kunstnere imellom og fra fagavdeling til fagavdeling. Med så mange ulike utgangspunkt vil også prosessen rundt prosjekt oppleves individuelt.<sup>147</sup>

Aavitsland og Salthe fremstår som godt reflekterte over hele prosessen og de har gjort seg mange tanker rundt hva som har fungert og hva som kunne vært gjort annerledes. Aavitsland forteller at det var første gang de løftet frem et så stort prosjekt og at det ble en læringsprosess. Hun påpeker at man aldri blir ferdig utlært. I dag ville nok prosjektet vært organisert på en annen måte, men å være gjennom erfaringen var noe de trengte og lærte av. I dag kan de se tilbake på prosjektet og høste mye av erfaringen til andre prosjekter. Men med motstanden fra fagavdelingene er det nok noen av de involverte som kjenner litt ekstra på det nå i etterkant i forhold til forankring, personflyt og involvering. Muligens er dette ting som vil gjenta seg i et hvert prosjekt. Aavitsland kommer med et godt poeng angående hvordan et prosjekt og et samarbeid oppleves. Hun forklarer at utgangspunktet, mandatene og prinsippene som blir lagt i forvei av et prosjekt er det avgjørende for hvordan det oppleves av de involverte: *«I Hvem eier historie var nok dette mer uklart for enkelte, men det kommer nok*

---

<sup>145</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>146</sup> Vibece Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>147</sup> Vibece Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

av at de involverte kommer fra ulike steder og har helt ulik erfaring<sup>148</sup>». På en annen side må det finnes en måte å gjennomføre et slikt prosjekt der alle blir fornøyde, hvertfall ganske fornøyde. Kompromisser må man selvfølgelig regne med, det er det samarbeid handler om. Men det kommer tydelig frem hvilken utfordring det ble for enkelte. Ble det for fremmed?<sup>149</sup>

Som jeg har vært inne på tidligere i kapitlet ble det ansatt to eksterne personer. Ser man på disse ansettelsene i lys av overværende avsnitt ser man muligens en av grunnene til ansettelsen og ser med det en mulig årsak til behovet for en overvekt av kunstfaglige i kurator/ledergruppen. Etersom den kunstfaglige tradisjon er såpass ulik de andre fagtradisjonene så MUST muligens behovet for noen som hadde jobbet med kunstnere fra før av og dermed kunne guide og veilede der det ble vanskelig. Både Stokkenes Johansen og Haraldseth er vant med å jobbe med samtidskunst og kunstnere. I følge Haraldseth er det i samtidskunsten vanlig å jobbe med prosjekter som ikke er helt avklarte før tett på en offentliggjøring. Dette fører ofte til mye usikkerhet dersom man er vant til å jobbe med utstillinger og publikumsrettet aktivitet på en annen måte. Usikkerheten syntes han var vanskelig å jobbe med på MUST. Selv om samarbeidet i prosjektet ble vanskelig og utfordrende ble det også opplevde at MUST og spesielt Aavitsland tok prosjektet seriøst og sørget for at det ble gjennomført av fagavdelingene.<sup>150</sup>

## 4.2 Begrepenes betydning

I løpet av intervjuene spurte jeg informantene om de kunne beskrive sin egen forståelse av tre gjennomgående begreper i *Hvem eier historien*: kunstneriske intervensjoner, institusjonskritikk og invitert kritikk. I dette avsnitte presenterer jeg deres svar og ser det i sammenheng med teorien fra kapittel 3. Jeg har valgt å gå tett på begrepene da man kan si de er en del av symbiosen som utgjør *Hvem eier historien*. Uten en forståelse for disse begrepene ville heller ikke gjennomføringen av prosjektet vært mulig. Spørsmålet er om de involverte har hatt den samme forståelsen for begrepene eller i det minste arbeidet etter den samme forståelsen. Jeg har benytte meg av Laclau og Mouffes diskursteoretiske begrep flytende betegner for å bygge opp avsnittet. Knutepunktene er i dette tilfellet også flytende betegner da de er felles i alle diskursene, men de ulike aktørene kjemper om å gi de mening på sin

---

<sup>148</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>149</sup> Siri Aavitsland og Vibece Salthe, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

<sup>150</sup> Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16; Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

måte. I kapittel 3 tok jeg for meg de teoretiske perspektivene og defineringene av to av disse begrepene. Invitert kritikk har jeg ikke sett det som nødvendig å definere noe videre da det betyr å invitere til kritikk. Informantene i dette avsnittet er de jeg føler det var relevant å spørre om hva de mener begrepene betyr - det inkluderer også kunstnerne. Jeg valgte å ikke spørre Aavitsland og Salthe da jeg av de var mer interessert i å få mest mulig informasjon om organiseringen av prosjektet. Jeg kunne selvfølgelig spurt de også, men der og da følte det verken naturlig eller relevant.

#### 4.2.1 Kunstneriske intervensjoner

Informantene hadde mange ulike måter å forklare hva kunstneriske intervensjoner er. nedenfor presenterer jeg hva informantene legger i begrepet, deretter går jeg tettere på hva de sier, ser på ordene og hvordan de gir begrepet sin betydning sett i sammenheng med teorigrunnet fra kapittel 3:

*«I de museene jeg har arbeidet på og med handler det om å forhandle museenes autoritet».*<sup>151</sup>

*«Kunstneriske intervensjoner forbinder jeg mest med visuelle kunstnere som **endrer** hvordan en kunstinstitusjon viser, samler, fungerer eller oppleves. Opplevelsen er kanskje mest knyttet til publikum, men en intervensjon i en institusjon oppleves også av ansatte, styret og andre instanser knyttet til institusjonen utover publikum».*<sup>152</sup>

*«Kunstneriske intervensjoner er **forstyrrelser** i satte oppfatninger. I denne sammenheng, hvordan vi ser objektene i museets samling. Kanskje har en faglig forståelse av et objekt, gitt det et perspektiv eller en retning som gjør at det er vanskelig å se på andre kvaliteter ved objektet (og dermed samlingen)? Ved å forstyrre denne, kan vi friske opp, være selvkritiske og våge å revurdere eget arbeid. Målet er å få et nytt perspektiv på faglig intensjon og kunnskap og oppmuntre til kritisk refleksjon».*<sup>153</sup>

*«En kunstnerisk intervensjon er **en strategi** for å belyse noe fra et kunstnerisk perspektiv. Altså fra et kunstnerisk perspektiv så mener jeg å belyse noe fra en synsvinkel som ennå ikke er gjort og som heller ikke behøver å være logisk, som har på en måte kunstens språk. I utstillingen Hvem eier historien kan man lese det på denne måten: institusjonen inviterer til intervensjon, åpner opp sine magasiner for innsyn i samlinger og ga kunstneren makt til å komme med et kritisk blick på hele institusjonen».*<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Peter Meyer, skypeintervju 9.11.15

<sup>152</sup> Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16

<sup>153</sup> Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

<sup>154</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

«Jeg vil jo si at en intervensjon det er jo det å **gripe inn**. For meg så er det å stille spørsmål, du griper inn og stiller spørsmål til den institusjonen og det skal fungere inn i en sammenheng med det som allerede er der. At du går inn som en kule, et frø som vokser innover i institusjonen. Som en rhizomatic<sup>155</sup> effekt». <sup>156</sup>

Fem personer som på hver sin måte var involvert i *Hvem eier historien* ga fem forskjellige svar på det samme spørsmålet. Når dette spørsmålet baserer seg på å gi en definering eller forklaring på et begrep kan man fort stille seg spørrende til hvorfor de produserer så ulike svar. Ser man det i sammenheng med det teoretiske grunnlaget fra kapitel 3 forstår man fort at kunstneriske intervensjoner er et komplekst og til og med diffust begrep. Ut i fra denne påstanden vil jeg tørre å påstå at det ikke finnes noen enstydig definisjon eller forståelse av kunstneriske intervensjoner. På en annen side er det forunderlig at fem personer som har jobbet med det samme prosjektet ikke har den samme forståelsen av begrepet eller sagt på en annen måte - at de ikke har arbeidet ut ifra den samme forståelsen av kunstneriske intervensjoner.

Ordene og uttrykkene informantene bruker for å definere kunstneriske intervensjoner er: *å forhandle, endre, forstyrrelser, en strategi og å gripe inn*. De bruker litt forskjellige ord om akkurat det samme. Ser vi tilbake til kapitel 3 og James Putnams forståelse av kunstneriske intervensjoner, ser vi at han definerer det som: «*samtidskunstprosjekter i ikke-kunstmuseer der dialogen mellom museet og samtidskunsten er det interessante*<sup>157</sup>». Ser vi så på hva informantene sier i sammenligning med Putnam kan i hvertfall enkelte av informantene stille seg delvis innenfor denne boksen. En sier for eksempel: «*(...) men skal du forhandle makten reelt må du gi deg ut i å forhandle makten med andre grupper og det er åpenlyst at (...) kunstneriske intervensjoner er en god måte å gjøre det på*<sup>158</sup>». Andre grupper kan man her forstå, sett i sammenheng med Putnam, som ikke-kunstmuseer og forhandlinger kan på sin side forstås som en type dialog eller samtale. En av de andre informantene, på sin side, sier:

---

<sup>155</sup> Et filosofisk konsept utarbeidet av Gilles Deleuze og Félix Guattari i deres verk *Capitalism and Schizophrenia* (1972–1980): "A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. (...) A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo. The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb "to be" but the fabric of the rhizome is the conjunction, "and ... and ... and..." (...) Making a clean slate, starting or beginning again from ground zero, seeking a beginning or a foundation-all imply a false conception of voyage and movement (a conception that is methodical, pedagogical, initiatory, symbolic ...)": Gilles Deleuze og Felix Guattari, (oversatt av Brian Massumi), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (University of Minnesota Press, 1987), 7,25.

<sup>156</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>157</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 7.

<sup>158</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

«Kanskje har en faglig forståelse av et objekt gitt det et perspektiv eller en retning som gjør at det er vanskelig å se på andre kvaliteter ved objektet (...) Ved å «forstyrre» denne kan vi friske opp, være selvkritiske og våge å revurdere eget arbeid<sup>159</sup>».

*Forstyrrelsen* kan i dette tilfellet ses på som en dialog, der dialog forstås som samspill mellom to eller flere parter der den ene part har som oppgave å hjelpe den andre. Sånn sett er det noen likhetstegn. Men man må nok gå enda dypere inn i det teoretiske for å oppdage eventuelle fellesnevner i informantenes ytringer, men også for å kunne se et respektabelt grunnlag i deres ytringer.<sup>160</sup>

Som jeg skrev i kapittel 3 poengterer Carroll La at kunstnere som utfører kunstneriske intervensjoner søker å *forstyrre* (*disrupt*) maktforholdene i museet. Det vil si i museer der de permanente utstillingene gjerne representeres som autoritative representasjoner av en bestemt kultur, for eksempel på et kulturhistorisk museum. Her ser man igjen en sammenheng med en av informantens forståelse av begrepet da også hun bruker «forstyrrelse» i sin beskrivelse. Her kan man også trekke inn Putnam der han påpeker at i stedet for å bli satt til side i spesielle utstillingsgallerier som for eksempel den hvite kuben, involverer disse intervensjonene en sammenfletting av kunstnerens arbeid og institusjonen slik at det fusjonerer eller forstyrrer på en eller annen måte med samling eller sted. Han snakker her, som jeg skrev i kapittel 3, om det han kaller «a two-way process» - at en intervensjon er fordelaktig for begge parter. Kunstnerne blir tilbudt nye og alternative visningsarenaer, mens museet får midler og mulighet til å gjenopplive eller endre sine samlinger og tiltrekke et nytt publikum. Her kan man også trekke inn en annen informants forståelse av begrepet da han forbinder det med kunstnere som endrer hvordan en institusjon viser, samler, fungerer eller oppleves og at dette i like stor grad påvirker institusjonene internt som det gjør med publikum. Informantens forståelse kan også knyttes til Carroll La da hun utforsker kunstneriske intervensjoner med beskueren i fokus. Hun sier en intervensjon setter i gang beskuerens sanser og med det forener objekt og beskuer i en dialog, på samme måte som informanten sier at opplevelsen av en kunstnerisk intervensjon er mest knyttet til publikum.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

<sup>160</sup> Referer her til asymmetrisk dialog: <http://www.norskdialog.no/Publikasjoner/Artikler/Dialog-Den-positivt-verbale-metode> (oppsøkt 16.10.16)

<sup>161</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 217; Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 7.



En annen informants forståelse av kunstneriske intervensjoner som en strategi slår røtter i det teoretiske grunnlaget ved Jessica Hemmings. Både informanten og Hemmings påpeker en av egenskapene kunstneriske intervensjoner fremlegger. Informanten identifiserer kunstneriske intervensjoner som å belyse noe fra en synsvinkel som ennå ikke er gjort og Hemmings poengterer at ingen kunstnere vil tilnærme seg det å jobbe direkte med et museum og dets samlinger på samme måte. Begge påpeker det individuelle, subjektive og enestående aspektet ved kunstneriske intervensjoner. Når det kommer til den siste informantens forståelse beskrives begrepet som det å gripe inn i en sammenheng med det som allerede eksisterer i institusjonen. Her kan man muligens trekke noen linjer til Carroll La som på sin side snakker om kunstnerens nærvær i forhold til eksisterende objekter i en samling og en gitt kontekst. Begge snakker de om kunstneren i forhold til institusjonen og til det som allerede eksisterer – som kunstneren skal intervensjonere mot.<sup>162</sup>

Jeg har nå belyst hvordan informantene forstår begrepet kunstneriske intervensjoner og jeg har forsøkt å sette det inn i en sammenheng med det teoretiske rammeverket fra kapittel 3. Det er altså fem litt forskjellige forklaringer på det samme begrepet, men som alle kan identifisere seg i et teoretisk grunnlag.

#### **4.2.2 Institusjonskritikk og invitert kritikk**

På samme måte som med kunstneriske intervensjoner hadde informantene ulike måter å forklare hva institusjonskritikk og invitert kritikk innebærer. Jeg presenterer hva informantene sier om begrepene, deretter går jeg tettere på hva de sier - hvordan de gir begrepene sin betydning samtidig som jeg ser det i sammenheng med teorigrunnlaget fra kapittel 3.

Forståelsen av institusjonskritikk og invitert kritikk viser seg å være mer unison blant informantene enn hva det var med kunstneriske intervensjoner. En mulig årsak kan ligge i at dette er begreper som er mer brukt her til lands enn hva gjelder kunstneriske intervensjoner. En fellesnevner blant informantenes forklaringer av begrepene er maktaspektet og sammenslåing av begrepene - de går i hverandre og hører sammen. Et eksempel er:

---

<sup>162</sup> Carroll La, «Object to project: artists' interventions in museum collections» i *Sculpture and the Museum*, 217.

*Institusjonskritikk kan være en kunstnerisk intervensjon, men det er en kunstnerisk praksis som har institusjonen som medium. Den vokser fram fra 60-tallet og er symptomatisk for en motstandskultur, civil rights movement og feminisme/queer studies. Den inviterte kritikken er i mitt hode ofte en ufarliggjøring av institusjonskritikk. Den brukes av institusjoner som gjerne vil oppleves som transparente, eller som trenger et nytt blick på sin institusjon eller sin praksis som institusjon.<sup>163</sup>*

Her forstås institusjonskritikk som en kunstnerisk intervensjon og invitert kritikk oppfattes som en ufarliggjøring av institusjonskritikk. Begrepene oppfattes i en sammenheng til hverandre. Det som tyder på å skille de i denne sammenhengen er hvem som bruker begrepene. I sitatet kommer institusjonskritikken og med det kunstneriske intervensjoner fra kunstnerne da institusjonskritikk forstås som en kunstnerisk praksis. Mens invitert kritikk brukes av institusjonene. Ettersom den inviterte kritikken her oppfattes som en ufarliggjøring av institusjonskritikken oppfatter jeg at institusjonskritikken også kan komme fra institusjonene ved at den er invitert inn eller bestilt. Her er det likheter med både Putnam, Solhjell og Sheikh som alle sier at kritikken kommer fra kunstnerne. Putnam og Sheikh sier også at kritikken blir invitert inn av institusjonene selv.

Et annet eksempel poengterer den inviterende part sitt ønske om å få et alternativt syn på seg selv:

*Altså vi ble jo invitert til å gjøre kritikk, de ville jo ha oss. MUST ønsket oss inn for å få **et alternativt blick på seg selv** – det er jo det man gjør ved en intervensjon. Og så var det institusjonskritikk. En institusjon har en definert ramme. Og i det så er det begrensninger. Alt har jo en reel ramme rundt seg; en publikasjon, en bok, osv. Kunsten har potensialet til å gå inn å sprengte de rammene.<sup>164</sup>*

Her blir invitert kritikk og intervensjon satt i sammenheng der institusjonen inviterer inn kunstnerne for å få et alternativt blick på seg selv – en selvevaluering. Dette er den samme forståelsen som man finner i både Putnam og Sheikh's definering av institusjonskritikk der de begge ser kritikken som en form for selvevaluering fra institusjonens side. På denne måten kan man oppfatte de tre begrepene under ett. Det ser ut til at det ikke finnes noen klare grenser mellom begrepene. I sitatet poengteres det at institusjonskritikken fra kunstnerne side har evnen til å sprengte institusjonens ramme. Dette kan sees i sammenheng med både Putnam, Julia Bryan-Wilson og Alexander Aberros forståelse av institusjonskritikkens interesse av å skjærpe beskerens bevissthet angående den disiplinære effekten institusjonell makt innehar

---

<sup>163</sup> Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16

<sup>164</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

samt dens autoritet til å skape mening og dens evne til å få beskueren til å se og legge merke til det de tidligere hadde tatt for gitt. Ved å sprengte institusjonens ramme gjennom institusjonskritikk vil det på en eller annen måte rette seg mot beskueren ettersom kritikken skjer på museet av en kunstner.<sup>165</sup>

Et tredje eksempel belyser invitert kritikk og institusjonskritikk i sammenheng med hverandre:

*Invitert kritikk er fascinerende i seg selv fordi det er interessant hva de forventer når de inviterer til kritikk. Alle institusjoner har nok et bilde av hva de ønsker å bli kritisert for og hva du skal ta opp/ønsker enkelte temaer ta opp, gjerne et pop-tema som feminisme og kjønnsroller, osv. Mens når du går litt utenfor komfortsonene så blir det veldig vanskelig for de å forholde seg til. Altså jeg synes det er veldig merkelig å bli invitert til institusjonskritikk for da mister du litt av kritikkgrunnlaget, når man da allerede er invitert. Det er interessant å se hvor grensene og rammene går.<sup>166</sup>*

I dette sitatet poengteres det at det oppleves merkelig å bli invitert til institusjonskritikk fordi man ved å bli invitert mister noe av kritikkens grunnlag. Det uttrykkes en oppfatning om at institusjonene har en ide om hva de ønsker å bli kritisert for. Institusjonskritikk i denne forstand oppfattes å komme med en forventning fra institusjonens side om hva som skal kritiseres og at kunstneren på den måten mister noe av kritikkgrunnlaget. Solhjell på sin side poengterer i sin beskrivelse av institusjonskritikk at kritikkens karakter avhenger av kritikkens gjenstand. På denne måten forstås det slik at institusjonskritikken bestemmer hva som skal kritiseres ut i fra hvem som kritiseres. Om kunstneren kritiserer en privat institusjon eller en offentlig institusjon ligger det allerede innprentet i den respektive institusjon hvor kritikken rettes. På en annen side, hvis det er institusjonen selv som inviterer inn kunstneren til å kritisere vil Solhjells beskrivelse kunne samstemme med sitatet over. Sitatet mener institusjonen bestemmer kritikkgrunnlaget, mens Solhjell mener institusjonskritikken – kunstneren – bestemmer kritikkgrunnlaget etter kritikkens gjenstand. Men ettersom institusjonskritikk stort sett er invitert inn av institusjonene selv vil kritikkgrunnlaget mest sannsynlig ligge i institusjonens hender. Og på den måten kan man også forstå det slik at det er institusjonen selv som setter alle rammer og grenser for hvor kritikken kan gå.

Et fjerde eksempel legger vekt på at å invitere til kritikk markerer et etablert maktforhold:

---

<sup>165</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 90; Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the professionalization of conceptual art*, 91; Alberro, "Institutions, critique, and institutional critique" i *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, 11.

<sup>166</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

*Invitert kritikk er veldig annerledes enn kritikk som oppstår organisk. Invitert kritikk sier mye om maktbalansen mellom den som tar initiativet og den som blir invitert med. Ingen tør vel invitere noen som er mye større og sterkere enn seg selv, til å kritisere en? Å invitere til kritikk er blant annet å **markere et etablert maktforhold**. **Institusjonskritikk** betyr også noe særlig her i Norge, hvor offentlig drevne institusjoner får pengene sine fra samme sted som kunstnerne som får grunnlønn og stipender. Kritikken vil kanskje nødvendigvis komme med et forbehold da?<sup>167</sup>*

Her ligger det et fokus på maktbalanse og maktforhold både når det er snakk om invitert kritikk og institusjonskritikk. Ved å invitere til kritikk markerer institusjonen ett maktforhold mellom kunstneren og institusjonen. Makten ligger hos institusjonen ved at den inviterer. På en annen side poengteres det at institusjonskritikken kommer med et forbehold da både kunstner og institusjon i mange tilfeller får penger og lønn fra samme sted. Sånn sett blir institusjonskritikken muligens ikke en kritikk, men et samarbeid eller en type evaluering, for eksempel en selvevaluering som både Putnam, Julia Bryan-Wilson og Sheikh legger i defineringen av institusjonskritikk.

Et femte og siste eksempel mener også at denne type kritikk handler om makt:

*Kritikk av institusjoner som har «maktposisjon», begrepet brukes oftest av kunstnere.<sup>168</sup>*

Her er det en direkte kobling med både Solhjell, Putnam, Julia Bryan-Wilson og Sheik som alle vektlegger maktaspektet ved institusjonskritikken.

Felles for de alle er deres enighet om at det handler om kritikk fra kunstnerne. Flere av sitatene påpeker også maktaspektet ved den inviterte institusjonskritikken der det er institusjonen selv som inviterer kunstneren. Det er også flere av sitatene som ser kritikkens selvevaluerende karakter for institusjonene selv.

### 4.3 Forhandlinger av museenes autoritet

I denne delen av kapitlet skal jeg ta et dypdykk inn i den samtalen som skjer mellom informantene fra museets posisjon. Selv om de ikke kommuniserer direkte med hverandre skjer det allikevel en form for samtale mellom dem, gjennom ordene de bruker og hvilken betydning de har. Jeg skal undersøke hvordan MUST forholder seg til seg selv som konsolidert museet, hva som skjer i møte med kunstnerne. Som nevnt innledningsvis i kapitlet

---

<sup>167</sup> Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16

<sup>168</sup> Bitten Bakke, intervju over mail 01.02.16

har jeg benyttet meg av analyseverktøy fra diskursanalysen også i denne delen. Begrepsapparatet har jeg også her hentet fra Laclau og Mouffe. Som i de andre avsnittene har jeg benyttet meg av begrepene knutepunkter og flytende betegner for å skille ut hovedtemaene som fremhever seg i diskursene. Gjennom nærlesning av intervjuene og med Laclau og Mouffe på skulderen kom jeg frem til to konstruerte knutepunkt: *ulike fagtradisjoner – når museum møter kunstner* og *avgi makt*. Jeg har også, med utgangspunkt i Fairclough, fokusert på hvor i diskursene det uthever seg eller oppstår dominans- eller maktrelasjoner og forhandlingsprosesser.

### **4.3.1 Ulike fagtradisjoner – når museum møter kunstner**

Et knutepunkt som konstrueres i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet fra museets posisjon handler om møtet mellom ulike fagtradisjoner. Det vil si både møte og samarbeidet mellom fagavdelingen og kunstnere, og det tverrfaglige samarbeidet mellom MUSTs fagavdelinger. Disse møtene blir diskutert fra flere hold. Det som utmerker seg mest er forskjellene mellom den kunstfaglige tradisjonen og de andre - det vil si kulturhistorie, naturhistorie og maritimt. Knutepunktet konstrueres ut av ytringer om ulikhetene mellom fagtradisjonene og hvordan de kommer til syne ved møte med kunsten da hovedvekten av fagavdelingene i *Hvem eier historien* kommer fra en ikke-kunstfaglig tradisjon og med det ikke er vant til å arbeide med kunstnere. Det handler om hvordan fagavdelingenes ulikheter kommer til syne i møte med kunsten.

Det viser seg at ulikhetene kommer til syne ut ifra den respektive avdelings relasjon til det levende mennesket, det vil si kunstnerne. På den måten blir relasjon til det levende mennesket en flytende betegner i denne sammenheng. Kunstmuseet med sin tradisjon og tilnærming i forhold til samtidskunst er vant med å håndtere kunstnere med sine behov og utgangspunkt og har med det en direkte dialog med levende mennesker. Naturhistorisk, kulturhistorisk og maritimt kommer fra en helt annen tradisjon og står i en annen kontekst der det hovedsakelig jobbes med et fokus mot objekter. Når fagavdelingen tar imot kunstnere blir disse ulikhetene ekstra tydelige. Fagavdelingene som ikke har noen tradisjon med å jobbe direkte med mennesker i den forstand kunstmuseet har, skal nå forholde seg til og samarbeide med kunstnere. Men slik jeg tolker det blir ikke ulikhetene kun sett på som en ulempe, men også

som en styrke. Dette kommer særlig til uttrykk i intervjuet med Aavitsland og Salthe der de vektlegger fordelene med avdelingenes ulike innfallsvinkler i det tverrfaglige samarbeidet.<sup>169</sup>

Etter min lesning blir det gjort et poeng av at det er viktig å gå inn i et tverrfaglig samarbeid ut i fra sin egen innfallsvinkel eller ståsted. Slik jeg forstår det mener de det er riktig av fagavdelingene å gå inn i samarbeidet i *Hvem eier historien* tro til seg selv, men ikke til den grad at de ikke har rom eller forståelse for de andre tradisjonene. Man må møte hverandre med forståelse og finne en måte der man kan kommunisere og ha en dialog på tross av de ulike «stammespråkene» som Vibece så fint kaller det. Gjennom slike prosesser vil fagavdelingene lære mye om hverandre og blir bedre kjent, samtidig som de lærer om hverandres styrker og med det ser når de kan ha nytte av hverandre. De går inn i en forhandlingsprosess der de lærer om hverandres styrker og svakheter. Et slikt samarbeid gjør at fagavdelingene får både bedre øye på og med hverandre. Dette er svært viktig for en konsolidert institusjon med den fagbredden MUST har, men et slikt samarbeid vil også kunne være nyttig for andre konsoliderte museer.<sup>170</sup>

I et prosjekt som *Hvem eier historien* kommer det særlig til uttrykk hvor stor betydning kunstmuseets erfaringer med kunstnere, som er så sterkt involvert i en prosess eller et prosjekt, er en verdfull erfaring for de andre avdelingene. Dette er nok spesielt viktig innen et konsolidert museum hvor man jobber så tett på hverandre og skal samarbeide, ikke bare med dette prosjektet, men også med mange aspekter ved den daglige driften av avdelingene. Internt skaper et slikt prosjekt og samarbeid nye refleksjoner og nye måter å tenke formidling og metode på. Dette samstemmer med det som ifølge Putnam var årsaken til utformingen av kunstneriske intervensjoner. Som jeg skriver i kapittel 3 utviklet kunstneriske intervensjoner seg etter et behov fra institusjonenes side for å tiltrekke nye målgrupper og for å vise seg som en selvreflekterende institusjon med innsikt i politisk korrekthet og evne til institusjonell selvkritikk.<sup>171</sup> Det er viktig å se seg selv i en slik prosess og være nettopp selvkritiske selv om det er noen andre som står for kritikken. Her er det nok viktig å ikke tenke på kritikk som noe negativt i den forstand at kunstnerne da blir stående i en dominansrelasjon til fagavdelingene. I seg selv vil mange oppleve kritikk som et negativt ladet ord, men på samme måte som konstruktivkritikk oppfattes som positivt burde også institusjonskritikk i denne forstand

---

<sup>169</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe på Stavanger Kunstmuseum 15.12.15

<sup>170</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe på Stavanger Kunstmuseum 15.12.15

<sup>171</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 156.

forstås som noe positivt. I følge både Putnam og Julia Bryan-Wilson var institusjonskritikkens første agende å gjøre opprør mot kunstmuseet fra kunstnerens side, men utviklet seg i sitt tredje stadie til en selvevaluering fra institusjonens side.<sup>172</sup> En selvevaluerende kritikk vil mest sannsynlig få et positivt utfall da de som er gjenstand for den selvevaluerende kritikken tilslutt vil se seg selv med nye, bedre øyne. På denne måten vil institusjonskritikk kunne forstås på samme måte som konstruktivkritikk – en kritikk man vokser på og lærer av, i motsetning til en kritikk som kun har som hensikt å rakke ned og gjøre opprør. Jeg leser ut av intervjuet med Aavitsland og Salthe at det også var slik de tenke i MUST. Det er ikke bare å stille kritiske spørsmål ut til publikum. De ønsket å utfordre seg selv som den konsoliderte institusjonen de er. Noe av hensikten med denne prosessen mente de måtte være å kunne skape en positiv prosess i deres egen tilnærming til det å jobbe med kunstnere, sammen med det å tenke metode, formidling og samarbeid.<sup>173</sup>

Slik jeg tolker det ble samarbeidet mellom fagavdelingene og kunstneren fra MUSTs ståsted en positiv erfaring da fagavdelingene i møte med kunstneren fikk bedre kjennskap til hverandre og lært om hverandres styrker. MUST som en enhet kom, slik jeg kan se det, styrket ut av samarbeidet. Går man derimot litt tettere inn på MUST og ser mer direkte på fagavdelingen ble ikke samarbeidet opplevd på samme måte. Haraldseth gjør det klart at det fort kan oppstå en del usikkerhet når noen kommer inn på ens arbeidsplass og kritiserer hva du gjør og hvordan og hvorfor du gjør det. Som nevnt ble samarbeidet opplevd som en styrke fra MUST side, men her er blir det tydeligere at kritikken har en negativ ladning. Når man har en slik opplevelse av samarbeidet sier det seg selv at det ikke vil bli enkelt. På en annen side kan jeg lese i intervjuet at Haraldseth mener det i *Hvem eier historie* ble lagt et grunnlag for et godt samarbeid da han opplevde at kunstneren klarte å navigere fagavdelingene på en god måte.<sup>174</sup>

Det er et eksempel som både Haraldseth, Aavitsland og Salthe tar opp: prosjektet til Line Anda Dalmar. Hennes prosjekt skapte mest debatt av intervensjonene i det hun brakte inn en klarsynt til å tolke objektene på kulturhistorisk museum. Slik jeg kan forstå det skapte dette først og fremst en stor intern debatt fordi det var ulike holdninger til Dalmars prosjekt. Debatten grunnet ut i hennes bruk av en klarsynt person på det kulturhistoriske museet og

---

<sup>172</sup> Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, 90; Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the professionalization of conceptual art*, 91.

<sup>173</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe på Stavanger Kunstmuseum 15.12.15

<sup>174</sup> Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16

gikk ut på å finne den beste løsningen slik at begge parter skulle føle seg hørt og forstått. Det oppstod en forhandlingsprosess mellom museet og kunstneren der maktrelasjonen mellom dem viser seg å flytte på seg gjennom denne prosessen. Løsningen ble tilslutt å flytte visningsstedet av Dalmars intervensjon til kunstmuseet. Dette kommer jeg nærmere inn på i neste kapittel. Selv om det var en intern debatt ble den også godt synlig utad. Slik jeg forstår intervjuet med Aavitsland og Salthe var det viktig å gå ut i media for å forklare situasjonen. De la aldri skjul på hva som hadde skjedd. Som administrerende var det Aavitsland som kommenterte på saken og i sin uttalelse valgte hun å støtte de holdningene som kom i forhold til Dalmars prosjekt. Hun «rettferdiggjør» det ved at de uansett skulle vise prosjekt hennes og hun hadde full tilgang til samlingene – det var ingenting som stoppet henne. Det var visningsstedet som måtte endres på. I ettertid innrømmer Aavitsland at hun muligens skulle vært litt mer på og sagt at prosjektet burde gjennomføres som først planlagt på tross av standpunktene til kulturhistorisk avdeling, og det mener hun at hun også ville gjort i dag. På en annen side snur hun det fort over til det positive ved å si at nettopp dette er noe av det som er så spennende med slike prosesser, det åpner opp nye refleksjoner.<sup>175</sup>

Ifølge Haraldseth klarte Dalmar å navigere fagavdelingen på en bra måte, men til tross for dette ikke ble det tatt så godt imot i avdelingen, deres usikkerhet ovenfor samtidskunsten ble ikke helt avvæpnet. Slik jeg leser det mener Haraldseth at kunstnerne må navigere forsiktig på grunn av den inviterte kritikkens karakter. Han kaller den paradoksal da kunstneren er invitert inn, men for å kritisere. Kritikken vil nødvendigvis ikke ble spesielt dyptgående. Sett fra kunstnerens ståsted er det i denne settingen viktig å ikke støte den som har invitert, men på en annen side er det vel så viktig for kunstneren å ikke miste sin kunstneriske integritet i prosessen. Som nevnt tidligere i avsnittet møter gjerne kunstnerne en institusjon som ikke har jobbet med levende mennesker før, et aspekt som via Dalmars prosjekt viser seg å kunne være svært utfordrende. Haraldseth inntrykk gikk ut på at fagavdelingene var noe ufrivillig involvert i *Hvem eier historien*. Dette stemmer overens med min påstand om at de ikke-kunstfaglige avdelingene ikke ble involvert i prosjektet før prosjektskissen lå klar. Stokkenes Johansen opplevde også at møte med kunstnerne ble sensitivt for enkelte parter. Hun sier ikke noe om hvem disse partene er, men i sammenheng med alt annet som har blitt sagt kan man tenke seg at hun mener fagavdelingene.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Aavitsland og Salthe, intervju Aavitsland og Salthe på Stavanger Kunstmuseum 15.12.15

<sup>176</sup> Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16; Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail 11.01.16



### 4.3.2 Avgi makt

Et annet knutepunkt som konstrueres i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet fra museets posisjon handler om å avgi makt der MUST og de ulike fagavdelingene står ovenfor et dilemma om å avgi makt i møte med og i samarbeid med kunstnerne. Her identifiserer jeg en maktrelasjon mellom fagavdelingene og kunstnerne der det kjempes om hvor makten hører til. Tidligere i kapitlet har jeg skrevet om ulikhetene mellom fagavdelingene, særlig ulikhetene mellom kunsten og avdelingene som ikke jobber med kunst og at et samarbeid der det er ulike typer av denne grad viser seg å kunne bli utfordrende. Knutepunktet om å avgi makt bidrar ytterligere i denne diskusjonen. Et samarbeid handler mye om kompromisser der man skal møtes på midten eller forsøke å finne en gylden middelvei slik at alle kan føle seg hørt, forstått og fornøyd i prosessen. Slik jeg leser intervjuene var dette en av de største utfordringene da det tyder på at de ulike partene ikke fant en gylden middelvei. Kunstnerne møtte usikkerhet og med det motstand i møte med fagavdelingene. Særlig en av de kunstneriske intervensjonene skapte mye oppstyr da museet opplevde at de ga fra seg mer makt enn de var komfortable med. Da Line Anda Dalmar bestemte seg for å bruke en klarsynt person til å tolke eller forklare objektene i kulturhistorisk museum ble museet satt i en posisjon der de måtte avgi noe av sin makt for å gi plass til Dalmar. Slik jeg tolker det ble Dalmars intervensjon fremmed for fagavdelingen og de sto med det ovenfor et dilemma om å avgi deler av egen makt som en autoritet ved å legge kontrollen hos kunstneren. Det er dette dilemmaet som gir knutepunktet sin mening, en flytende betegner blir da her at museet legger kontrollen hos kunstnerne. Jeg skal ikke gå noe nærmere inn på Dalmars prosjekt nå, men kommer nærmere inn på det i neste kapittel der jeg undersøker den andre siden av denne diskursen; *tillegge makt*.

Som jeg har skrevet tidligere var en av forståelsen av kunstneriske intervensjoner at det handler om å forhandle museenes autoritet – at kunstnere gjennom kunstneriske intervensjoner egner seg godt til å forhandle makten i institusjoner.<sup>177</sup> Dette tilsier en endring i maktbalansen, der institusjonen opprinnelig sitter på hovedvekten som formidlere av vår kulturarv, mens de nå legger noe av makten i kunstnernes hender nettopp ved å selv invitere de inn. Meyer begrunner dette synspunktet ved å si at: «(...) *kunstnerne er også intellektuelle og velargumenterende og meget analytiske, de gir virkelig noe tilbake til institusjonen og*

---

<sup>177</sup> Peter Meyer, skypeintervju 9.11.15

*forhandler vår makt*».<sup>178</sup> Slik jeg tolker det mener han at begrepene *intellektuell, velargumenterende og analytisk* er verdifulle kunnskapsredskaper der de som innehar disse egenskapene også besitter makten eller autoriteten til å forhandle andres makt. Men jeg finner også noe annet i denne ytringen. Meyer sier «kunstnerne *også*», som kan oppfattes som en henvisning tilbake til museet - det er her makten egentlig ligger. Han uttrykker seg på en måte der museet allerede er tillagt disse egenskapene og med det makt og autoritet. Slik jeg tolker det er ikke dette noe han mener må artikuleres da det er en allmenn kjennskap. Makten ligger altså hos museet, men kunstnerne har makt gjennom kunstneriske intervensjoner - de har makt til å forhandle museets egen makt. Det er museet som inviterer kunstnerne inn og med det gir de makt til kunstnerne gjennom invitasjonen til å gjøre kunstneriske intervensjoner samtidig som de avgir noe av sin egen.<sup>179</sup>

Det handler ikke bare om at kunstnerne kommer inn i institusjonen og forhandler den makten som allerede er der. Dette innebærer også at institusjonen må avgi noe av sin makt for å gjøre plass til kunsten og kunstneren. Et eksempel kommer fra Meyer som tar opp akkurat dette dilemmaet. Han forteller om det israelske kunstnerparet Gil og Moti som bor i Nederland og står bak utstillingen *You Brought the Light Back to My Life* (2011-2013). Utstillingen ble vist på Stavanger Kunstmuseum og på Nest i Den Haag. På nettsiden deres kan man lese følgende om utstillingen:

A coincidental encounter in public space is the starting point for a long term self created artistic coaching program we gave to the Norwegian graffiti artist Tommy, who told us about the complex problems that troubled his life: the use of drugs and alcohol, and the lack of a daily routine. We offered to share our skills with him and helped him to reorganize his private life to get back on track. As an exchange, we all agreed to present the process publicly at the end after nine months, and as a reward we would exhibit his graffiti work at the museum.<sup>180</sup>

Gil og Moti inviterte inn en norsk person som de møtte etter et research-opphold i Stavanger. Mannen de inviterte var både narkoman og kriminell, men han ville gjerne bli kunstner. Han spurte om ikke de kunne hjelpe han med dette. Gil og Moti gikk med på å hjelpe han, men på en betingelse - han måtte gjøre noe med livet sitt. Og det gjorde han. Problemet som Meyer poengterer var om de skulle avgi makten til en amatør på kunstmuseet. Spørsmålet blir fra

---

<sup>178</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>179</sup> Peter Meyer, skypeintervjue 9.11.15

<sup>180</sup> *You Brought the Light Back to My Life*: <http://www.gilandmoti.nl/> (oppøkt 17.10.16).

museets side om hva som er kvalitet i dette. Problemstillingen kan relateres til *Hvem eier historien*. Selv om de åtte kunstneren ikke er amatører finner jeg den samme problemstillingen i forhold til de kunstneriske intervensjonene. Ut ifra hva jeg leser må museet i en slik situasjon følge kunstnerens interesser fordi institusjonen selv har invitert de inn. Det er kunstnerne som beslutter hva som skal skje.<sup>181</sup>

Når institusjonen selv har tatt valget med å invitere inn en eller flere kunstnere for å gjøre en intervensjon, være kritisk og utfordre, må museet stå for sitt valg og være med kunstneren hele veien. En slik ideologisk tankegang ser gjerne bra ut på papir, men er nok ikke like enkel i realiteten. Ifølge Salthe gir man fra seg et mandat. Kunstneren John Øivind Eggesbøs intervensjon er et eksempel på dette. Som jeg skrev i kapittel 3 invitert han over 80 lokale kunstnere til å stille ut på kunstmuseet der publikum kunne stemme på sin favoritt. Verket med mest stemmer skulle kjøpes inn av museet. Kunstmuseet skulle da si ja til det publikum hadde stemt frem. Det kommer frem av intervjuet med Salthe at de måtte gå flere runder med seg selv internt og diskutere hva de skulle gjøre. De måtte i aller høyeste grad avgi noe av sin egen makt. Slik jeg forstår det hadde kunstnerne og fagavdelingene mange diskusjoner og dialoger underveis i prosjektet for å ta opp eventuelle problematikker. Slik det blir uttrykt var kunstnerne på sin side ikke redde for å gå inn i en diskusjon med fagavdelingene, mens det var noe motstand fra fagavdelingenes side. Poenget med disse møtene var, slik jeg forstår det, for å løse opp i de uenigheter som måtte oppstå. I en slik dialog er det da viktig å kunne legge alle kortene på bordet og ikke holde noe igjen, og muligens var åpne for andre tolkninger og forståelse enn de man selv har.<sup>182</sup>

## Avslutning

I dette kapitlet har jeg gjort rede for og analysert diskursen om forhandlinger av museenes autoritet fra museets posisjon. Analysen er basert på intervjuene gjort med involverte parter i produksjonen av *Hvem eier historien*. Jeg har analysert organiseringen av prosjektet, informantenes forståelse av spesifikke begreper og hvordan museet ser seg selv i diskursen om forhandlinger om museenes autoritet - som også er diskursens tre knutepunkter. Innen disse knutepunktene har jeg igjen identifisert andre knutepunkter. Jeg har også uthevet makt- og dominansrelasjon og forhandlingsprosesser i diskursen og knutepunktene.

---

<sup>181</sup>Peter Meyer, skypeintervju 9.11.15

<sup>182</sup> Peter Meyer, skypeintervju 9.11.15; Salthe, intervju Aavitsland og Salthe på Stavanger Kunstmuseum 15.12.15

I neste kapitel fokusere jeg på kunstneres posisjon i den samme diskursen. Er det noen likhetstrekk i hovedtemaene som dukker opp? Hvordan oppfattes de samme problemstillingene fra et annet synspunkt/ andre posisjoner?

## 5 Forhandlinger av museenes autoritet, del II – kunstnerne

Der jeg i forrige kapittel identifiserte tre knutepunkter i debatten om kunstneriske intervensjoner ut i fra museets posisjon vil dette kapitlet handle om hvilke knutepunkter som har blitt konstruert innen den samme diskursen fra kunstnerens posisjon. I likhet med forrige kapittel benytter jeg meg av begrepsapparatet til Laclau og Mouffe. Jeg kommer til, som i kapittel 4, å holde meg på et overordnet nivå av diskursanalyse i form av knutepunkter og flytende betegnelser. Dette gjør jeg for å kunne dele opp og skille alle lagene i diskursen for å på den måten kunne finne svar på problemstillingen.

Jeg skal her, som det står i overskriften, undersøke diskursen om forhandlinger om museenes autoritet sett fra kunstnerens posisjon. Kunstnerne det omhandler er som jeg presenterte i kapittel 3 - Line Anda Dalmar og Tove Kommedal. Kapitlet deler seg i to hoveddeler der jeg definerer hver kunstnerisk intervensjon som et knutepunkt da det er her diskursens betydning konsentreres seg. Men jeg definerer de også som flytende betegnelser da de vil bidra i betydningsfyllingen i siste kapittel. Jeg har fokusert på forhandlingsaspektet i diskursene og hvor eller i hvilke knutepunkter maktforhold og dominansaspekter uthever seg.

### 5.1 Guide

Dalmar viser seg å ha god erfaring med problemstillinger knyttet til intervensjoner der man tar kunsten inn i institusjonene. Med erfaring fra institusjoner som flyplasser, kirker, universiteter og noen museer stiller hun med et godt utgangspunkt. Jeg har nevnt både Dalmar og hennes intervensjon opptil flere ganger i forrige kapittel i forbindelse med debatten som oppstod rundt prosjekt hennes. Spesielt for Dalmar er at hun liker å pille folk på nesen gjennom sine kunstverk og prosjekter og vil se hva som skal til for å få folk til å tippe over. Slik jeg leser intervjuet stammer noe av denne interessen fra et inntrykk av at institusjonene ofte ikke vet hva de går til, de vet muligens ikke helt hva begrepet innebærer. Går man ut i fra at dette er sant, at institusjonen ikke vet hva de går til eller vet helt hva kunstneriske intervensjoner betyr, skaper det et mindre positivt utgangspunkt for et nytt tverrfaglig samarbeid. Det oppstår med det en maktrelasjon mellom kunstnerne og fagavdelingene der kunstnerne sitter på makten med den kunnskapen de har om kunstneriske intervensjoner.

Dersom den ene parten ikke er innforstått med hva de er på vei til å begi seg ut på vil møte med den samarbeidende part muligens bli fremmed og usikker. Med et tilbakeblikk til forrige kapittel og begrepenes betydning sees det at det ikke finnes én kollektiv oppfattelse av kunstneriske intervensjoner blant informantene. I denne sammenhengen kan det bidra til å forsterke Dalmars inntrykk da det tyder på at de involverte ikke arbeidet etter den samme forståelsen av begrepet. Slik jeg forstår det syntes hun sin egen intervensjon var et uskyldig prosjekt og på grunn av dette kom reaksjonene på intervensjonen som en overrasket. Likeså blir MUST roset for hvor tøffe de var - at de lot kunstnerne komme inn og intervensjonere.<sup>183</sup>

### 5.1.1 Opprinnelig intervensjon

Jeg forstår det slik at Dalmars utgangspunktet for *Hvem eier historien* handlet om at kunstnerne skulle ta tak i museet som en autoritet som formidler og representerer vår kulturarv. De skulle ta utgangspunkt i museet som seleksjonssystem<sup>184</sup>, forstått som en institusjon som har makt til å sette rammen for konstruksjonen av vårt samfunns historie og som på den måten påvirker vår opplevelse av historie og egen kultur. Dermed ønsket hun å finne en måte å tilnærme seg historien på som sto i kontrast til den vitenskapelige historien som man blir fortalt eller presentert for på museet. Publikum skulle gjøre opp sin egen mening som en motsats til slik man normalt opplever museet - tydelig og konkret. Et godt eksempel på akkurat dette kommet tydelig frem i intervjuet der Dalmar setter kunsten i kontrast med det å skrive en tekst eller en bok (eller en masteroppgave i mitt tilfelle):

*Når du skriver en tekst er det mye enklere for betrakteren å forstå budskapet ved at du som forfatter mer eller mindre forteller hva som skjer. Med et kunstverk stilles det mye større krav til publikum, du henter frem et budskap. Det er altså en helt annen måte å kommunisere på, noe som åpner mer opp for at man som publikum kan gjøre opp sin egen mening.<sup>185</sup>*

Med sitatet i bakhodet kan man få en bedre forståelse av hvorfor fagavdelingene reagerte som de gjorde. Trekker man i tillegg tråder til kapittel 1 og historien som sannhetsforvalter ser man hvor det blir vanskelig. Kunstnerne vil gjennom sine verk hinte frem et budskap, mens historien på museet skal være tydelig og konkret. Der du som besker på den ene siden

---

<sup>183</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>184</sup> Her låner jeg begrepet seleksjonssystem fra Hilde Holmeslands definisjon av hegemonisk som jeg skriver om i kapittel 1; Holmesland, *Museenes samfunnsrolle*, 2.

<sup>185</sup> Dette er ikke et direkte sitat, jeg har renskrevet sitatet fra det transkriberte intervjuet.

oppfordres til å stille spørsmål skal det på den andre siden ikke være behov for det da du blir presentert for alt du trenger å vite. Slik jeg forstår Dalmar ble valget av en klarsynt person gjort fordi hun mente dette var det mest motstridende i forhold til den vitenskapelige historien man blir møtt av på museet. Den klarsynte ble et verktøy og var en fasinasjon da hun selv ikke hadde noen erfaring med å jobbe med en klarsynt fra tidligere.<sup>186</sup>

Slik jeg leser det i intervjuet skulle det opprinnelige verket bli en ny audioguide på kulturhistorisk avdeling på Stavanger museum. Den synske oppgave skulle være å fortelle historien bak objektene – en alternativ historie. Dalmar skulle skrive det om slik at det hørtes ut som vitenskapelig bevist historie, hvor det ble lagt inn elementer som gjorde publikum litt forvirret. Hensikten var å få publikum til å stille spørsmål. Derfor fikk en skuespiller oppgaven med å lese inn manuskriptet, som da ville være den som hadde hovedansvaret for å formidle dette som en tørr audioguide. Dalmar adopterte altså en form (audioguiden), men forvirret betrakteren med innholdet (den synske). Når det kom til valget av skuespiller falt det helt bevisst på en mann da det bryter med assosiasjonene rundt new age-kulturen den klarsynte hører under. Audioguiden var tenkt som et supplement til den allerede eksisterende samlingen på kulturhistorisk avdeling. Slik jeg forstår det hadde kulturhistorisk museum full rett til å si at dette var et kunstprosjekt og at de som formidlere ikke stilte seg bak det, nettopp fordi audioguiden skulle være et supplement og ikke en erstatning for noe.<sup>187</sup>

### 5.1.2 Ny intervensjon

Et viktig poeng i intervjuet er at det ikke bare var visningsstedet av Dalmars verk som ble endret, men selve prosjektet hennes. Rammen rundt kunstmuseet som institusjon er som jeg har vært inne på tidligere en helt annen enn på kulturhistorisk museum. Alternative løsninger måtte derfor komme fort da det var kort tid til åpningen. Løsningen ble å plukke ut ti objekter fra den kulturhistoriske samlingen som den klarsynte skulle tolke, i stedet for hele museet. Objektene ble slik jeg leser det valgt ut av både Dalmar og den klarsynte. Manuset ble skrevet om og skuespilleren leste det inn. Selve verket besto nå av QR-koder som ble utstilt i et tomt rom i kunstmuseet. Man kunne se disse kodene på både vegger og gulv. Publikum kunne lese kodene med en smarttelefon eller de kunne låne en iPad på museet. Det de fikk se når de scannet en kode var noe som kunne ligne på et sikkerhetskamera fra kulturhistorisk museum.

---

<sup>186</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>187</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

På den måte ble det muligens skapt en form for tilknytning til det opprinnelige visningsstedet. Når Dalmar forteller om dette prater hun fort og nærmest i stikkordsform. Noe som muligens gjenspeiler tidspresset hun følte i perioden hun forteller om.<sup>188</sup>

### 5.1.3 Tillegge makt

Et av knutepunktene som konstrueres er *tillegge kunstnerne makt*. Det viser seg at museene tillegger kunstnerne makt, muligens mer enn de egentlig har. På en annen side kan man forstå det slik at kunstnerne faktisk får mer makt nettopp fordi museene tillegger dem det. Her uthever det seg en maktrelasjon og med det en forhandlingsprosess der det kjempes om hvor makten skal ligge eller plasseres. Det er ikke slik at kunstnerne krever makten, de ble invitert inn av MUST og skulle kritisere på bestilling. Det kan virke som dette faktum er lett å glemme bort midt oppe i det hele. Et eksempel på konstrueringen av knutepunktet finner man i intervjuet med Dalmar der hennes valg av en klarsynt stemme i tolkningen av kulturhistorisk museum skapte debatt innad i MUST og fagavdelingen. Alle tegn peker mot at dette ble for fjernt og fremmed for avdelingen. I denne sammenhengen er en flytende betegner om hvordan den klarsynte stemmen ble oppfattet. Muligens blir den klarsynte for mye å gape over innenfor den kulturhistoriske konteksten. I intervjuet kan jeg se det er en kommentar fra fagavdelingen Dalmar biter seg fast i: «*hva med å assosiere oss med sånt?*». Slik jeg tolker denne kommentaren ville ikke kulturhistorisk avdeling assosiere deres institusjon med en klarsynt. Men jeg kan også se i intervjuet at det var akseptabelt med den klarsynte på hermetikkmuseet da Dalmar kom med forslaget om å flytte hele prosjektet dit. Her uthever det seg en maktrelasjon der det forhandles om hvor verket skal plasseres. Det ble det ikke noe av flytningen til hermetikkmuseet da hensikten med prosjektet var å representere den kollektive historien, ikke hermetikk i Stavanger. Hva var det som gjorde det greit med en synsk på det ene museet, fremfor det andre? Som jeg også skrev i forrige kapittel ble det en pressesak ut av denne problemstillingen der Aavitsland som administrerende direktør gikk ut i media og måtte si at de var redde for at publikum skulle tro mer på Dalmars prosjekt enn den historien som ble formidlet på museet - den ekte historien. Hva var museets forventninger når de går ut i media og sier dette? Hvor mye makt ga de Dalmar ved å si at de tror at hun kan forvandle et helt publikums forståelse av historien gjennom sitt prosjekt?<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>189</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16



Tre alternativer ble fra Dalmars side fremstilt for å finne en løsning på problematikken. Slik jeg kan forstå det kom disse løsningene på bordet i januar 2014 og utstillingsåpningen var i mars 2014. Tiden var dyrbar og de trengte sårt å finne en løsning. De tre alternativene som ble fremstilt var: Løsning (a) var å bli på Stavanger museum, på kulturhistorisk avdeling. Løsning (b) var at å vise på kunstmuseet, men jobbe med kulturhistorisk avdeling og deres samlinger/objekter. Dersom alternativ b ble valgt ville det skille som da oppstod bli veldig tydelig. Skillet mellom objekter og visningssted ville bli en viktig del av prosjektet og dermed utvikle seg til et metaprojekt: «(F)olk vil stille spørsmål til hvorfor det ikke er på kulturhistorisk. Og jeg vil ta det frem, så det blir et viktig element<sup>190</sup>». Løsning (c) gikk ut på å ha en paneldebatt om hvorfor dette ikke kunne gjøres som opprinnelig tenkt. I følge Dalmar var dette en løsning de ikke kunne si nei til, men heller ikke hadde lyst på. Valget endte på både løsning (b) og (c) da det tyder på at det var uaktuelt å ha det på kulturhistorisk museum, men samtidig så de muligens at paneldebatten ville være et godt tillegg da alle parter nok har følt et behov for å forklare seg og å løse opp i problematikken som oppsto.<sup>191</sup>

Etter min tolkning av både intervjuet med Dalmar og informasjon om debatten på Facebook oppfatter jeg paneldebatten mer som en debatt om hele *Hvem eier historien* med litt mer tyngde på Dalmars prosjekt, enn en paneldebatt kun dedikert problematikken rundt Dalmars verk slik det kom til uttrykk i løsning (c). Det dukket også opp en skjevfordeling i debattens deltagere da MUST inviterte inn «tre middelaldrende menn som var fra historie siden» i tillegg til Dalmar. I intervjuet sier ikke Dalmar rett ut at det er MUST som inviterer inn deltagerne til debatten, hun ser «de». Men slik jeg kan forstå det mener hun MUST. Utvalget av paneldeltagere ble fra Dalmars side protestert på. For en rettferdig og jevn debatt ble det viktig med en representant til som sto på samme side som Dalmar - en kvinnelig kunstner.<sup>192</sup> På Facebook kan man lese følgende om invitasjonen til paneldebatten i regi av MUST:

Mandag 26. mai klokken 18.30 til 20.30 arrangerer vi en paneldebatt om utstillingen «Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati» på Stavanger museum.

En gang formidlet museene enkle, samlende fortellinger om nasjonen, folket og historiens gang. Slik er det ikke lenger. I utstillingsprosjektet «Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati» har Museum Stavanger invitert åtte kunstnere med lokal tilknytning til å se nærmere på hvordan historien formidles. Hva er det som fortelles

---

<sup>190</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>191</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

<sup>192</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

og hva fortelles ikke?

Denne kvelden retter vi søkelyset på kunstnerne ulike intervensjoner i museets samlinger og hvordan de har tolket museet sin rolle i demokratiet. Hvem eier egentlig historien? Og hvem bestemmer hvordan historien skal huskes?

Kvelden avsluttes med å rette et spesielt søkelys på Line Anda Dalmars verk «Guide» som allerede har skapt en spennende debatt både lokalt og nasjonalt.

Journalist Jan Zahl er møteleder denne kvelden. Paneldeltakere er avdelingsdirektør for kulturhistorisk avdeling Ove Magnus Bore, kunstner Line Anda Dalmar, tidligere leder for Norges museumsforbund Trond Wigeland Nilsen, historiker Ole Kallelid og styreleder i Bildende kunstnerne forening Rogaland (BKFR) Susanne Christensen.<sup>193</sup>

Slik jeg skrev tidligere i kapitlet ser man at MUST har valgt å sentrere debatten rundt alle kunstnerne og alle intervensjonene, men med et ekstra trykk på Dalmar helt til slutt. Muligens har de gjort det på denne måten fordi skillet Dalmar snakker om, eller den problematikken som oppstod, ikke skulle bli for kraftig. Den er der og de gjør det de har blitt enige om, men på en litt mer forsiktig eller dempet måte. Man ser også i invitasjonen at de tok med en kvinnelig kunstner til – Susanne Christensen, som Dalmar hadde bedt om.

Til tross for motgangen Dalmar møtte med sin intervensjon finner jeg ikke noen form for misnøye i intervjuet. Det eneste jeg kan finne er at hun gjerne skulle gjort det opprinnelige prosjektet. Jeg mener noe av årsaken til hennes positivitet kommer av hvordan det opprinnelige prosjektet utviklet seg til et helt nytt prosjekt. På grunn av tilbakemeldingene og misnøyen fra de som skal ha invitert henne inn til å gjøre dette i første omgang ble det et helt nytt prosjekt med skillet mellom objekter og visningssted. Reaksjonene hun fikk gjorde i grunn prosjektet i seg selv sier hun - det ble mer synlig når de flyttet det.<sup>194</sup>

## 5.2 ECHO

Echo er som jeg presenterte i kapittel 3 navnet på Tove Kommedals kunstneriske intervensjon. I motsetning til Dalmar har Kommedal mer erfaring med å jobbe steds spesifikt enn å jobbe med kunstneriske intervensjoner i forhold til et museum. Slik jeg leser intervjuet var hensikten for Kommedal å komme med en institusjonskritikk gjennom å se på

---

<sup>193</sup> MUST arrangement på Facebook – paneldebatten: <https://www.facebook.com/events/1566825850210358/> (oppsøkt 22.10.16)

<sup>194</sup> Line Anda Dalmar, skypeintervju 12.01.16

definisjonsmakten som et museum har i å formidle vår felles historie, hvordan museene gjør sine valg og hvor de leter etter kilder, men at hun selv ikke ville plasser seg selv i posisjonen med å ta noe ut av historien. Basert på dette ble ekkoloddet laget av resirkulert papir av bokomslaget fra Bind 3 av Stavanger byleksikon samt ordførerens innlegg og forordet til redaktørene og noe av fotnotene bak. Det som ble viktig var å lage verket ut av den allerede definerte historien, muligens som en kontrast til den historien hun selv fremhevet.<sup>195</sup>

### 5.2.1 Et annet utgangspunkt

Et knutepunkt som konstrueres i denne sammenhengen er *et annet utgangspunkt*. Kommedal hadde et annet utgangspunkt enn de andre kunstnerne helt fra starten av da hun visste om prosjektet før det ble noe av. I intervjuet kommer det frem at hun kjenner en av de ansatte på maritimt museum. Denne personen viser seg å være en av forfatterne bak Stavanger byleksikon som, ifølge Kommedal, Berggraf og ekkoloddet skulle vært en del av og som hun selv lagde verket sitt ut av. Slik jeg forstår det var hun innforstått med at prosjektet var en realitet og at de fleste som jobbet på museet var imot det. Her er jeg usikker på om hun sikter til maritimt museum eller MUST. Til tross for dette forstår jeg det slik at hun ikke hadde dette i bakhodet da hun takket ja til invitasjonen. Med dette som utgangspunktet er det i grunn tøft av henne å bli med på tross av den informasjonen hun satt inne med. Vi har vel alle lært å ikke la oss påvirke av alt vi hører. Det tyder på at det er dette Kommedal har gjort. Man gjør nok lurt i å gjøre opp sin egen mening om en situasjon og ikke la seg blende av hva andre mener og sier. Men på en annen side ser jeg i intervjuet at problemene dukket opp ganske kjapt for Kommedal.<sup>196</sup>

### 5.2.2 Formidling

I diskursen om Echo er *formidling* et knutepunkt. Her finner jeg to flytende betegnelser som kjemper om å gi formidling betydning. En av disse er *ikke gjennom kunst*<sup>197</sup>. I utstillingsbrosjyren vi fikk utdelt på utstillingsåpningen stilles det et spørsmål i presentasjonen av Kommedals intervensjon: «*Kanskje ekkoloddet til og med kan finne en*

---

<sup>195</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

<sup>196</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

<sup>197</sup> Denne flytende betegner tilhører egentlig under forrige kapittel, fra museets posisjon, men jeg har valgt å ta den med her da det er en sekundærkilde formidlet av Kommedal, og kommer ikke direkte fra museet. Jeg baserer meg altså på Kommedals ytringer.

*plass i arkivet til Stavanger maritimt museum?*<sup>198</sup>». Det stilles et spørsmål om kunstverkets mulighet for en permanent plass i maritimt museets samling. Jeg finner det samme i intervjuet med Kommedal. Etter min oppfatning kom forespørselen om dette opprinnelig fra maritimt museum som ønsket å la verket stå lengere på museet enn utstillingsperioden. Kommedal på sin side kom med forslaget om at de kunne kjøpe verket. Men ekkoloddet fant ingen permanent plass i arkivet til maritimt museum da de ifølge Kommedal ikke kan formidle historie gjennom kunsten. Her uthever det seg en maktrelasjon mellom Kommedal og fagavdelingen der de forhandler om intervensjonens plass og rolle, og med det kunstens plass i museet. For er det ikke det de akkurat har gjort - formidlet historie gjennom kunst? Og ble det ikke bra? I intervjuet referer Kommedal til en mail hun skal ha mottatt fra museet etter vurdering av kjøpet:

Museet har grundig vurdert innkjøp av kunstverket. Kunstverket er et viktig bidrag til fortellingen av de gamle historiene, noe museet vil legge vekt på i formidling fremover, men på en annen og mer pedagogisk måte enn gjennom kunst. I forbindelse med Stavanger maritime museums fremtidige planer og fornyelse av utstillingene kan vi ikke se at kunstverket vil få en naturlig plass i den nye moderne utstillingen vi planlegger. Det vil være galt av oss, også ovenfor deg, å kjøpe et verk som vi på grunn av plassmangel ikke finner plass til, heller ikke som kunst i museet.<sup>199</sup>

Ifølge mailen mener museet historien om Berggraf og ekkoloddet er viktig, men formidling gjennom kunst er ikke riktig måte å gjøre det på for dem. Kommedal tolker mailens innhold som: «*kan ikke formidle gjennom kunst*». Her kommer man inn på historien som sannhetsforvalter der det tyder på at museet ikke finner et godt nok sannhetsgrunnlag i kunsten. Jeg ser også i intervjuet med Kommedal at museets bemerkelse kan skyldes kritikkgrunnlaget som lå i intervensjonene. For som hun sier blir kritikk på mange måter oppfattet som noe negativt. Det er for mange et negativt ladet ord. Men som jeg allerede har vært inne på både kan og burde institusjonskritikk oppfattes som positivt da det er en selvevaluering fra institusjonens side. Eeg-Tverbakke blant annet definerer kunstneriske intervensjoner som en positiv tilføyelse.<sup>200</sup> En annen definering, som jeg skriver om i kapittel 3, går på en forståelse av kunstneriske intervensjoner som noe som samhandler med det som allerede er på museet.<sup>201</sup> Kommedal på sin side mener også det var positivt, både historien og

---

<sup>198</sup> Om Tove Kommedal og hennes intervensjon i utstillingsbrosjyren til *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* fra utstillingsåpningen.

<sup>199</sup> Kommedal siterer mailen hun har fått; Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

<sup>200</sup> <http://billedkunstmag.no/node/1391> (oppsøkt 20.06.16)

<sup>201</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> (oppsøkt 05.05.16)

måten det ble fremstilt på. Med tanke på studiens perspektiv der historie forstås som noe som kommer i mange varianter er også kunsten en av disse variantene. Kunsten er en del av vår kulturarv som museet formidler, men kunsten er også selv formidler av kulturarv. I settingen av *Hvem eier historien* settes kunsten inn i en annen kontekst og blir med det formidler av historien på en annen arena enn hva man normalt ser – den formidler en annen historie enn sin egen. Det er dette som blir vanskelig for museet å gripe tak i. Hva dette forteller er at mottaker opplever kunsten, intervensjonen og kritikken, som fremmed og med det ikke finner en plass til det. Mens den andre siden kun mener og vil godt med kunsten og ønsker nettopp å bidra med et positivt tilskudd til det som allerede er hos mottaker. Kommedal kommentere på dette i intervjuet der hun forteller at hun opplevde at museet følte seg utrygge i møte med samtidskunsten. Deres reaksjon gikk ut på å ville ha kontroll og trygghet i forhold til Kommedals kunstneriske prosess: «(...) *der kan ikke de komme inn*», forteller hun. Ser man det fra den andre siden kan ikke hun komme inn å definere historien på museet, men dette påpeker hun selv at hun heller ikke ville: «(...) *jeg gikk ikke inn i selve historiedefinisjonen, den nedskrevne historien som ble valgt inn, og klusset med den. Og det var et bevisst valg jeg gjorde i forhold til møte med MUST*<sup>202</sup>». Her tenker hun på utvalget hun gjorde da hun skulle lage ekkoloddet, hvilket material hun skulle bruke og hvor hun hentet det fra. Det som var av betydning for Kommedal var å få frem at ekkoloddet er et viktig historisk instrument som definisjonsmakten - *hva skal inn i historien* – har tatt vekk.<sup>203</sup>

Den andre flytende betegner som dukker opp i forbindelse med *formidling* er *kontroll*. Der den første flytende betegner refererer til formidling av historien på maritimt museum, referer *kontroll* til formidling av Echo. Det kommer frem i intervjuet at formidlingen av prosjektet fra MUSTs side tok litt overhånd ifølge Kommedal. MUST hadde fokus på formidling lenge før kunstnerne hadde mulighet til å produsere verkene sine. Som kunstner blir dette vanskelig da man ifølge Kommedal trenger fritt luftrom for å produsere kunst. Hun forklarer at i sin kunstneriske prosess - for her finnes det nok mange ulike prosesser - kan hun godt fortelle hva slags ideer hun har. På en annen side kan det plutselig snu med et ønske om å gjør noe helt annet. Men kjernen vil alltid være den samme. I stedet for å presse på kontroll over resultatet lenge før det er ferdig ville en bedre løsning vært om MUST fokuserte på å lage et formidlingsprogram i forhold til den konkrete historien i Kommedals tilfelle. Om dette kan relateres til alle de kunstneriske intervensjonene kan jeg ikke svare på, derfor tar jeg kun

---

<sup>202</sup>Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

<sup>203</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16; Geir Haraldseth, intervju over mail 05.01.16

utgangspunkt i Echo. Ser man det fra MUSTs ståsted kan man muligens forstå deres fremgangsmåte. De skulle formidle noe helt nytt, noe de aldri hadde vært borte i eller gjort før. Da er det forståelig at de ønsket en viss kontroll over hva de skulle formidle ut til publikum. Kommedal tyder på å være innforstått med dette: «(...) *de skulle jo på en måte selge prosjektet inn til den kulturelle skolesekken, osv*». Her ser man et godt eksempel på hva som kan oppstå når ulike fagtradisjoner skal samarbeide. Man ser at det oppstår en maktrelasjon mellom kunstner og museum i en forhandlingsprosess om formidlingen av utstillingen. Som jeg skrev i forrige kapittel er det vanlig i samtidskunsten at et prosjekt ikke får sin fulle form før helt opp mot deadline. I et prosjekt som *Hvem eier historien* kan dette fører til mye usikkerhet da de fleste fagavdelingene er vant til å jobbe på en annen måte. Dette støtter opp mot det kontrollbehovet MUST må ha hatt i forbindelse med formidlingen av utstillingen.<sup>204</sup>

### 5.3 Avslutningsvis

I dette kapitlet har jeg definert to knutepunkter som konstrueres i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet fra kunstnernes posisjon. Men hele kapitlet er også i seg selv et knutepunkt: *ulike fagtradisjoner – når kunstner møter museum*. Det som utmerker seg her er orden og uttrykkene som blir brukt for å beskrive og forklare kunstnernes møte med MUST og fagavdelingene. Her leser jeg ut i fra intervjuene både positive og negative aspekter ved samarbeidet. Ordene og uttrykkene som har utmerket seg i dette kapitlet er i første rekke de ikke fullt så positive: *bedre dialog, splittet institusjon, museet opplevdes som utrygge, dårlig kommunikasjon, mye kontroll og behov for trygghet*. I andre rekke kommer de mer positive bemerkningene. For det første oppleves begge kunstnere som spente og positive i det de går inn i prosjektet og fremstår som nok så fornøyde med resultatet i ettertid til tross for utfordringene. For det andre kommenteres det på hvor tøffe MUST var, det var imponerende at de lot kunstnerne komme inn og intervensere og at ledelsen og de som driver MUST var bra. På tross av alle utfordringer de må ha vært innom oppfatter jeg begge kunstnerne som både positive og engasjerte når de snakker og forteller om *Hvem eier historien*, noe som muligens kan tyde på at selv en motbakke eller to bare gjør oss godt.

---

<sup>204</sup> Tove Kommedal, skypeintervju 13.01.16

I tillegg til dette konstrueres det ytterlige knutepunkter. I diskursen om *Guide* kunne jeg identifisere tre knutepunkter: *opprinnelig intervensjon*, *ny intervensjon* og *tillegge makt*. I kapittel 4 identifiserte jeg knutepunktet *avgi makt*, da gjorde jeg det også klar at det fantes en motsats – *tillegge makt*. I diskursen om *Echo* definerte jeg to knutepunkt: *et annet utgangspunkt* og *formidling*. I den siste identifiserte jeg også to flytende betegnere: *ikke gjennom kunst* og *kontroll*. Jeg definerte *Guide* og *Echo* som flytende betegnere da de vil bidra i betydningsfyllingen i neste kapittel. Jeg har i dette kapitlet uthevet både maktrelasjoner og forhandlingsprosesser i knutepunktene i diskursen slik at jeg i neste kapittel kan sette de to posisjonene sammen til en helhet der jeg fokuserer på å finne svar på problemstillingen om hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner og hvordan det i et større perspektiv handler om forhandlinger av museenes autoritet.

## 6 Forhandlinger av museenes autoritet, del III – funn og konklusjon

*Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati* var en markering av grunnlovsjubileet i 2014 der MUST brukte kunstneriske intervensjoner for å rette et kritisk blikk mot seg selv og ville stille spørsmål til og belyse hvem det er som skriver historien. De inviterte inn åtte lokalt tilknyttede kunstnere som skulle få fri tilgang til fagavdelingenes samlinger og derav skape hvert sitt intervenserende kunstverk på den valgte fagavdeling. MUST består av fem fagavdelinger der fire av de var representert i utstillinger: kunst, kulturhistorie, naturhistorie og sjøfart og industri. Utstillingen var MUSTs første store tverrfaglige samarbeid etter konsolideringen i 2010. MUST har siden den gang, som resultat av museumsreformen, vært et fellesskap der tverrfaglig samarbeid står sentralt og betyr mye for institusjonen. Samarbeid er en stor del av deres daglige fokus og arbeid og legger i utgangspunktet et godt grunnlag for arbeidet med prosjektet.

Min overordnede problemstilling er *hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner, og hvordan det i et videre perspektiv omhandler forhandlinger av museenes autoritet*. Ved å svare på problemstillingen ønsker jeg å finne svar på hvordan bruken av kunstneriske intervensjoner også viser seg å omhandle forhandlinger av museenes autoritet. På denne måten mener jeg studien vil kunne være av relevans for andre, det være seg museer, fagfolk, kunstnere og så videre, ikke bare en studie av kunstneriske intervensjoner på MUST.

Innledningsvis i kapittel 1 plasserte jeg oppgaven inn i et perspektiv som baserer seg på forståelsen av historie som noe som skapes og kommer i mange varianter. Og at museet er en autorativ offentlig institusjon på grunn av dets rolle og evne til å forvalte og formidle vår kulturarv. Det er en dobbelthet der det referer til både en diskurs om historie og om museet som autoritet. Ved å vise historie på museum får én versjon av fortidsformidlingen autoritet nettopp fordi det er på museet, fordi museet har autoritet som formidler av vår kulturarv. I kapittel 2 skisserte jeg museumsreformen som la grunnlaget for de konsoliderte museene vi i dag har i Norge. Videre i kapittelet presenterte jeg MUST og fagavdelingene som var en del av utstillingen. Dette gjorde jeg primært for å skissere hvor ulike disse fagavdelingene og fagtradisjonene er og for å sette grunnlaget for den videre forståelsen i oppgaven. Hensikt var således å gi leseren et innblikk i det utfordrende utgangspunktet til MUST da de gikk inn i



prosjektet. I kapittel 3 gjorde jeg rede for mitt materiale og empiri og utvalgt teori og metode der jeg blant annet gjorde det klart at jeg kom til å benytte meg av diskursanalysen både metodologisk og teoretisk som et redskap i studiens analyse. Oppgavens analysedel starter i kapittel 4 og 5 der jeg i det første kapitlet analyserte diskursen *forhandlinger av museenes autoritet* fra museets posisjon før jeg i neste kapittel analyserte den samme diskursen fra kunstnerens posisjon. Jeg har forsøkt å separere alle meningslagene i diskursen ved å identifisere knutepunktene innen den respektive posisjon. Dette har jeg gjort ved hjelp av begrepsapparatet fra diskursanalysen. Disse begrepen har vært til god hjelp i min nærlesning av intervjuene som har vært mitt primære kildemateriale. Jeg har også i analysen uthevet der jeg mener det oppstår makt- og dominansrelasjoner og forhandlingsprosesser. I dette kapitlet ønsker jeg å svare på problemstillingen min, hvordan MUST som konsolidert institusjon bruker kunstneriske intervensjoner og med det finne svar på hvordan bruken av intervensjonene i et større perspektiv utvikler seg til forhandlinger av museenes autoritet. Jeg mener jeg vil finne disse svarene ved å se på kapittel 4 og 5 som en helhet – en diskursiv samtale der posisjonene snakker med hverandre.

Etter konsolideringen har det vært viktig for MUST med gode synergieffekter, de skal stå sterkere sammen enn hver for seg nå som de er flere fagavdelinger under samme ledelse. Med forventningene om at MUST tok tak i og markerte grunnlovsjubileet så Meyer dette som en god anledning for fagavdelingene til å gjøre noe felles. Da spesielt med hans kjennskap til konsoliderte museer i Danmark der flere kunstmuseer har gått ut av konsolideringen fordi forskjellene mellom kunstmuseet og de andre museene viste seg for store. Med Meyers forståelse av at kunstneriske intervensjoner handler om å forhandle museenes autoritet – at kunstnere gjennom kunstneriske intervensjoner egner seg godt til å forhandle makten i institusjoner - tilsier det at ved å gjøre kunstneriske intervensjoner vil det skje en endring i maktbalansen. Der museene opprinnelig sitter på makten og er de autoritative som formidlere av vår kulturarv, legges nå noe av makten i kunstnerens hender nettopp ved at MUST selv har invitert dem inn. Samarbeidet viser seg derfor å ikke kun handle om et samarbeid mellom fagavdelingene, men blir også en forhandling av museenes autoritet.

Meyer sluttet i sin stilling som avdelingsdirektør ved Stavanger kunstmuseum under produksjonen av *Hvem eier historien* med begrunnelsen at han ikke trivdes i den konsolideringen kunstmuseet var blitt en del av. Han mente samarbeidet ikke fungerte der man blir underlagt én ledelse som skal ta hensyn til mange interesser. Allerede i kapittel 2

skisserte jeg hvor ulike fagavdelingene i MUST er. Jeg poengterte at man kan se de største forskjellen mellom kunstmuseet og de andre avdelingene. Dette kommer også tydelig frem av intervjuene, både med negativ og positiv kraft. Hva som utmerker seg er hvordan forskjellene mellom fagavdelingene kommer til syne i møte med kunstnerne. Da spesielt i de avdelingene som ikke har en tradisjon med å arbeide direkte med levende mennesker, men som nå skal forholde seg til og samarbeide med kunstnerne. Det er med det ikke bare ulikheter mellom museene og kunstnerne som kommer til syne, men i like stor grad forskjellene mellom fagavdelingene med ekstra trykk på kunstmuseum versus ikke-kunst museum.

Det viser seg å være svært utfordrende å sette seg inn i noen andres utgangspunkt og ikke bare utføre noe fra dette utgangspunktet, men inkorporere det med ens eget. På en annen side finner jeg disse ulikhetene som en styrke sett fra MUSTs posisjon. Fagavdelingene gikk inn i samarbeidet med hver sin innfallsvinkel ut ifra den respektives fagtradisjoner, men et viktig kriterium for samarbeidets vellykkethet går på å kunne gi plass til og ha forståelse for alle de andre innfallsvinklene i tillegg til å være tro til seg selv. Ved å møtes med forståelse for hverandre er det også mulig å finne en måte å kommunisere på til tross for de ulike «stammespråkene»<sup>205</sup>. Selv om det er lite som tyder på at de i dette tilfellet fant frem til en slik kommunikasjon ser jeg allikevel hvor de kommer styrket ut av det. Etter mine funn har fagavdelingene lært mye om hverandre og med det blitt bedre kjent gjennom den prosessen *Hvem eier historien* har vært. Ved å lære om hverandres styrker kan de også se når de kan ha nytte av hverandre. Muligens lærer man enda bedre og blir enda bedre kjent når prosessen har vært utfordrende og ført med seg en rekke nye problemstillinger som i dette tilfellet - for det er gjennom prøving og feiling man lærer. Å få øye på hverandre på denne måten er svært viktig for en konsolidert organisasjon med den fagbredden MUST har. Men det vil også være relevant for andre konsoliderte museer da det viser seg at det er møte med det som er annerledes eller ulikt fra en selv man lærer av og vokser på.

MUST som konsolidert organisasjon kom styrket ut av samarbeide da fagavdelingene i møte med kunstneren fikk bedre kjennskap til hverandre og lært om hverandres styrker. Zoomer man derimot innover i organisasjonen og ser direkte på fagavdelingen finnes det ikke så mange tegn på at samarbeidet ble opplevd på samme måte her. Det tyder på at kritikken får en negativ innpakning blant fagavdelingene da det oppstår en del usikkerhet når kunstnerne

---

<sup>205</sup> Vibece Salthe bruker «stammespråk» for å beskrive at fagavdelingene har ulike måter å kommunisere og uttrykke seg på.

kommer inn på museene for å intervensere og være kritiske. Selv om kunstneren viste seg gode på å navigere fagavdelingene og var flinke til å diskutere det som måtte komme opp var ikke dette nok for å avkrefte fagavdelingenes usikkerhet ovenfor samtidskunsten. Dalmars prosjekt *Guide* viser seg å være den kunstneriske intervensjonen som skapte størst debatt internt. Debatten oppstod fordi det var ulike holdninger til Dalmars prosjekt og hennes valg av å bruke en klarsynt stemme til å tolke objektene på kulturhistorisk museum. Løsningen ble tilslutt å flytte visningen av Dalmars intervensjon til kunstmuseet. Alle tegn peker mot at dette ble for fjernt og fremmed for avdelingen. Dalmar fant en måte å tilnærme seg historien som sto i kontrast til den vitenskapelige historien som man blir fortalt på museet. Dette utfordrer museenes autoritet som formidler av vår kulturarv og perspektivet om at én versjon av historien får rådighet fordi det er på museet. Selv om kulturhistorisk hadde sin fulle rett til å si at dette var et kunstprosjekt og at de som formidlere ikke stilte seg bak det la de det i stedet i hendene til Dalmar om å finne en annen løsning på prosjektet. Løsningen resulterte i at hun endret hele verket sitt der skillet som oppstod ble en viktig del av prosjektet. Museet tillegger henne med det makt, muligens mer enn hun egentlig har. På en annen side kan man forstå det slik at hun faktisk får mer makt nettopp fordi museene tillegger henne det.

Det er to kommentarer som utpeker seg som begge bidrar i diskursen om forhandlinger av museenes autoritet: «*hva med å assosiere oss med sånt*» og «*kan ikke formidle gjennom kunsten*». Kommentarene kommer fra fagavdelingene og rettet seg mot kunstnerne. Her kommer man inn på historie som sannhetsforvalter der det tyder på at museene ikke finner et godt nok sannhetsgrunnlag i kunsten. Jeg ser at museenes bemerkelse kan skyldes kritikkgrunnlaget som ligger i kunstneriske intervensjoner. Kritikkk blir på mange måter oppfattet som noe negativt, det er et negativt ladet ord. Men institusjonskritikk både kan og burde oppfattes som positivt da det er en selvevaluering fra institusjonens side. Eeg-Tverbakke definerer også kunstneriske intervensjoner som en positiv tilføyelse.<sup>206</sup> En annen definering, som jeg skriver om i kapittel 3, går på en forståelse av kunstneriske intervensjoner som noe som samhandler med det som allerede er på museet.<sup>207</sup> Med tanke på studiens perspektiv der historie forstås som noe som kommer i mange varianter er også kunsten en av disse variantene. Kunsten er en del av vår kulturarv som museet formidler, men kunsten er også selv formidler av kulturarv. I settingen av *Hvem eier historien* settes kunsten inn i en annen kontekst og blir med det formidler av historien på en annen arena enn hva man normalt

---

<sup>206</sup> <http://billedkunstmag.no/node/1391> (oppsøkt 20.06.16)

<sup>207</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> (oppsøkt 05.05.16)

ser – den formidler en annen historie enn sin egen. Det er dette som blir vanskelig for museet å gripe tak i. Hva dette forteller er at mottaker opplever kunsten, intervensjonen og kritikken, som fremmed og med det ikke finner en plass til det. Mens den andre siden kun mener og vil godt med kunsten og ønsker nettopp det å bidra med et positivt tilskudd til det som allerede er hos mottaker.

MUST ble opplevd som svært kontrollerende i formidlingen av utstillingen, men sett fra deres ståsted er det forståelig at de ønsket kontroll. De skulle formidle noe helt nytt, noe de aldri hadde vært borte i eller gjort før. Det må ha vært viktig for MUST å formidle denne utstillingen på en nøyaktig og riktig måte slik at publikum skulle forstå hva det handlet om. Det må ha vært viktig å kunne formidle at dette er et kunstprosjekt på flere ulike museer der de fleste ikke til vanlig har noe med kunstnere å gjøre. Men slik som det er i samtidskunsten er gjerne ikke prosjektene helt klare før tett opp mot deadline, da blir det vanskelig å skulle formidle noe konkret og nøyaktig tidlig i prosessen. Dette må ha ført til mye usikkerhet da de fleste fagavdelingene er vant til å jobbe på en annen måte. Og dette støtter opp mot det kontrollbehovet både MUST og fagavdelingene må ha hatt i forbindelse med utstillingen. Dette har også med museets autoritet å gjøre og museets ansvar og samfunnsrolle.

Etter hva jeg har funnet i min lesning er en av bidragsyterne til usikkerheten fagavdelingene følte på at de ikke jobbet ut ifra en felles forståelse av kunstneriske intervensjoner og institusjonskritikk. Jeg kommenterer det selv i kapittel 4 der fem personer som på hver sin måte har vært involvert i prosjektet produserer fem ulike forklaringer spesielt når det kommer til kunstneriske intervensjoner. Men selv om det er fem ulike forklaringer har alle rot i det teoretiske grunnlaget fra kapittel 3. Dette viser at ingen tar feil. Det viser også at det ikke finnes én definisjon på kunstneriske intervensjoner og med det illustrerer kompleksiteten av begrepet. Selv om jeg ikke har intervjuet alle involverte i prosjektet vil jeg allikevel tørre å påstå at dette funnet er representativt for hele MUST og alle involverte i prosjektet. Jeg finner ytterligere tyngde til denne påstanden i intervjuet med Dalmar da hun påpeker at hun har inntrykk av at institusjonene som inviterer til kritikk og intervensjon ofte ikke vet hva de går til og at de muligens ikke vet hva begrepene innebærer. Denne påstanden finner jeg sann. Her må det påpekes at dette funnet hovedsakelig er basert på Dalmars ytringer da jeg ikke har intervjuet noen fra kulturhistorisk avdeling. Men ut ifra hva jeg kan lese av det materialet jeg har innhentet viser det seg at fagavdelingene ikke har vært helt innforstått med hva de har vært på vei til å begi seg ut på i møte med kunstnerne. En annen årsak til fagavdelingenes

uvisshet mener jeg kommer av deres noe ufrivillige involvering i prosjektet. Dette funnet baserer jeg på min tolkning av intervjuene i kapittel 4 der jeg oppfatter det slik at det hovedsakelig var representanter fra kunstmuseet som tok del i utformingen av prosjektskissen. Og at kulturhistorisk, naturhistorisk og maritimt ikke ble involvert før prosjektskissen lå klar. Jeg baserer denne tolkningen på informasjonen fra intervjuet med Aavitsland og Salthe der det jeg leser at inspirasjonen til utstillingen kom fra Documenta og at det var de sammen personene fra denne reisen som utformet prosjektskissen. Personene i denne gruppen er slik jeg forstår det hovedsakelig fra kunstmuseet med Peter Meyer i ledelsen og administrerende direktør Siri Aavitsland. Det kommer ikke frem om det er noen andre involvert i planleggingen av prosjektet.

Jeg finner det svært interessant at MUST gikk ut i media og begrunnet flyttingen av Dalmars verk med at de var redde for at publikum skulle tro mer på Dalmars prosjekt enn den historien som blir formidlet på museet – den ekte historien. Som administrerende direktør var det Aavitsland som kommenterte på saken og i sin uttalelse valgte hun å støtte de holdningene som kom i forhold til Dalmars prosjekt. Hun rettferdiggjør begrunnelsen ved at de uansett skulle vise prosjekt hennes og hun hadde full tilgang til samlingene – det var ingenting som stoppet henne. Hva var museets forventninger når de må gå ut i media å si dette? Hvor mye makt ga de Dalmars ved å si at de tror at hun kan forvandle et helt publikums forståelse av historien gjennom prosjektet? Hva dette forteller meg er hvor mye autoritet og makt som faktisk ligger i museet. Ved å plassere et objekt eller en historie på et museum får det med ett autoritet som sannhet. Men på en annen side var ikke dette en utstilling ut av det blå, den ble formidlet og annonsert i forkant av åpningen. Museet fremtrer allikevel som redde for at intervensjonen skal forandre publikums mening om historie kun fordi det er plassert i museet. Selv om det er tydelig at de gjør alt de kan for å unngå dette, for å både kunne beholde sin egen autoritet og unngå å miste kontrollen, oppnår de akkurat det motsatte. Ved å flytte verket til et annet museum, kanskje spesielt til kunstmuseet, legger de en god del makt over i kunstnerens hender. De tillegger henne mer makt når hun flytter verket, enn om de hadde latt henne bli på kulturhistorisk. Med det forhandler de sin egen autoritet i favør av kunstnerne, altså undergraver sin egen autoritet og makt. På en annen side forteller det i hvor stor grad museene har forventninger liggende på seg om å være formidlere av vår kulturarv og hvor alvorlig de tar dette. Selvfølgelig er det en godt at de tar dette på alvor, men som nevnt tidligere skal det i en konsolidering være plass til alle ulikarter. Denne utstillingen var noe helt spesielt da fagavdelingen jobbet sammen på en ny måte. Men prosjektet var også et

enkeltilfelle der kunsten fikk komme inn i museene som til vanlig ikke viser kunst. Det var et samarbeid med en start og en slutt der det etter en bestemt dato skulle gå tilbake til normalen. På den måten var kunsten kun på besøk, den var midlertidig, mens museet er konstant. I kjølvannet av utstillingen innrømmer Aavitsland at hun muligens skulle vært litt mer på og sagt at prosjektet til Dalmar burde gjennomføres som først planlagt på tross av standpunktene til kulturhistorisk avdeling. Resultatet kunne altså blitt noe helt annet hadde prosjektet blitt gjennomført i dag.

Sett fra en annen side viser det seg at MUST måtte gjennom denne erfaringen. Selv om hele prosjektet i dag hadde vært organisert på en annen måte forstår jeg det slik at MUST trengte å være gjennom denne erfaringen. Det vil alltid være ny kunnskap å tilegne seg. Med den kunnskapen MUST sitter igjen med etter endt prosjekt og utstilling kan de høste mange erfaringer og bringe dette videre til neste prosjekt. Til tross for dette skal jeg ikke legge skjul på at det har vært et krevende og utfordrende prosjekt for både MUST som helhet, men også for fagavdelingene og for kunstnerne. Aavitsland kommer med et veldig godt poeng angående hvordan et prosjekt og et samarbeid oppleves. Hun forklarer at utgangspunktet, mandatene og prinsippene som blir lagt i forvei av et prosjekt er det avgjørende for hvordan det oppleves av de involverte: *«I Hvem eier historie var nok dette mer uklart for enkelte, men det kommer nok av at de involverte kommer fra ulike steder og har helt ulik erfaring»*.<sup>208</sup>

Basert på mine funn vil jeg trekke den slutning at selv om dette prosjektet ikke nødvendigvis var for å teste det tverrfaglige samarbeidet så ble det faktisk testet i praksis. Prosjektet var det første og mest omfattende felles prosjektet for MUST der det viser seg at relasjonene mellom de ulike aktørene og institusjonene egentlig ble satt på prøve gjennom de kunstneriske intervensjonene. Med dette bruker MUST de kunstneriske intervensjonene som et selvrefleksivt verktøy der fagavdelingene i møte med kunstnerne blir stilt ovenfor dilemmaer og problemstillinger ved seg selv og egen praksis på en ny måte. Det er altså i møte mellom fagavdelingene og kunstnerne forhandlingene av museenes autoritet skjer ved at fagavdelingene blir satt i en posisjon hvor de må se på seg selv med nye øyne og revurdere sin egen autoritet som forvaltere og formidlere av vår kulturarv. Med museets autoritet som det bærende element kan man se en dobbelthet: man forhandler om hvem som skriver (eier)

---

<sup>208</sup> Siri Aavitsland, intervju Aavitsland og Salthe 15.12.15

historien, men først og fremst så forhandler man om museenes autoritet, og da museets plass i samfunnet – dets samfunnsrolle – hva museet skal være og gjøre.

Som videre forskning kunne det vært spennende, som en oppfølger eller forlengelse av denne studien, å undersøkt hvordan MUST har benyttet seg av erfaringene de innhentet i løpet av prosjektet og med det om de forhandler museenes autoritet på en annen måte. Det kunne videre vært relevant å undersøkt MUST i forhold til andre konsolideringer i Norge med fokus på samarbeid, samfunnsansvar og autoritet. Sett i et større perspektiv kunne det vært spennende, om det i det hele tatt er mulig, å utrette en større versjon av studien jeg selv har utført ved å ta for seg flere utstillinger med kunstneriske intervensjoner ved konsoliderte institusjoner, og med det få en tydeligere forståelse av museenes autoritet og samfunnsansvar og rolle i det norske museumslandskapet etter museumsreformen. Det kunne også vært interessant å sett *Hvem eier historien* i sammenheng med lignende prosjekter internasjonalt og gjort en sammenligning.

# Litteraturliste

Alberro, Alexander. "Institutions, critique, and institutional critique" i *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, 2-19. Massachusetts: MIT Press, 2011.

Anderson, David. "Learning History in Museums" i *The International Journal of Museum Management and Curatorship* (1989): 357-368.  
[www.sciencedirect.com/science/article/pii/0260477989900034/part/first-page-pdf](http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0260477989900034/part/first-page-pdf)

Ashley, Susan. "State Authority and the Public Sphere: Ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution", i *Museums and their Communities*, redigert av Sheila Watson, 485-500. New York: Routledge, 2007.

Brinkmann, Svend og Lene Tanggaard (red.). *Kvalitative Metoder: Empiri og teoriutvikling*. Oslo: Gyldendal Akademiske, 2012.

Bryan-Wilson, Julia. *A Curriculum for Institutional Critique, or the professionalization of conceptual art*. New Institutionalism. VERKSTED #1. (2003): 91-92.  
<http://arthistory.berkeley.edu/pdfs/faculty%20publications/Bryan-Wilson/jbwinstitutionalcrit.pdf>

Carroll La, Khadija. «Object to project: artists' interventions in museum collections» I *Sculpture and the Museum*, redigert av Christopher R. Marshall, 217-239. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011: <http://www.kdja.org/web/Meta-museums/images/Carroll%20Ashgate%20book%20Final%20Chapter.pdf> (oppsøkt 05.05.16)

Deleuze, Gilles og Felix Guattari (oversatt av Brian Massumi). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Eriksen, Anne. *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1999.

Fägerborg, Eva. «Intervjuer» i *Etnologisk fältarbete*, redigert av Lars Kaijser og Magnus Öhlander, 85-112. Lund: Studentlitteratur, 2011.



- Hemmings, Jessica. *Museum Interventions*. jessicahemmings.no (01.05.06):  
<http://www.jessicahemmings.com/museum-interventions/> (oppsøkt 26.06.16)
- Jørgensen, Marianne Winther og Phillips, Louise. *Diskursanalyse som teori og metode*.  
Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 2013.
- Luke, T.W. *Museum Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Pripp, Oscar og Magnus Öhlander. «Observation» i *Etnologisk fältarbete*, redigert av Lars  
Kajser og Magnus Öhlander, 113-145. Lund: Studentlitteratur, 2011.
- Putnam, James. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. 2. utg. New York: Thames &  
Hudson Inc, 2009.
- Raunig, Gerald og Gene Ray (red.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing  
Institutional Critique*. London: MayFlyBooks, 2009.
- Roth, Michael S. "All You've Got is History", forord til *Metahistory: The Historical  
Imagination in Nineteenth-Century Europe*, ix-xxiii. Av Hayden White. Maryland: Johns  
Hopkins University Press, 2014.
- Sheikh, Simon. "Notes on Institutional Critique", i *Art and Contemporary Critical Practice:  
Reinventing Institutional Critique*, redigert av Gerald Raunig og Gene Ray, 29-32. London:  
MayFlyBooks, 2009.
- Strandgaard, Ole. *Museumsbogen: Praktisk museologi*. Danmark: Forlaget Hikuin, 2010.
- Solhjell, Dag. "Institusjonskritikk på norsk "forsøk på en oversikt" publisert på  
*Kunstkritikk.no*, 05.09.08, [http://www.kunstkritikk.no/artikler/institusjonskritikk-pa-norsk-  
forsok-pa-en-oversikt/](http://www.kunstkritikk.no/artikler/institusjonskritikk-pa-norsk-forsok-pa-en-oversikt/) (oppsøkt 05.11.16).
- Watson, Sheila, red. *Museums and their Communities*. New York: Routledge, 2007.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*.  
Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

## Offentlige dokumenter

### Kulturrådet

Holmesland, Hilde. *Museenes samfunnsrolle*. Kulturrådet, 2013:

<http://www.kulturradet.no/documents/10157/239d827f-0d57-4cfd-a0cf-fe8cc8eba7e3>,  
(oppsøkt 03.11.16).

### Stortingsmeldinger

Kultur- og kirkedepartementet: St.meld.nr. 22 (1999-2000) «*Kjelder til kunnskap og oppleving*»:

<https://www.regjeringen.no/contentassets/096421a48f5a41198dfe43a588e240f7/no/pdfa/stm199920000022000dddpdfa.pdf>

Kultur- og kirkedepartementet, St.meld.nr. 48 (2002-2003) «*Kulturpolitikk fram mot 2014*»:

<https://www.regjeringen.no/contentassets/382efb47f7474108b2e8172009885cd9/no/pdfs/stm200220030048000dddpdfs.pdf>

Kultur- og kirkedepartementet, St. meld. nr. 49 (2008-2009) «*Framtidas museum*»:

<https://www.regjeringen.no/contentassets/623a144b4e9a4efc8aefe1d73a406771/no/pdfs/stm200820090049000dddpdfs.pdf>

### Andre dokumenter

Kulturdepartementet, «*Museum og kulturvern*» (sist oppdatert: 06.11.14)

<https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/arkiv-bibliotek-og-museum/innsiktsartikler/Museum-og-kulturvern/id2001923/> (oppsøkt 20.07.16)

## **Observasjoner**

Stavanger. 2014. "Observasjon på utstillingsåpningen av *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*". Museum Stavanger, Stavanger 06.03.14-15.06.14

## **Brosjyrer**

Utstillingsbrosjyre til *Hvem eier historien? Makt, kunst og demokrati*, fra utstillingsåpningen 06.03.14.

## **Informanter**

Peter Meyer, intervju over Skype (09.11.15)

Siri Aavitsland og Vibece Salthe, gruppeintervju på Stavanger kunstmuseum (15.12.15)

Tove Kommedal, intervju over Skype (13.01.16)

Line Anda Dalmar, intervju over Skype (12.01.16)

Geir Haraldseth, intervju over mail (05.01.16)

Marie Stokkenes Johansen, intervju over mail (11.01.16)

Bitten Bakke, intervju over mail (01.02.16)

## Lenker

Aftenbladet:

<http://www.aftenbladet.no/kultur/Direktoren-gikk-pa-dagen-463401b.html> (oppsøkt 04.11.16)

<http://www.aftenbladet.no/kultur/Selv-ikke-6000-kvadratmeter-magasin-er-nok-3872033.html> (oppsøkt 21.09.16)

Per Gunnar Eeg-Tverbakk: <http://billedkunstmag.no/node/1391> (oppsøkt 20.06.16)

Arne Nøst: <http://www.dagsavisen.no/stavanger/nost-skaper-liv-i-kranier-1.651279> (oppsøkt 05.07.16)

Digitalt museum:

<http://digitaltmuseum.no/info/owners/SKMS/about> (oppsøkt 24.09.15)

<http://digitaltmuseum.no/info/owners/ST> (oppsøkt 24.09.15)

<http://digitaltmuseum.no/info/owners/ST-Z/about> (oppsøkt 24.09.15)

Entomologi: <http://www.entomologi.no/omnef/omnef.html> (oppsøkt 23.11.16)

MUSTs arrangement på Facebook – paneldebatten:

<https://www.facebook.com/events/1566825850210358/> (oppsøkt 22.10.16)

Gil and Moti utstilling: <http://www.gilandmoti.nl/> (oppsøkt 17.10.16)

Jørund Aase Falkenberg:

<http://www.jorund.com/into-the-circle/> (oppsøkt 01.08.16)

<http://www.jorund.com/outside-the-circle/> (oppsøkt 01.08.16)

Museum Stavanger:

<http://www.museumstavanger.no/besoek-oss/grunnlovsjubileet-2014/hvem-eier-historien/> (oppsøkt 10.03.14)

<http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/historikk/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/breidablikk/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-kunstmuseum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-maritime-museum/om-museet/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/-stavanger-museum-kulturhistorie/om-museet-/> (oppsøkt 28.08.16)

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/bygningen/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/museene/stavanger-museum-naturhistorie/om-museet-/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/om-must/organisasjon/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/om-must/samfunnsoppdrag/> (oppsøkt 24.09.15)

<http://www.museumstavanger.no/om-must/visjon-og-verdier/> (oppsøkt 24.09.15)

Norsk Biografisk Leksikon: [https://nbl.snl.no/Henrik\\_Nissen](https://nbl.snl.no/Henrik_Nissen) (oppsøkt 13.10.15)

Norsk Dialog: <http://www.norskdiallog.no/Publikasjoner/Artikler/Dialog-Den-positivt-verbale-metode> (oppsøkt 16.10.16)

Per Christian Brown: <http://www.perchristianbrown.com/artists#/earth-and-reveries-of-repose-2/> (oppsøkt 01.08.16)

Sidse Christensen: [www.sidselchristensen.com/projects/view/28](http://www.sidselchristensen.com/projects/view/28) (oppsøkt 01.08.16)

Store Norske Leksikon:

<https://snl.no/autodidakt> (oppsøkt 23.02.16)

<https://snl.no/diskurs> (oppsøkt 13.10.16)

<https://snl.no/konsensus> (oppsøkt 19.11.16)

<https://snl.no/ornitologi> (oppsøkt 23.11.16)

TATE: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/art-intervention> (oppsøkt 05.05.16)

Tove Kommedal: <http://www.tovekommedal.com/ekho-2014/> (oppsøkt 01.08.16)

Wikipedia: <https://no.wikipedia.org/wiki/Documenta> (oppsøkt 21.09.16)