

Mastergradsoppgave

Marit Laland

Edvard Munch i Kragerø

Et diskursivt perspektiv på
Edvard Munchs betydning
for Kragerø i dag



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsavhandling i kulturfag 2013

Marit Laland

Edvard Munch i Kragerø

Et diskursivt perspektiv på Edvard Munchs betydning for
Kragerø i dag

Høgskolen i Telemark
Fakultet for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur og humanistiske fag
Hallvard Eikas plass
3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2013 Marit Laland

Sammendrag

Oppgaven tar for seg betydningen av Edvard Munch og hans kunst i Kragerø i dag, i et diskursivt perspektiv. 9 kvalitative intervjuer (2012-2013) med informanter fra kunst- og kulturfeltet i Kragerø er det empiriske grunnlaget for analysen. Det anvendes identitetsteori, diskursteori, kunstfeltteori, samt forskning om kulturarv som ressurs i tilknytning til stedsidentitet og næringsutvikling og annen relevant kulturforskningslitteratur i oppgaven. Det konkluderes med at kulturnæringsdiskursen er hegemonisk i diskursordenen, og har således størst betydning for Edvard Munch og hans kunst i Kragerø i dag.

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	6
1 Innledning	7
1.1 Bakgrunn	7
1.2 Problemstilling	9
1.3 Metode	12
1.4 Analyse.....	12
1.4.1 Presentasjon av oppgaven.....	12
2 Historisk bakgrunn	14
2.1 Kort om Edvard Munchs biografi og viktige kunstverk	14
2.2 Edvard Munch i Kragerø 1909 – 1915	15
2.2.1 Litt om Munchs persongalleri fra Kragerøtiden	18
2.2.2 Aula-utsmykningene	19
2.2.3 To Munch-utstillinger i Kragerøtiden	21
2.2.4 De siste årene i Kragerø.....	22
2.3 Munch i Kragerø etter 1915 - 2013.....	22
3 Teori og relevant kulturforskning	27
3.1 Identitetsteori	27
3.2 Diskursteori.....	27
3.2.1 Diskursteoretiske begreper.....	29
3.3 Kunstfeltteori	34
3.4 Kulturarv og stedsidentitet	35
3.5 Relevant kulturforskning	37
4 Metoder	40
4.1 Valg av metode	40
4.1.1 Det åpne individuelle intervjuet	42
4.1.2 Utvalg	42
4.2 Etske hensyn.....	44
4.3 Gjennomføring	45
4.4 Etterarbeid	46
4.4.1 Fra tale til tekst.....	46
4.4.2 Analyse	47
4.5 Overføring og troverdighet	47

5	Analyse.....	49
5.1	Kragerø som myte.....	50
5.2	«Munch i Kragerø» og identitet.....	52
5.3	«Munch i Kragerø» og makt.....	55
5.4	Kulturnæringsdiskursen	57
5.4.1	Hva er kulturnæring?	57
5.4.2	«Munch i Kragerø» - praksis i kulturnæringsdiskursen	57
5.4.3	Oppsummert om kulturnæringsdiskursen.....	69
5.5	Kunstdiskursen	70
5.6	Klassisk borgerlig kunstdiskurs	70
5.7	Avantgardisme kunstdiskurs	71
5.8	Kunsthåndverk-diskursen:	72
5.9	Folke-autodidakt diskursen	74
5.10	Oppsummering kunstdiskursen.....	75
5.11	Forvaltning	75
5.12	Diskursenes samspill.....	79
5.12.1	Diskursenes hegemoni.....	79
5.12.2	Diskursordenes motpoler.....	80
5.12.3	Delbetydninger	81
5.12.4	Hva er Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag?	84
6	Avslutning	86
6.1	Nåtid.....	86
6.2	Oppsummering	87
	Referanser/litteraturliste	89

Forord


Jeg har i denne oppgaven fått jobbe med to områder jeg er interessert i; Kragerø og Edvard Munch. En undersøkelse av hva sistnevnte kan bety for førstnevnte i dag, pirret nysgjerrigheten. På den ene siden er det utrolig at en slik kanon har vandret i mitt nabolag og laget kunst i verdensklassen, på den annen side har mannen og kunsten glidd så inn i hverdagen at han nærmest går i ett med tapetet, som vi sier. Det har vært en lærerik prosess!

Det er mange som må takkes for at jeg kom gjennom. Først og fremst takk til alle informantene som raust delte sine kunnskaper og erfaringer med meg - uten dere hadde ikke denne oppgaven blitt noe av. Stor takk til veileder og professor Ellen Schrupf som måtte forholde seg til mine uortodokse arbeidsmetoder. Tusen takk til biveileder Marit Johansson for all hjelp og støtte.

Dernest må jeg få takke mitt søskenbarn, Kristin og hennes familie i Bø, som velvillig åpnet hjemmet sitt for meg når jeg trengte det. Barna mine; Silje, Nikolas og Rebecca har stått som noen påler i forhold til valget mitt om å ta dette studiet nå, tusen takk for støtte og tålmodighet. Så må jeg få takke min ellers store families solidariske støtte, spesielt lillesøster Astrid som ikke et øyeblikk har gitt seg med å puffe meg avgårde. Du har virkelig vært en helt uvurderlig støtte i denne prosessen, Astrid!

Kragerø, Tallakshavna, juni 2013, Marit Laland

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



Figur 1 Solen 1911¹

¹ <http://www.munchikragero.no/solen>

1 Innledning

*Hils det kjære Kragerø. Perlen blandt kystbyene. Det er en fra Kragerøs side i grunnen ubesvaret kjærlighet men jeg vil alltid sette pris paa den hensynsfuldhed som vistest mig da jeg kastedes i land der. Det vidnet om gammel kultur og agtelse for kunst - om end min kunst vistnok blev helt uforstaaende for dem.*²

Edvard Munch i brev til sin venn Gierløff i 1942

Edvard Munch og hans kunst er blitt allemannseie, i Norge, i Europa og mange andre steder i verden. I takt med den stadig økende interessen for mannen og kunsten fremmes etterspørsel om Munch-forskning. Denne oppgaven er ikke først og fremst opptatt av Munch i tradisjonell kunstteoretisk eller kunsthistorisk forstand, men tematiserer en annen side av arven; nemlig spørsmålet om hvilken betydning den har for en liten by som Kragerø i dag. Hvilken betydning har det i dag at en *kanon* som Edvard Munch bodde og virket der i 6 år?³ Denne oppgavens tema handler derfor om forholdet mellom Kragerø og kunstneren Edvard Munch og hans kunst. Slik sett kan man si at denne oppgaven handler mer om Kragerø enn om Munch. Det er virkningene etter han i nåtiden i lokalsamfunnet Kragerø som skal undersøkes. Kragerø-perioden (1909 - 1915) blir av Munch- og kunstkjennere karakterisert som en av hans kunstneriske glansperioder, en periode fylt med kreativitet og omfattende kunstproduksjon.⁴ Ut fra et kritisk perspektiv, forankret i *Nye kulturstudier*- tradisjonen, vil jeg undersøke hvilken betydning man kan si relasjonen mellom Kragerø og Munch har i dag. Min empiri består hovedsakelig av innsamlet kildemateriale foretatt gjennom kvalitative intervjuer med ulike aktører i Kragerø.

1.1 Bakgrunn

Kragerø, en liten kystby helt sør i Telemark, omtrent midt mellom Oslo og Kristiansand, ble kunstneren Edvard Munchs hjemsted i seks år. Han kunne på dette tidspunkt i sitt slått seg til

² Flaatten 2009, s. 134

³ Sæterbakken og Larsen (red) 2008, s.7: «Odet kanon, med trykk på første stavelse, har gresk opprinnelse og betyr rettesnor eller målestokk. En litterær kanon er et utvalg bøker som innenfor en bestemt kulturkrets blir vurdert som de viktigste og mest leseverdige verkene». I denne oppgavens kontekst byttes «litterær» ut med «bildende kunst» og «bøker» med «kunstverk».

⁴ Flaatten 2009, s. 17

hvor som helst langs kysten. Med hjelp av sin gode venn og fetter var han på leting etter et sted å slå seg ned i Norge etter et opphold på en psykiatrisk klinikk i Danmark, men ville ikke til Oslo der ”fienden” holdt til, som han uttrykte det. De to vennene tok rutebåt oppover langs kysten fra Arendal, og de var innom flere kystsamfunn før valget falt på Kragerø.⁵ Som den flittige brevskriver han var, kan vi lese at han stadig omtaler Kragerø og tiden der i positive vendinger, men han var bare noen få ganger innom byen etter at han flyttet dit. Likevel må han på et vis ha hatt Kragerø visuelt nært tilstede. Mange av hans malerier fra Kragerø malte han om og om igjen flere ganger, slik han gjorde med mange andre av sine malerier. *Solen*, ble for eksempel laget i mange versjoner, og det er først i 1916 at man kan se den endelige versjonen som henger i Universitetets aula på Karl Johan i Oslo.

Allerede da han ankom Kragerø i 1909, var Munch i ferd med å bli et kjent navn, han hadde hatt sine første gjennombrudd i Tyskland i årene før.

I 2013 er det 150 år siden Edvard Munch ble født, og nok en gang skal mannen og kunsten markeres og jubileres i offentligheten. Ikke bare i Kragerø eller i Oslo, men i alle ”Munch-kommunene” i landet. I alt er det åtte kommuner som har påberopt seg et eierskap til Munch på grunn av den tilknytningen han på en eller annen måte har hatt til stedet.⁶ For fire år siden, i 2009, markerte man at det var 100 år siden kunstneren ankom Kragerø. Av mange karakteriseres dette jubileet som et gjennomslag for Munchs betydning for Kragerø. Det var i etterkant av denne markeringen at innbyggerne i Kragerø begynte å forstå hvor stor stjerne han var på den internasjonale kunstner-himmelen. Jubileet fremsto som en suksess, og gjennom mange arrangement i løpet av hele 2009 fikk Kragerø-folket selv, samt innleide profesjonelle, synliggjort Munchs produksjon og dagligliv i Kragerø. Utad ble sammenhengen mellom Munch og Kragerø satt på kartet, og innad ble byen samlet om et stolt og kollektivt minne.

Både nasjonalt og internasjonalt har det i de siste årene vært økt oppmerksomhet om Edvard Munch og hans kunst. Utstillingen «The Modern Eye» ble en suksess og vist frem på Centre Pompidou i Paris, Shirn Kûnsthalle i Frankfurt og Tate Modern i London i 2012. Flere enn 1 000 000 mennesker så utstillingen på kontinentet før den endte opp på Munch-museet i Oslo, i

⁵ Flaaten 2009, s. 22

⁶ De 8 kommunene er Vågå, Fredrikstad, Løten, Oslo, Horten (Åsgårdstrand), Kragerø, Vestby (Hvitsten), Moss(Jeløya) <http://www.munch150.no/no/Om-Munch-150>

Munchs egen hjemkommune.⁷ Det var også i mai 2012 at en norsk Munch-samler solgte en utgave av det berømte kunstverket *Skrik* på verdensmarkedet. Det gikk for 689 millioner kroner på Sothebys kunsthandel i New York, og i følge NTB var kunstverket hittil verdens dyreste solgt på auksjon.⁸ Som kuriositet kan nevnes at deler av den innkasserte salgssummen bruker eieren på å utvikle et kunst- og kultursted på Hvitsten, et sted som Munch flyttet til etter at han forlot Kragerø⁹. Disse eksemplene illustrerer Munchs helt særegne plassering på det internasjonale kunstfeltet. Nasjonalt har det i flere år pågått en diskusjon om å etablere et nytt Munch-museum. At man er villig til å bruke opp mot to milliarder kroner på et nytt Munch-museum viser også hvilken sentral plassering Munch har i Norge, selv om man fremdeles strides både om lokalisering og omfang.¹⁰ En annen måte å illustrere Munchs betydning nasjonalt er H.M. Dronning Sonjas uttalelser om hennes håp om snarlig avgjørelse om det fremtidige Munch-museet. Kanskje kan det at hun selv foresto åpningen av en jubileumsutstilling på *Scandinavian House* i New York i april 2013, der de to ekspresjonistene Edvard Munch og Andy Warhol ble satt sammen i en utstilling, også tolkes som uttrykk for Munchs enestående betydning.¹¹

Formålet med denne undersøkelsen er med et diskursivt perspektiv å avdekke ulike måter man snakker om relasjonen Kragerø-Munch på. Det vil si hvordan ulike artikuleringer med utgangspunkt i bestemte diskurser påvirker betydningen av denne relasjonen. I denne undersøkelsen ser jeg på forholdet mellom identitet og synet på kunst - og kulturarv i et diskursivt perspektiv.

1.2 Problemstilling

En presisering av hvilket fenomen som skal undersøkes i denne oppgaven er nødvendig. Som nevnt innledningsvis, er det ikke først og fremst kunsten til Edvard Munch som her undersøkes, men alt det som kan sorteres under Edvard Munchs tilhørighet til Kragerø og

⁷ <http://www.munch.museum.no/BlogPost/%22the-Modern-Eye%22-is-coming-home>

⁸ <http://e24.no/utenriks/petter-olsen-om-skrik-salget-jeg-er-fornoeyd/20208567>

⁹ <http://www.rammegaard.no/ramme-bildegalleri-og-stedsmuseum>

¹⁰ <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=10045573>

¹¹ <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.11003097>

betydningen av relasjonen mellom kunstneren og byen. Heretter vil jeg kalle dette fenomenet for «Munch i Kragerø» for enkelthets skyld. I dette ligger alt som kan relateres til Edvard Munch og hans Kragerø-periode fra han kom til byen og frem til dags dato, selv om ikke alle disse aspektene *undersøkes* i denne oppgaven. Dette gjelder hans liv og virke i Kragerø, hans kunstproduksjon (også den Kragerø-relaterte kunsten han holdt på med i mange år etter at han flyttet), narrative som finnes om han i Kragerø, all litteraturproduksjon, brev, fotografier, objekter han brukte i sitt kunstneriske virke, Kragerø-motiver, utstillinger han selv produserte i Kragerø, utstillinger etter at han dro fra byen, statueproduksjon og annet minnemateriale som skilter, den faste utstillingen på Telemark Museum, jubileumsmarkeringer, kommunale planer, Edvard Munchs Kragerø-tilhørighet brukt i markedsføringssammenheng (slikt som sitater, reproduksjoner og annet) og kunstnerisk innflytelse han har hatt på kunstnere i Kragerø osv. Med denne forståelsen av fenomenet som her skal undersøkes, går vi med dette over på problemstillingenes ordlyd:

Hvilken betydning har Edvard Munch og hans kunst for Kragerø i dag?

For å avgrense og konkretisere problemstillingen ytterligere har jeg valgt å inndele betydningen av «Munch i Kragerø» i tre områder, nemlig ideologi, næring og forvaltning.

1. Ideologi

Her er jeg interessert i å undersøke i hvilke ideologiske kontekster / tradisjoner kan man plassere «Munch i Kragerø» - relasjonen? Hvordan kan man trekke inn begreper som identitet, makt og endring i en slik sammenheng? Oppfatter aktørene i lokalsamfunnet Kragerø at de selv er ideologiske eller utsettes for ideologi i diskusjonen om «Munch i Kragerø» relasjonen?

2. Næring

I denne delen av undersøkelsen har jeg søkt svar på om relasjonen «Munch i Kragerø» er et uttrykk for en voksende kulturnæringsvirksomhet? Er relasjonen en viktig del av et stedsutviklingsprosjekt for lokalsamfunnet? Er det næringslivsinteresser som har ”eierskapet” til relasjonen?

3. Forvaltning

Her har jeg vært interessert i å undersøke hvordan man har forvaltet arven etter Munch. Hvem eier det som skal forvaltes? Hva er forvaltet? Hvordan har denne lokale forvaltningen blitt relatert til den øvrige Munchforvaltning, regionalt og nasjonalt?

Med utgangspunkt i disse tre områdene, vil jeg etablere et *kritisk perspektiv* på hva Munchs betydning er eller kan oppfattes å være. Den vitenskapelige begrunnelsen for å stille disse spørsmålene er å bringe frem mer utfyllende kunnskap om hvordan en *kanon* kan påvirke sted. Den samfunnsmessige begrunnelsen for å stille disse spørsmålene er et håp om å kunne bidra med relevant kunnskap slik at man på et bredere grunnlag kan gjøre bevisste valg når man forvalter kulturarven. Oppgavens formål er også å undersøke grunnlaget for en alternativ måte å snakke om «Munch i Kragerø» på. Jeg håper dermed at denne undersøkelsen kan bidra til en bedre forståelse av diskursene som pågår på dette feltet i Kragerø, og hvordan man kan håndtere en videre utvikling av fenomenet «Munch i Kragerø».

Jeg er interessert i Edvard Munchs kunst, men også i Kragerø som arena for kunst- og kulturutfoldelse, og som et levende samfunn der folk jobber, bor og lever sine liv hele året. Dette bringer oss over på et sentralt tema i *Nye Kulturstudier*, nemlig identitet. Jeg kommer til å benytte meg av Anthony Giddens identitetsteori som omhandler hvordan vi konstruerer vår identitet gjennom narrativer om våre egne liv, men også den diskursteoretiske innfallsvinkelen til Lacalu og Mouffe der identitetsprosjekter er å betrakte som sosialkonstruktivistiske. Her vil jeg trekke inn diskursteoretiske begreper som har sitt opphav i Althussers artikulasjon - interpellasjons teori som omhandler hvordan vi som subjekter blir interpellert, eller satt i bevegelse, av diskursartikulasjoner. Lacans subjektposisjonsteori om hvordan vi i et livslangt prosjekt søker å bli "hele" identiteter igjen, etter å ha blitt splittet fra det opprinnelige og symbiotiske forholdet til mor, er også relevant. Jeg vil også trekke på Anthony Gramscis hegemoni-teori, da i den radikaliserende formen som Winther Jørgensen og Phillips presenterer i *Diskursanalyse som teori og metode*.

Det også relevant i denne oppgaven å bruke Pierre Bourdieus kunstfelt-teori og teoriene om de ulike kapitalene, først og fremst symbolsk kapital. Ellers er annen forskningslitteratur brukt, som Sigrid Røysengs *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder. En kunnskapsgjennomgang fra 2011* og *Kunst, penger og identitet* fra 2012 Randi Skogheim og Guri Mette Vestbys *Kulturarv og stedsidentitet. Kulturarvens betydning for identitetsbygging, profilering og næringsutvikling*. NIBR rapport fra 2010. Håkon Larsens *Det diskursive dialektikk. En analyse av offentlige samtaler om kunst og kultur* fra 2008 og Per Mangseths artikkel *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring* fra 2004.

1.3 Metode

Jeg har brukt det kvalitative forskningsintervjuet, og har intervuet 9 informanter. Disse 9 er alle fra Kragerø, og har tilknytning til kunst- og kulturfeltet i Kragerø. Jeg brukte semistrukturert intervjuguide, og hver av intervjuene tok ca. 1 time eller litt mer.

1.4 Analyse

I denne undersøkelsen analyserer jeg materialet mitt, som er resultatet av ni kvalitative intervjuer. De ni informantene/intervjuobjektene bor og jobber i Kragerø (en av dem er i perioder av året utenbys). Alle har et forhold til Munchs tid i Kragerø, og de har blitt spurt fordi de har kvalifiserte meninger om temaet. I intervjumaterialet finner jeg ulike diskurser, og det viser seg at informantene uttrykker såkalt kryssende diskurser. Snart inngår en i den ene og så i den andre diskursen. Jeg har identifisert en diskursorden som omhandler «Munch i Kragerø» som inneholder to hoveddiskurser; kulturnæringsdiskursen og kunstdiskursen. Disse igjen har hver sine underdiskurser. Ved å gjennomgå hver enkelt av disse diskursive perspektiver, sammenholdt med Bourdeus kunstfeltteori og diskursteori, samt annet forsknings- og litteraturmateriale har jeg analysert meg frem til hva en kan si er betydningen av Edvard Munch for Kragerø i dag.

1.4.1 Presentasjon av oppgaven

I kapittel 2 går jeg gjennom historiske fakta knyttet til Edvard Munchs biografi og kunstproduksjon i Kragerø-perioden. Her vektlegges hans relasjoner til lokalbefolkningen.

I kapittel 3 går jeg nærmere inn på begreper og teorier som jeg anvender i analysen og når jeg skal finne ut hva vi kan si er Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag. Jeg tar for meg identitetsteori, diskursteori og kunstfeltteori, og ser nærmere på forskning om kulturarv som ressurs i tilknytning til stedsidentitet og næringsutvikling, samt annen relevant kulturforskning.

I kapittel 4 går jeg gjennom metodevalget, nemlig kvalitativ metode og det kvalitative intervjuet.

I kapittel 5 gjennomfører jeg en todelt diskursiv analyse av materialet. Den første delen ordner materialet og organiserer dette i to ulike diskursordner. Den siste delen ser på

samspeilet mellom de ulike diskursene. Til slutt trekker jeg noen konklusjoner basert på undersøkelsen av mine problemstillinger.

I kapittel 6 oppsummerer jeg undersøkelsens funn og setter mine funn inn i større samfunnsmessig kontekst.

2 Historisk bakgrunn

«Jeg har funnet et vidunderlig sted og har leiet et stort hus. Jeg føler meg ganske bra, og foreløbig har virkelige eller innbilte fiender ikke meldt seg».

Edvard Munch i prospektkort til Schiefler mai 1909

I dette kapitlet vil jeg presentere Edvard Munch og hans liv og virke, og viser til noen av hans kjente verk. Dette gjør jeg for å sette kunstnerens Kragerø-epoke inn i en videre historisk kontekst. Et av avsnittene i kapitlet omhandler hans tid i Kragerø og vektlegger de lokale relasjoner han inngikk i mens han var der. De skal tjene som eksempler på hvordan Munch brukte slike relasjoner i sitt kunstneriske virke og samtidig ønsker jeg å vise hvordan disse relasjonene fremdeles lever videre, ikke bare manifestert i kunsten hans, men også i narrativene lokalt.

2.1 Kort om Edvard Munchs biografi og viktige kunstverk

Edvard Munch ble født 12.12.1863 på Løten i Hedmark. I 1864 flyttet familien til Kristiania og fire år senere døde moren av tuberkulose. I 1877 døde også Munchs ett år eldre søster Sofie av sykdommen, et tap som preget han resten av livet. I 1880 avbrøt Munch sin ingeniørutdanning og bestemte seg for å bli maler, og året etter ble han tatt opp ved Den Kongelige Tegneskole i Kristiania. Den unge Munch fikk undervisning av Christian Krogh i årene 1882-83. Krogh fikk innflytelse på Munch som i begynnelsen av sin karriere malte naturalistisk, slik Krogh også gjorde. I 1883 stilte Munch ut på Høstutstillingen for første gang, og to år senere stilte han ut på verdensutstilling i Antwerpen. Han hadde også et studieopphold i Paris, understøttet av den norske stat. I 1886 stilte han ut fire malerier på Høstutstillingen, og det var da *Det syke barn*, kalt *Studie*, utløste en storm av protester. Bildet er et portrett av hans søster Sofie som døde som fjortenåring. Dette året malte han også kjente verker som *Pubertet* og *Dagen derpå*. I 1889 hadde Munch sin første separatutstilling i Kristiania, samme år som han fikk Statens Stipendium. Senere begynte han ved Léon Bonnats atelier i Paris. 1889 er også året da faren døde. Han fikk statens stipend på nytt, og i 1891 mottok han statsstipend for tredje gang og laget skissene til Livsfrisemotiver. I 1892 malte han verket *Fortvilelse*, som senere ble utviklet til å bli det kjente motivet *Skrik*. Han stilte ut på Verein Berliner Künstler, men utstillingen ble stengt i protest etter en uke da kritikken mot bildene ble massive. I perioden 1892-94 maler han også *Vampyr*, *Aske* og *Pikene på broen*. I 1893 begynte *Livsfrisen* å ta form. Munch malte *Skrik* og *Madonna*. De første raderingene og

litografien ble trykket i Berlin i 1894. I 1896 arbeidet Munch med illustrasjoner til den franske forfatteren Charles Baudelaires *Les Fleures du Mal*. Dette er fargelitografier, og de første tresnittene ble trykket hos Clot i Paris. I 1898 møtte Edvard Munch Tulla Larsen og innledet et dramatisk kjærlighetsforhold som satt dype spor. I 1902 ble *Livsfrisen* stilt ut i Berlin. I 1905 lyktes han med en utstilling i Praha, men hadde i løpet av året opphold på ulike kursteder på grunn av nerveproblemer og alkoholmisbruk. Han ble introdusert ved hoffet i Weimar i 1906 og laget utkast til dekorasjoner ved Ibsen-oppsetningene *Gjengangere* og *Hedda Gabler*, til Max Reinhardst Kammerspiele im Deutchen Theater. I 1908 fikk kunstneren et sammenbrudd i København, og lot seg legge inn på en Jacobsens psykiatriske klinikk. Dette året mottok han også den Kongelige St. Olavs orden. I 1909 kom Munch hjem til Norge etter flere år i utlandet, og slo seg ned i Kragerø. Her malte han flere verk, og begynte på et utkast til utsmykningen av Universitetets Aula i Kristiania. Den norske kunstneren fikk egen sal på Sonderbund-utstillingen i Köln, og ble dermed sidestilt med kunstnere som Cezanne, Gauguin og Van Gogh. I 1916 kjøpte han Ekely i utkanten av Kristiania, og det er også dette året Auladekorasjonen ble avduket. I 1918-19 ga Munch ut skriftet *Livsfrisen* i forbindelse med en utstilling hos Blomqvist i Kristiania. Han ble også smittet av spanskesyken. I 1922 dekorerte han arbeidernes spisesal hos Freia Chokoladefabrikk i Krsitiania. På slutten av 1920 - tallet jobbet han med utkast til dekorering av Oslo Rådhus. Han ble rammet av en øyensykdom i 1930-31, han mistet ikke synet, men strevde med denne plagen resten av sitt liv. Han mottok Storkorset av St.Olavs Orden i 1933. Edvard Munch døde i sitt hjem på Ekely 23. januar 1944. Edvard Munch testamenterte alle sine verker til Oslo kommune, det vil si cirka 1100 malerier, 18 000 grafiske verk, 4500 akvareller og tegninger, seks skulpturer, utallige brev og annen korrespondanse. 20 år senere, i 1963, åpnet Munch-museet på Tøyen.¹²

2.2 Edvard Munch i Kragerø 1909 – 1915

Da Edvard Munch ankom Kragerø i 1909, hadde han hatt fire begivenhetsrike år i utlendighet. Hvorfor han valgte Kragerø når han hadde besluttet å flytte tilbake til Norge hadde flere grunner.

«Jeg må ha fullstendig ro på landet og bør ikke beskjeftige meg med så mange saker. Jeg vil nå dra til Norge, men ikke til Kristiania hvor fienden er. Jeg vil søke åpent hav, leie et

¹² <http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article711150.ece>

stort hus med en stor have hvor jeg kan leve alene med min billedverden....jeg har også fiender i meg selv»¹³

Han var bestemt på å finne seg et sted ved sjøen, og gjennom en diskusjon blant hans venner, ble det bestemt at Ludvig Ravensberg (1871-1958), en slektning og venn, skulle følge Munch tilbake til Kragerø.¹⁴ De reiste med båt, og på veien overnattet de i Kristiansand, Grimstad og Arendal. Munch og Ravensberg ble svært begeistret for skjærgårdsnaturen, og de jaktet på et sted å slå seg ned. I Kragerø, hvor de ankom i begynnelsen av mai, traff de Christian Gierløff, en annen venn av Munch, som entusiastisk viste dem rundt i Kragerø. Det viste seg at allerede dagen etter at Munch hadde kommet til Kragerø, kom muligheten for å leie huset til enkefru Sophie Bredsdorf dødsbo for kr 500,- i seks måneder. Da han etter et par dager hadde bestemt seg for å bli i Kragerø, slo han seg til i dette herskapshuset på Skrubben som lå litt utenfor sentrum. Bygningene var omgitt av en stor hage med uthus og låve. Foran huset til Munch var det en gresslette og knauser, og fra huset kunne man se ut mot havet og horisonten i det fjerne, med innseilingen til Kragerø. Slik fikk han oppfylt ønsket om å bo ved sjøen.¹⁵

Munch satte straks i gang med å male, og i slutten av den samme måneden som han ankom Kragerø, var han i full gang med den kjente rekken med venneporretter som han fikk besøk av i denne perioden. Sammen med disse utforsket han Kragerø, selv om han ikke likte seg i båt - han kom seg aldri i land på Skåtøy, men ble visstnok med til Jomfruland etter utallig overtalelser.

Munch malte en rekke landskapsbilder fra sine nærmeste omgivelser på Skrubben. Her viser han de samme motivene til forskjellige årstider og under varierende værforhold.

¹³ Sandberg, Historieglimt 1991, s. 8

¹⁴ Flaatten, 2009 s. 19

¹⁵ Flaatten, 2009 s. 52



Figur 2 Gate i Kragerø, 1913

Et kjent fotografi viser Munch som står og maler i gata på Skrubben med mange barn rundt seg.¹⁶ Hus i skrentene ved Smedsbukta opp mot Høiåsen opptrer i bakgrunnen av flere av Munchs bilder.

Munchs hus skilte seg ut som et stort herskapshus i omgivelsene på Skrubben og det umiddelbare nærområdet, som ellers var nokså preget av fattigslighet. Maleriet motiv er barn som leker i gatene på Skrubben. I følge Hans Martin Frydenberg Flaatten, forfatteren av *Soloppgang i Kragerø. Historien om Edvard Munchs liv på Skrubben 1909-1915* fra 2009, trivdes Munch med menneskene på Skrubben.¹⁷ Han skriver at her var det folk han kunne spøke og prate med, og slik kunne han oppleve uhøytidelig samvær, fritt for det sosiale presset som plaget han i andre situasjoner. Om folket på Skrubben skriver Flaatten at til tross

¹⁶ Sandberg, Historieglimt 1991, s. 15

¹⁷ Flaatten 2009

for den vennskapelige tonen virket det som Munchs hjelpere hadde et ærbødig forhold til den berømte kunstneren, og han henviser til Gierløff som hevdet at «folkene ute på Skrubben ble aldri familiære mot ham». Flere av menneskene som bodde rundt Munch, kom til å stå modell for viktige bilder, og slik ble de udødeliggjort.¹⁸

2.2.1 Litt om Munchs persongalleri fra Kragerøtiden

Munch hadde lokale hjelpere, bekjente og naboer som ble viktige personer i hans tid i Kragerø. Børre Eriksen og Ellef Larsen er modeller i *De to gamle* (1910). Bildet ble solgt til svenske prins Eugen som var den svenske kongens sønn. Munch var tydelig fasinert av naboen Børre som type, og han tegnet og malte mange selvstendige studier av ham.

Andre hjelpere var Inga Stärk og Stina Krafft. Inga fikk mye skryt for sin kokkekunst, og Stina hjalp til med husholdningen. Stina var bestemor til Erik Johan Krafft (1905-1999) som Munch senere skulle omtale som gutten i *Historien*. I maleriet *Adam og Eva* står to mennesker under et tre, og lokalhistorikeren Inger Sandberg har sannsynliggjort at det er Ingas datter Helga Dorothea Stärk og den unge handelsgartneren Olaf Lindmann Larsen (1894-1966).¹⁹ Som modell for den sentrale figuren i *Arbeidere i sne*, brukte Munch en av sine nærmeste naboer på Skrubben, anleggsarbeider Kristoffer Hansen Stoa (1867-1940). På den tida han sto modell for Munch, arbeidet han i et kommunalt snøryddelag. Hans gigantiske hender må ha fascinert Munch, men den kraftige kroppsarbeideren likte også å spille fiolin. Hele familien hans var glad i musikk. Det fortelles at Munch kunne bli stående utenfor og høre på når familien spilte for åpne vinduer.²⁰

Barthebakken heter den bakken man må gå opp for å komme til Skrubben. På toppen av denne bakken er det sprengt en trang kløft for at veien skal komme frem. Her fant Munch utgangspunkt for flere av sine motiver, blant andre *Galopperende hest*. Mot toppen av bildet, sentrert, ser man ei lita rød bu, kalt Isaks bu. Den bua står der i dag, og er Arnfinn Jenssens bu.²¹


¹⁸ Flaatten 2009, s. 66

¹⁹ Flaatten 2009 s. 72

²⁰ Flaatten 2009 s. 74-76

²¹ Flaatten, 2009 s. 24

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



Figur 3 Galopperende Hest, 1910 -1912²²

2.2.2 Aula-utsmykningene

I 1911 skulle Universitetet i Kristiania markere sitt 100-års jubileum, og i den anledning ble det bestemt at Aulaen skulle utsmykkes. Festsalen var et nybygg, bygd i klassisk stil for å passe sammen med resten av bygningsmassen. Selve Aula-bygget var allerede omstridt, og i tillegg ble det mange intriger og diskusjoner om hvem som skulle være med i konkurransen om å dekorere Aulaen. Dette var et oppdrag av nasjonal betydning. Etter mye om og men ble Munch endelig spurt om å sende inn sitt bidrag.

Jeg tar her med noe mer detaljert om den videre historikken i forbindelse med disse utsmykningene, fordi flere av narrative i Kragerø henger sammen med Munchs arbeid med disse verkene. Da juryen møttes 8. mars 1910 for å bedømme utkastene, hadde Munch sendt inn to alternativer til fondveggen, *Historien* og *Menneskeberget*. Juryen ville at Munch skulle utføre *Historien* i full størrelse og de andre i redusert størrelse innen fristen august 1911. Munch sendte imidlertid inn hele 22 større utkast, deriblant *Historien* og også *Solen*. Det hele

²² <http://www.munchikragero.no/galopperende-hest>

endte med at ingen av de foreliggende utkastene kunne antas, og at dekorasjonen av Aulaen måtte vente til et senere tidspunkt. Munch støtte på visse tekniske og praktiske utfordringer med Aula-bildene i Kragerø, og han involverte lokalbefolkningen for å løse disse. Han fikk blant annet hjelp av to av sine venner i Kragerø, dekorasjonsmaler Lars Fjeld (1872-1957) og fotografen A.F. Johansen (1869-1922).²³ Fjeld hjalp Munch med å blande farger og strekke lerreter, og han viste noen tekniske løsninger som kom til nytte i arbeidet med de store lerretene. Johansen dokumenterte Munchs arbeid med Auladekorasjonene, han tok bilder av naturen, modellene og også kunstneren selv i arbeid. Munch bygde sitt første friluftsatelie i Kragerø ved å sette opp tre levegger av tre inn mot huset med en smal utstikkende kant øverst for å gi et visst vern mot regn og snø.

Munch var ikke fornøyd med de første utkastene av *Historien*, men skriver selv hvordan arbeidet med motivet løsnet da han fant ut at Børre Eriksen kunne være modell:

« Efter mange udkast til historien som var nærmest mislykkede så jeg plutseli en gammel hvitskjægget mand bøie sig og ta op et vedstykke han havde mistet – En liten rød lue – blå og hvid jakke – gule slidte arbeidsbukser som jakken lappet i forskjellige farver Det var en høitid over den gamle – De buskede bryn hvorunder to øine slog lyn – det gul grå skjæg – Nu er billedet gjort sa jeg mig og fik Børre til model – Jeg tegnet ham under træet.»²⁴

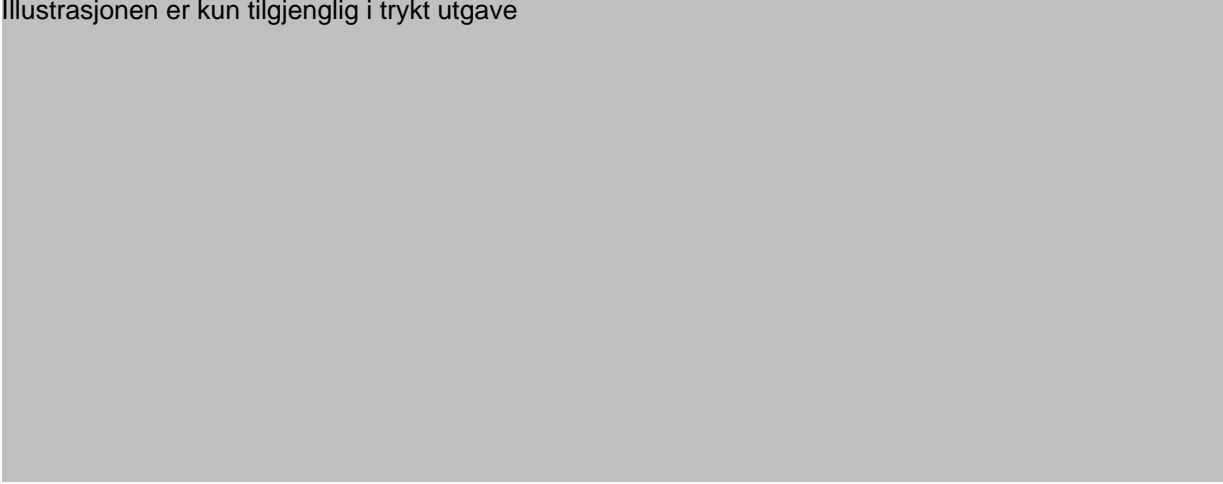
Gutten i *Historien* er som nevnt en lokal nabogutt, og til eika i dette store bildet hentet Munch inspirasjon fra flere forskjellige eiker, og blant Kragerøfolk har det vært alminnelig kjent at de viktigste av disse sto ved Kalstad og Rørvik.²⁵

²³ Flaatten 2009, s. 88

²⁴ Flaaten 2009, s. 90

²⁵ Flaatten 2009, s 97

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



*Figur 4 Historien, 1911/14 - 16*²⁶

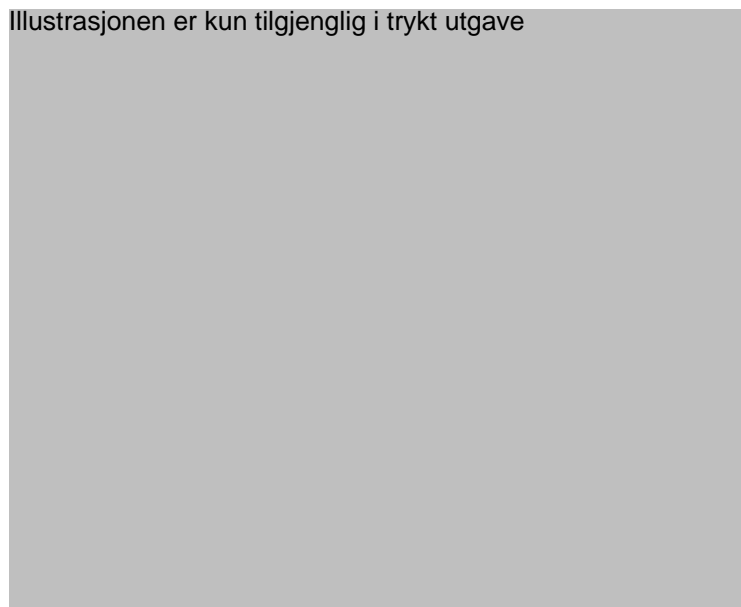
2.2.3 To Munch-utstillinger i Kragerøtiden

Maleren arrangerte selv to utstillinger i perioden han bodde i Kragerø, den første allerede sommeren 1909. Det kostet 25 øre å komme inn, og inntektene skulle gå til *Foreningen for fattige børns beklædning*. Interessen var stor, og den måtte holdes åpen en dag ekstra på grunn av de mange som ønsket å besøke utstillingen. Inntekten ble 75,35 kr. Noen år senere viste Munch igjen frem kunsten sin for stedets befolkning. I mars 1914 var ca 20 av hans bilder å se i Legatsalen i Kragerø. Blant maleriene som ble stilt ut var *Solen*, inngangsprisen 25 øre og det kom 190 besøkende. Inntektene ga Munch til trengende sjøfolk, og han la til kr. 100 av egen lomme for at beløpet skulle bli større.²⁷

²⁶ <http://www.munchikragerø.no/historien>

²⁷ Sandberg 1999, s. 25

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



Figur 5 Den gule tømmerstokken, 1912²⁸

2.2.4 De siste årene i Kragerø

Munch fikk ikke kjøpe Skrubben av kommunen, noe han var ganske bitter over. Det ble en politisk sak, og siden har dette kanskje vært en *flau sak* for Kragerø. Det endte med at Munch ganske raskt så seg om etter et nytt sted, og endte med å kjøpe et sted på Hvitsten, Munch var stadig på farta, og reiste i lange perioder. Det var i 1915 at han endelig flyttet de siste sakene fra Kragerø.²⁹

2.3 Munch i Kragerø etter 1915 - 2013

Munch glemte ikke Kragerø etter at han flyttet fra byen i 1915. Han kom tilbake senere ved forskjellige anledninger, som i 1932 da han på en kort visitt ble intervjuet av Kragerø Blad.³⁰ Her sier kunstneren blant annet at han er kommet for å se hvordan byen ser ut etter de år som har gått, og for å gjenoppfriske gamle og hyggelige minner. Han uttalte til avisen; «men

²⁸ <http://www.munchikragerø.no/den-gule-tommerstokken>

²⁹ Flaatten 2009, s. 129

³⁰ Kragerø Blad 1932, 16.juni

naturen er jo like vakker som før... Skulle jeg feriere her borte, ville jeg bo i byen, bo i Kragerø for Kragerøs skyld».³¹

Kragerø Kunstforening ble dannet i 1935. Inger Sanberg skriver i *Historieglimt 1991* at korrespondanse mellom initiativtaker Erik Arentz og maleren Wilhelm Wangensten viser at man ønsket å få til utstillinger av profesjonelle de malerne som har gjestet byen. Wilhelm Wangensten korresponderte med kunsthandler Rolf Stenersen som svarte::

Jeg takker for Deres brev av 30.f.m. og har konferert med hr. Edv. Munch om saken, og han har intet imot at min samling av hans arbeider utstilles i Kragerø. Vedlagt oversender jeg Dem en katalog, og så overlater jeg det til Kragerø Kunstforening og hr. Wangensten å ta ut det de ønsker. Jeg stiller med glede hele samlingen til disposisjon. Hr. Edv. Munch så helst at utstillingen av hans arbeid ble så fyldig som mulig

Utstillingen varte fra 3. juli til 3. august, tittelen ble «Edvard Munch. 210 arbeider utlånt fra disponert Rolf Stenersens samling». Edvard Munch kom selv til Kragerø for å se utstillingen.³²

I det følgende vises det til noen milepæler i den nære historien om Edvard Munch i Kragerø. Kunstneren døde i 1944, og det ser ut til at det var ganske stille omkring han i Kragerø frem til slutten av 1980-tallet, begynnelsen av 1990-tallet. Det som her trekkes frem, er hva jeg har vurdert til å være egnet til å illustrere Edvard Munchs plass i offentligheten i Kragerø fra da (1990) og frem til nå. Andre ville kanskje ha trukket frem mer detaljerte og for meg ukjente hendelser og begivenheter, her er de viktigste ut fra min kunnskap:

Vekst i Kragerø, en handelsstandsforening og utviklingsselskap, begynte å bruke Munch-sitatet «Kragerø, perlen blandt kystbyene», slik Edvard Munch skrev i et brev til sin Kragerø-venn Christian Gierløff i 1942 i markedsføringen av Kragerø. Utover på 1990-tallet ble dette sitatet etablert også som Kragerø kommunes merkevare.³³

I *Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag Historieglimt 1991* publiseres en lengre artikkel av lokalhistorikeren Inger Sandberg som het «Edvard Munch – Skrubben og Kragerø».³⁴

³¹ Ibid

³² Sandberg 1991

³³ Kragerø kommune 2006, s.9

³⁴ Sandberg 1991

I 1994 ble det arrangert to Munch-utstillinger i Kragerø. Den ene i regi av kommunen og Berg Museum og ble holdt i Kittelsen-huset. Det ble stilt ut noen lånte originalverker, samt kopier av verker som Munch malte mens han bodde her.³⁵ Den andre ble holdt på *Munch'n* (i dag Kragerø Kunsthøgskole), og ble laget av ungdommer som deltok på AMO-kurs. Utstillingen het *Munch med penn og kamera*. Den vektla Munchs interesse for fotografi og film, samt at den viste utdrag av den store korrespondansen Munch hadde.³⁶

Kragerø og Skåtøy Historielag ga igjen ut en Munch-artikkel i årsskriftet *Historieglimt 1994* med tittelen «Edvard Munch maler barn i Kragerø», skrevet av lokalhistorikeren Inger Sandberg.³⁷

I 1996 kom boken *Malernes Kragerø* av Sigbjørn Larsen. Edvard Munch er sentral i flere deler av boken.³⁸

Artikkelen «Noen mennesker rundt Edvard Munch på Skrubben» ble publisert i *Kragerø og Skåtøy Historielags Årskrift*, nå i *Historieglimt 1996*, også den skrevet av lokalhistorikeren Inger Sandberg.³⁹

I 1997 gjorde Kragerø kommune diverse praktisktekniske forberedende arbeider for å tilrettelegge for å reise en Munch-statue på Skrubben, omtrent der Munch sto og malte *Solen*. Kommunen bidro dette året til en renovasjon av *Isaks bu*, eid av Arnfinn Jenssen. Bua er med i flere av Munchs motiver, kunstverket *Galopperende hest* (1910) er et eksempel.⁴⁰ Det var også dette året det ble holdt en Munch-utstilling på Berg Museum i 1997.⁴¹ Og året etter gav forfatteren Sigbjørn Larsen ut boken *Kragerø, Perlen blant kystbyene! Edvard Munch i*

³⁵ Varden 1994, 20.06

³⁶ Kragerø Blad 1994, 16.06

³⁷ Sandberg 1994, s.101-105

³⁸ Larsen, 1996

³⁹ Sandberg 1996, s. 53 - 62

⁴⁰ Kragerø kommune, s. 24

⁴¹ Kragerø kommune, s. 25

1998.⁴² Norges hittil eneste statue av Edvard Munch i helfigur ble reist, på det stedet der Munch malte *Solen*. Statuen er utført av kunstneren Per Elsdorf, og er laget i bronse.⁴³

I *Historieglimt 1999* utgitt av Kragerø og Skåtøy Historielag, skriver Inger og Bjørn Sandberg artikkelen «Kragerø kunstforening 1935 – 1972» hvor de forteller om Munch-utstillingen som ble avholdt i 1936.⁴⁴ I *Historieglimt 2002* publiseres en artikkel av Inger Sandberg som heter «Gate i Kragerø, malt i 1991 av Edvard Munch».⁴⁵

Kragerø kommune, ved enhet for kultur, presenterte i 2006 rapporten «Samordning planverk kunst og kystkultur». Her ble det slått fast at man skulle fortsette å bruke Edvard Munch-sitatet «Kragerø - Perlen blant kystbyene» i markedsføringen av Kragerø. Videre ble det bestemt som tiltak, under punktet *kunstheltet*, at man i 2009 skulle markere Edvard Munchs 100-årsjubileum.⁴⁶

I 2009 feiret Kragerø kommune 100-årsjubileum for Munchs ankomst til Kragerø. Det ble satset på stor grad av utendørs-/friluftaktiviteter der man fikk oppleve Kragerø og omgivelsene "med Munchs øyne". Mange av kommunenes kulturinstitusjoner deltok med å presentere Munch på ulike måter. Skolene ble aktivisert og deltok blant annet til den månedlige Munch-kalenderen, i et samarbeid med lokalavisen KV og Munchjubileet 2009. Den årlige *Historisk vandring* i skolens regi dreide seg dette året om Munch. Kommunen fikk laget 12 tavler med trykk av Munch-malerier og informerende tekster og sitater. Disse ble plassert på stedene som viser malerienes motiver i dag. Det ble også organisert guidede turer som følger ruta til disse tavlene. Boken *Soloppgang i Kragerø Historien om Edvard Munchs liv på Skrubben 1909-1915* av kunsthistoriker Hans-Martin Frydenberg Flaatten ble lansert, og ble gitt ut av Kragerø kommune i samarbeid med Kragerø & Skåtøy Historielag i forbindelse med dette jubileet. Det ble også utgitt diverse informasjon- og markedsføringsmateriell, samt etablert egen jubileums internettside hvor informasjon om jubileumsåret ble lagt ut.

⁴² Larsen, 1998

⁴³ http://no.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch

⁴⁴ Sandberg, 1998, s. 32-34

⁴⁵ Sandberg, 2002, s. 75-76

⁴⁶ Kragerø kommune, 2006 s. 18

2013 er det nasjonale jubileumsåret for Munch, det er 150 år siden kunstneren ble født. Kragerø er en av de 8 samarbeidende Munch-kommunene som feirer dette spesielt, i et samarbeid med Munch-museet på Tøyen og Nasjonalmuseet. I Kragerø feires dette på flere måter gjennom året, med forestillinger, utstillinger og foredrag. Boken til Hans-Martin Frydenberg Flaatten gis ut i nytt opplag, i tillegg kommer en helt ny oversettelse av boken på engelsk, oversatt av konservator Jean Aase⁴⁷

⁴⁷ Flaatten, 2013

3 Teori og relevant kulturforskning

*«Jeg er nå i fullt arbeid, i det hele tatt synes det nå som om jeg i min kunst står på høyden. Aldri har arbeidet gitt meg så mye glede».*⁴⁸

Edvard Munch i brev til sin venn Schiefler mai 1909

3.1 Identitetsteori

Den britiske sosiologen Anthony Giddens (1938 -) hevder at mens tradisjoner i høy grad definerte hvem man var i førmoderne samfunn, innebærer livet i høymoderne samfunn at vi har færre faste retningslinjer som foreskriver hvordan vi skal leve eller hvem vi skal være. Identitet går ikke lenger i arv, men er noe vi selv får ta ansvaret for å etablere og vedlikeholde. Dermed er identitet ikke en gitt eller statisk størrelse. Identitet er snarere noe som endrer seg avhengig av tid og sted, og er dessuten noe vi skaper. Vår identitet kan forstås som vårt forsøk på å besvare grunnleggende spørsmål som: Hva skal jeg gjøre? Hvordan skal jeg handle? Hvem skal jeg være? Identitet er blitt et individuelt og personlig prosjekt. For Giddens handler identitet om vår evne til å skape et narrativ om oss selv. Ved hjelp av dette narrativet bygger vi en følelse av konsistens og biografisk kontinuitet. Vi bygger en følelse av at vi har et liv som på en eller annen måte henger sammen. Eller enda viktigere, at vi - selvet vårt - henger sammen. Identitet er vårt forsøk på å konstruere et narrativ som plasserer oss i en utvikling hvor vår fortid, nåtid og fremtid er forbundet på en måte som gir mening for oss.⁴⁹ I min oppgave undersøkes det om «Munch i Kragerø» inngår i identiteten, både til enkeltindivider og i Kragerøs identitet, på hvilken måte dette kommer til uttrykk, og hvordan de ulike aktører snakker om denne identiteten.

3.2 Diskursteori

Denne oppgaven har et diskursivt perspektiv når den undersøker hva som er Munchs betydning for Kragerø i dag. Det vil si at den tar utgangspunkt i diskursteori og noen

⁴⁸ Sandberg 1991, s. 10

⁴⁹ <http://www.nevermindthebenefits.no/Sigrid-Royseng-Kunst-penger-og-identitet>

diskursteoretiske begreper, men også annen teori vil benyttes.

Diskurs er et mangetydig begrep som brukes i flere sammenhenger. Etymologisk stammer det fra latin «løpe hit og dit», mens leksikondefinisjonen er «samtale, vidløftig drøftelse, disput»⁵⁰ En diskurs er en kvalifisert måte å snakke om et emne på, og den har en språklig struktur og er del av et meningsfelt. Men vi snakker også om diskurser som noe mer overordnet, som et tankemønster som ordner verden og gjør den forståelig for oss. Noen diskurser er hegemoniske, det vil si at de er ledende og vanskelige å utfordre - om de i det hele tatt blir utfordret. Diskurser er ikke noe objektivt som eksisterer utenom oss. De er konstruerte av mennesker som plasserer seg innenfor dem og iscenesetter dem. Ulike diskurser kjemper gjerne om hegemoniet og om å få gjort sin sannhet gjeldene.

Satt inn i en sosial sammenheng henviser begrepet til kommunikasjon. Teoretikere deler seg ofte når det gjelder spørsmål om all kommunikasjon er diskursiv eller om det finnes sosial kommunikasjon uavhengig av den diskursive formasjon.⁵¹

Denne oppgaven benytter et diskursivt perspektiv, det vil si at det siktes mot en forståelse av at «Munch i Kragerø» er en diskursiv konstruksjon. Den overordnede tankegangen i diskursteorien er at sosiale fenomener så å si aldri er ferdige eller totale, og betydninger kan aldri endelig fastslås. Dette åpner for sosiale kamper om definisjoner av samfunn og identitet. Disse kampenes utfall får sosiale konsekvenser.⁵² Hva slags utfall dette får i Kragerø, kommer jeg tilbake til i analysekapittelet.

Jeg velger å følge Jørgensens og Phillips`råd om å hente inn et begrep fra Fairclough, nemlig *diskursorden* for å betegne et visst antall diskurser som kjemper innenfor det samme «terrenget». Slik består «Munch i Kragerø»-diskursens diskursorden av to overordnede diskurser: *kulturnæringsdiskursen* og *kunstdiskursen*. Til hver av disse følger det underdiskurser. Når det gjelder den første, kulturnæringsdiskursen, er de to underdiskursene kalt *mulighetsdiskursen* og *trusseldiskursen*.⁵³ Til den andre, kunstdiskursen, er det to underordnede diskurser, den ene kalt *klassisk borgerlig/avantgardisme-diskurs* og den andre

⁵⁰ <http://snl.no/diskurs> (nettstedet til Store Norske Leksikon)

⁵¹ Jørgensen 2008, s.37

⁵² Jørgensen 2008 s 34

⁵³ Skogheim, s. 21-26

kalt *høy/lav-diskurs*

Det er de to politiske teoretikerne Ernesto Laclau og Chantal Mouffes inngang til diskursteori som benyttes i denne oppgaven, slik den presenteres i Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips *Diskursanalyse som teori og metode* fra 1999. Jørgensen og Phillips tar utgangspunkt i Laclau og Mouffes *Hegemony and Socialist Strategy: toward a radical Democratic Politics* fra 1985, og jeg forholder meg til Jørgensen og Phillips tolkninger.

Laclau og Mouffe bygger sin teori ved å sammentenke og modellere to store teoretiske tradisjoner, nemlig marxisme og strukturalisme/poststrukturalisme. Marxismen ser det sosiale på en bestemt måte, mens strukturalismen tilbyr en teori om betydning. Ved å sette disse to teoriene sammen, kan man forstå det sosiale felt som en vev av betydningsdannelsesprosesser. Laclau og Mouffe sier at betydningsdannelse som sosial prosess går ut på å fikserer betydning, som om det finnes en saussursk struktur. Det vil si at vi hele tiden forsøker å fastlåse tegnenes betydning ved å sette dem i bestemte forhold til andre tegn, - med metaforen: vi forsøker å spenne fiskegarnet ut så betydningen av hvert enkelt tegn står i et fast forhold til de andre tegn.⁵⁴ Prosjektet er umulig, ifølge Laclau og Mouffes, fordi enhver fast konkret fastleggelse av tegnene er *kontingent*. Det vil si at den er mulig men ikke nødvendig, og det er nettopp disse stadige forsøk, som aldri fullkomment kan lykkes, som gir en inngang til analysen. Det er nemlig diskursanalysens formål å kartlegge de prosesser hvor vi kjemper om hvordan tegnenes betydning skal fastlegges, og hvordan noen betydningsfikseringer blir så konvensjonelle at vi oppfatter dem som naturlige.⁵⁵

3.2.1 Diskursteoretiske begreper

Denne oppgaven tar mål av seg å innta et diskursivt perspektiv, og det er derfor nyttig å gjennomgå noen av begrepene som diskursteorien tilbyr.

3.2.1.1 Artikulasjon og interpellasjon

Utgangspunktet er Franskmannen Louis Althusser (1903 -1969) som interesserte seg for det han kalte de ideologiske statsapparatene, som inkluderer familien, utdannelsessystemet, de

⁵⁴ Jørgens 2008 s. 35 Saussuresk struktur: Utgangspunkt i metaforen fiskegarn: alle tegn i språket kan tenkes som knutene i et garn, de får betydning ved å være forskjellig fra hverandre på bestemte måter, altså ved å være plassert bestemte steder i fiskegarnet (min oversettelse).

⁵⁵ Ibid s 36

religiøse organisasjonene og kommunikasjonsmidlene, ut fra en nyansert måte om hvordan de virket. Poenget hans var at disse apparatene som under kapitalismen «interpellerer» oss, må vi artikulere oss gjennom.⁵⁶ Eksempelet som Jørgensen og Phillips bruker for å illustrere dette poenget, er barnet som sier «mor», og om den voksne reagerer, så er hun blitt interpellert med en særlig identitet - nemlig som mor - og som det da hører spesielle forventninger til hennes oppførsel.⁵⁷ Slik kan man si at individer blir *interpellert* eller satt i bestemte posisjoner av diskursene, eller sagt på en annen måte; subjektene interpelleres stadig av diskursene.

Med Chantal og Mouffe kan man si at artikulasjon er diskursiv praksis eller språkbruk som fikserer elementer til momenter. Elementer står her for de tegn som ennå ikke har fått fiksert mening, eller som er flertydige. En diskurs forsøker å gjøre elementer til momenter ved å redusere deres flertydighet til entydighet.⁵⁸ Momenter er alle tegnene i en diskurs.⁵⁹ Diskurser kommer altså til uttrykk gjennom artikulasjon, og det er ved å undersøke artikulasjonene, at man kan identifisere en diskurs.

3.2.1.2 Subjektposisjon

«Subjekter er det samme som *subjektposisjoner* i en diskursiv struktur», sier Laclau og Mouffe.⁶⁰ Identitet og subjektteori i en diskursiv struktur handler om subjekter som har blitt interpellert av diskursene.⁶¹ Laclau og Mouffe hevder at det alltid er flere og motstridende diskurser på spill, og subjektet er fragmentert. Subjektet posisjoneres ikke bare et sted av en diskurs, men i mange forskjellige posisjoner av forskjellige diskurser. Ofte oppdager man ikke at man inntar forskjellige og mange subjektposisjoner i løpet av dagen.⁶² Subjektet er posisjonert av flere motstridende diskurser, slik at det oppstår konflikter. I diskursteorien er

⁵⁶ Sørensen et al., 2008 s.42

⁵⁷ Jørgensen s. 1999, s. 53

⁵⁸ Ibid. 38

⁵⁹ Ibid. s. 36

⁶⁰ Ibid. s. 53

⁶¹ Ibid s. 53

⁶² Ibid s. 53

subjektet alltid overdeterminert, fordi diskursene alltid er kontigente.⁶³ I mitt materiale kommer det frem at subjektene skifter diskurser og posisjoner i løpet av intervjuet. Et eksempel er informanten Gry (bildende kunstner) som i et kulturnæringsdiskursivt perspektiv ønsker opprettelse av et kunstmuseum i Kragerø, begrunnet i at hun ønsker at Munchs kunst skal kunne vises frem. Sett i ett kunstdiskursivt perspektiv artikulere hun at Munch er "for stor" i Kragerø, han kaster «en veldig stor skygge» over kunstnere i Kragerø i dag. Slik kan posisjonene noen ganger synes å være i konflikt.

Lacans subjektteori er konstruert parallelt til diskursteoriens ideer om struktur og "samfunn". Subjektet forstås som en aldri ferdig struktur, som en som konstant forsøker å bli hel. Basert på teorien om barnet som alltid vil søke å bli hel igjen etter å ha blitt adskilt fra moren, men som for alltid vil være splittet. Denne søken kan oppfattes som «motoren» fordi subjektet hele tiden vil forsøke å "finne seg selv" i diskursene. Identitet er for Lacan det samme som å identifisere seg med "noe". Og dette "noe" er subjektposisjonene individet tilbys av diskursene. Her kan jeg eksemplifisere med ordet "kragerøværing". Den diskursive konstruksjonen peker ut hva en "kragerøværing" er lik med og forskjellig fra. Det er når man lar seg representere av en klynge betegnelser at man får en identitet. Identitet er noe man påtar seg, tildeles og forhandler i diskursive prosesser, og dermed forstås identitet som noe sosialt.⁶⁴

3.2.1.3 Antagonisme

Antagonisme er diskursteoriens begrep for konflikt, og kan oppstå når forskjellige identiteter gjensidig forhindrer hverandre.⁶⁵ Selv om man har forskjellige identiteter behøver ikke disse å stå i et antagonistisk forhold til hverandre, det er først når diskursene støter på hverandre at antagonisme oppstår.⁶⁶ Eksempel på antagonisme i denne oppgaven kan være når kulturnæringsinteresser støter mot interessen for å verne kulturarv.

⁶³ Ibid s. 54

⁶⁴ Ibid s. 54 - 56

⁶⁵ Ibid s. 60

⁶⁶ Ibid s. 60

3.2.1.4 Diskursiv kamp - hegemoni

Nøkkelord innen diskursteori er diskursiv kamp. Diskurser som hver for seg representerer en bestemt måte å snakke om og forstå den sosiale verden, kjemper hele tiden mot hverandre for å oppnå *hegemoni*, altså for å fastlåse språkets betydninger på nettopp deres måte⁶⁷ Teoretikeren Antonio Gramsci (1891-1937) som utviklet hegemonibegrepet sier det slik om begrepet:

Hegemoni kan bedst forstås som organiseringen af samtykke - som de prosesser, hvorigennem der underordnede bevidsthetsformer konstrueres uden at der skrives til vold eller tvang (Barret 1991:54; fremhævnning i original)⁶⁸

Hegemoni er hos Gramsci begrepet for den herskende konsensus i samfunnet, for så vidt at den tilslører folks virkelige interesser.⁶⁹ Laclau og Mouffe radikaliserer Gramscis teori ved å holde frem at det ikke finnes objektive lover som inndeler samfunnet etter bestemte grupper. De er skapt i politiske diskursive prosesser, etter deres mening. I denne undersøkelsen vil jeg ta rede på hvilken av diskursene er hegemoniske.

3.2.1.5 Konstruktivisme

Laclau og Mouffes diskursbegrep omfatter alle sosiale fenomener. Vi oppfører oss som om virkeligheten omkring oss har en fast og entydig struktur, som om samfunnet, de grupper vi tilhører og vår identitet var objektivt gitt. Men slik som språkets struktur aldri er fastlagt, er også samfunn og identitet flytende og foranderlige størrelser, som aldri helt kan fikseres.⁷⁰ Denne oppgaven skal ikke avdekke en objektiv virkelighet, men jeg er i stedet opptatt av å undersøke hvordan vi skaper virkeligheten - så den ser ut for å være objektiv og selvfølgelig for omverden. Laclau og Mouffe utfordrer den marxistiske tankegang om at det finnes en objektiv sosial struktur; det er heller noe vi skaper. Slik kan man si at folks identitet (kollektiv og individuell) er et resultat av kontingente diskursive prosesser, og er sånn sett en del av den diskursive kamp. Politikken har primat hos Laclau og Mouffe, da det er de politiske

⁶⁷ Jørgensen 1999 s. 15

⁶⁸ Ibid s. 43

⁶⁹ Ibid s. 43

⁷⁰ Ibid s. 44

artikulasjoner som avgjør hvordan vi tenker og handler, og dermed hvordan vi skaper samfunnet, sier de.⁷¹ Alle sosiale praksiser kan, i følge Laclau og Mouffe, forstås som artikulasjoner, fordi de reproduserer eller endrer gjengse betydningstilskrivninger, og dette kan i bred forstand sees på som politiske handlinger. Politikk skal i diskursteori ikke forstås snevert som partipolitikk, men som et bredt begrep som henviser til at vi hele tiden konstituerer det sosiale på bestemte måter som utelukker andre måter. Hvordan man oppfatter Munchs betydning for Kragerø i dag vil være avhengig av politiske artikulasjonene som også avgjør hvordan vi tenker og handler. De er med på å konstruere samfunnet.

3.2.1.6 Objektivitet, ideologi, makt.

Objektivitet er betegnelsen for det som fremstår som gitt og uforanderlig, som noe som tilsynelatende ikke får sin betydning fra å være forskjellig fra noe annet. Men det er nettopp bare tilsynelatende, og derfor setter diskursteorien likhetsbetegnelse mellom objektivitet og ideologi.⁷² Utgangspunktet er jo at all betydning endres, og at alle diskurser er kontingente, Objektivitet skjuler de alternative muligheter for oss og er dermed ideologisk. Begrepet makt er tett knyttet sammen med begrepene politikk og objektivitet og står sentralt i diskursteorien. Det er makt som skaper den viten vi har, våre identiteter og relasjoner vi har til hverandre som grupper eller individer. Viten, identitet og sosiale relasjoner er alle kontingente. De er gitt på et bestemt tidspunkt, men kunne ha vært og blitt annerledes. Derfor er makten produktiv, idet den produserer det sosiale på bestemte måter. Makt er ikke noe som kan tenkes vekk. Vi er avhengige av å leve i en sosial orden, og den er alltid konstituert i makt. Men vi er ikke avhengig av å leve i en *bestemt* sosial orden, og utelukkelsen av andre ordner er også en del av maktens virkning. Makten produserer på den ene side en beboelig omverden for oss, samtidig som den avskjærer alternative muligheter.⁷³ Sett i *denne* oppgavens sammenheng er det relevant hvilken diskurs som oppleves mest legitim, eller som kan forsvares av informantene og hvordan de opplever samspillet mellom diskursene.

⁷¹ ibid s. 45

⁷² ibid s. 48

⁷³ ibid s.49

3.2.1.7 Myter

Laclau sier at *myter* er på den ene siden en misoppfattelse av virkelighetens beskaffenhet, men på den annen side er den en helt nødvendig horisont for våre handlinger.⁷⁴

Med myter mener vi et representationsrum, der ikke har noen kontinuert relation med den dominerende ”strukturelle objektivitet”. Myten er således et princip for læsningen av en given situation: et læseprincip, hvis begreber er ydre i forhold til det, der kan repæresenteres i den objektive rumlighed, der er konstitueret av en given struktur. (Laclau 1990:61)⁷⁵

En forståelse av *Kragerø* som en slik muntlig forestilling som myter er, viser seg å være relevant da det er svært ulike oppfatninger blant mine informanter om hva *Kragerø* er. Jeg vil benytte Laclaus teori om myter når jeg skal analysere den konteksten som *Kragerø* faktisk inngår i når jeg kartlegger diskurser om Munchs betydning for *Kragerø*.

3.2.1.8 Gruppedannelse og representasjon

Et viktig element i gruppedannelser er representasjon. Noen må tale på vegne av gruppen, og det betyr at man gjennom en stedfortreder er til stede selv om man selv er fysisk fraværende. Når en gruppe representeres, følger det et helt samfunnsbilde med fordi gruppen konstitueres i kontrast til andre grupper. Når man skal undersøke kollektiv (så vel som individuell) identitet diskursanalytisk, er det konkrete utgangspunktet å identifisere subjektposisjoner, individuelle eller kollektive, som de diskursive strukturer utpeker som relevante. Det kan for eksempel i denne sammenheng være «kunstner» eller «*Kragerøværing*»

3.3 Kunstfeltteori

Pierre Bourdieu (1930 - 2002) har analysert kunstnere og andre aktørers posisjon i kunstfeltet etter hva slags kapital de har. Generelt kan kapital defineres som det som gjenkjennes og anerkjennes som verdifullt og etterspurt av aktørene som deltar på et felt. Bourdieu opererer med flere kapitalformer, hvorav symbolsk kapital er den mest generelle og overordnede, og blant alle fordelinger er fordelingen av symbolsk kapital, i følge Bourdieu, den mest nådeløse. Begrepet handler kort og godt om verdisetting. Hva som anses som betydningsfullt varierer, i følge Bourdieu, mellom ulike sosiale arenaer. Ulike sosiale felt verdsetter ulike kapitalformer

⁷⁴ Ibid s. 52

⁷⁵ Ibid s. 51

forskjellig. Slik kjennetegnes hvert felt av at det er utviklet et særegent grunnlag for verdsetting, som kommer til uttrykk i hva slags kapitalform som står høyest i kurs. Enkelt sagt orienterer noen kunstnere seg mot å skape kunst for kunstens skyld uten tanke for inntektsmuligheter i markedet eller i offentlige støtteordninger, mens andre orienterer seg mot hva som kan gi uttelling i klingende mynt. De orienterer seg altså mot ulike kapitalformer. Det bourdieuske perspektivet retter blikket mot kunstfeltets hierarkiseringsprosesser og gir innganger til å forstå hvordan noen kunstnere blir fremhevet som geniale, mens andre får lite eller ingen synlighet og anerkjennelse. Mer spesifikt gir perspektivet også innganger til å forstå kunstnerens ulike strategier knyttet til hva slags anerkjennelse de søker - anerkjennelse fra kunstkasperter eller anerkjennelse fra betalingsvillige kjøpere.⁷⁶ Bourdieus feltteori er anvendbar i denne oppgaven når aktørenes posisjoneringer diskuteres. De sosiale felters overlapp er også interessante, spørsmålet om hvilke felt aktørene til enhver tid beveger seg i aktualiseres. Det er særlig innenfor kunstdiskursen at dette Bourdieuske perspektivet er spesielt interessant, da den dialektiske diskurstrukturen jeg har lagt opp til, tar opp i seg problematikker tilknyttet kunstnerrollen, motpolar på feltet, ulik symbolsk kapital.

3.4 Kulturarv og stedsidentitet

Kulturarv inngår i omdømmebygging og byers profilering, samt som ressurs i forbindelse med økonomisk utvikling og næringsutvikling. Byenes historiske identitet integreres i dagens identitetskonstruksjoner, ikke bare som historisk bakteppe eller i fysiske miljøer, men like mye som lokal mentalitet og lokalt lynne. Skogheim og Vestby hevder i studien *Kulturarv og stedsidentitet* at den økende instrumentaliseringen av kulturarven kommer klart til uttrykk i statlige policydokumenter de siste tretti årene. De sier at på begynnelsen av 1980-tallet var det vern og bevaring i kraft av kulturarvens egenverdi som var det sentrale. I den grad kulturarv ble sett på som et middel, var det som et botemiddel mot det man oppfattet som trusler og negative påvirkninger knyttet til internasjonalisering og andre samfunnsendringer. Etter 2000-tallet skjedde det et «paradigmeskifte», hevder de - ved at statlig tilnærming til kulturarven i økende grad ble betraktet som virkemiddel for næringsutvikling, sysselsetting, reiseliv, opplevelsesindustrien og en rekke andre formål. Når kulturarven i økende grad betraktes som instrument og ressurs for andre formål, kan det bryte med forestillinger om kulturens

⁷⁶ <http://www.nevermindthebenefits.no/Sigrid-Royseng-Kunst-penger-og-identitet>

autonomi, der kulturens suksesskriterier er knyttet til dens egne, interne kvalitetskriterier. Et spørsmål de sier kan reises, er om kulturarvens berettigelse i stor grad hviler på om den er økonomisk lønnsom. Skogheim og Vestby konkluderer med at den diskursive endringen er tydelig, og vitner om at kulturarv både gir noe verdifullt til stedsutvikling og henter noe av sin «nye» verdi fra stedsutvikling.⁷⁷

Ved å omtale arven etter «Munch i Kragerø» som *kulturarv* får den en avgrensning og en bestemt status. «Munch i Kragerø» får status som både Kragerøs og Norges kulturarv, og også som verdens kulturarv slik kulturarv er definert i den digitale kunnskapsbasen Ariadne til Universitetet i Oslo:

«Kulturarv kan defineres som det en gruppe har overtatt av kultur fra foregående generasjoner, og som fungerer som en felles referanseramme i nåtiden (Beckman 1993:75). Begrepet kulturarv favner både materielle kulturminner som bygninger, kunstverk, kulturlandskap, manuskripter og bøker, og immateriell kultur som språk, religiøse ritualer og folkediktning. Kulturarven er på den ene siden et offentlig forvaltningsfelt, samtidig er den en del av den samfunnsmessige og politiske debatten. Kulturarven har spilt en viktig rolle i så vel nasjonal, regional og etnisk identitetsbygging. I de senere årene har det samtidig blitt lagt økende vekt på overnasjonal kulturarv. Dette viser seg blant annet i EUs kulturpolitikk hvor det er blitt et stadig større fokus på den felles europeiske kulturarven. UNESCO har på sin side laget en liste over ulike kulturminner som blir definert som sentrale deler av den felles globale kulturarven».⁷⁸

En nøyere gjennomgang av denne definisjonen viser at «Munch i Kragerø» faller inn under kategorien kulturarv. Fenomenet har overtatt kultur fra foregående generasjoner som felles referanseramme i nåtiden og som materielt og immaterielt kulturminne. Spesielt interessant å legge merke til her, er at det klargjøres at kulturarven på den ene side er et offentlig forvaltningsfelt, samtidig som det er en del av den samfunnsmessige og politiske debatten. Det er dette siste som denne oppgaven har spesielt fokus på, i det den inntar et diskursivt perspektiv på hva «Munch i Kragerø» har for betydning for Kragerø.

⁷⁷ Skogheim, 2010, s. 6 - 8

⁷⁸ <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/teori-og-metode/begreper/kulturarv?searchterm=kulturarv>

3.5 Relevant kulturforskning

Inspirert av Håkon Larsens *Det diskursive dialektikk. En analyse av offentlige samtaler om kunst og kultur* (side 63-84), publisert i *Sosiologisk Årbok 2008, nr. 3-4*, og hans inndeling av diskurser i dialektiske forhold, vil jeg her anvende noen av hans begreper og innganger for å analysere kunstdiskursen i denne oppgaven.⁷⁹ Dette gjelder inndelingen av kunstdiskursen i to underdiskurser, og videre inndeling av hver enkelt av disse underdiskurser i to nye diskurser. Jeg følger Larsens dialektiske struktur, og til dels beskrivelser av den enkelte (under-) diskursen, men gir de nye navn og har justert beskrivelsene etter mitt materiale. I tillegg vil jeg, slik Larsen har gjort i sitt case, benytte Pierre Bourdieus teorier om symbolsk makt og sosiale felter. Jeg vil også benytte begreper og resonnementer fra Per Mangsets artikkel *Mange er kalt, men få er utvalgt* fra 2004 i analysen.

I mitt materiale, når jeg skal analysere kunstdiskursen, har jeg identifisert to hovedgrupperinger av diskurser som påvirker aktørenes praksis. De står i et tradisjonelt antagonistisk forhold til hverandre. På den ene siden er det diskurser som relaterer seg til det klassisk, borgerlige og til avantgardekunst. På den andre side, «høy og lav» diskurser. Når det gjelder disse to hovedgrupperingene, har jeg identifisert to diskurser tilhørende hver av disse. Ved anvendelse av Bourdieus teori her kan en si at vi er på kunstfeltet i Kragerø, og at de to hoveddiskursene representerer to motpoler. Til den første, som relaterer seg til det klassisk borgerlige og til avantgardekunst representerer aktørene med mest *symbolsk kapital*. Denne polen preges av den rene kunstens «antiøkonomiske økonomi» Aktørene her har en tendens til å fornekte økonomien. de vegrer seg mot å akseptere det kommersielle; «I kunstens verden, som altså er en økonomisk verden snudd på hodet, er de mest anti-økonomiske og "ville innfall" i en viss stand fornuftige, fordi det interessefrie ved dem anerkjennes og belønnes", skriver Bourdieu.⁸⁰ Vi skal senere se at aktører i denne oppgaven artikulere slike diskurser. På kunstfeltet råer et intellektuelt fornektelsesideal, en form for asketisme i forhold til penger, det vil si et ideal som tenderer mot å forutsette at det er en negativ korrelasjon mellom økonomisk suksess og virkelig kunstenrisk verdi (Bourdieu 1986a). Det er i grunn og bunn bare den rene kunstneriske anerkjennelsen som teller. Det er feltets spesifikke «symbolske kapital». Estetiske verdier (kunstnerisk kvalitet) kan likevel omdannes til økonomiske verdier over kortere eller lengre tid: Minst problematisk er dette for den gamle kunsten. Historien har

⁷⁹ Larsen, 2008

⁸⁰ Mangset, 2004 s. 55 - 57

felt sin dom over den (Moulin 1992). Den er alt konsekrent - det vil si signet eller helliggjort - på rent kunstnerisk - kvalitative premisser. Historien har "bestemt" hva som har varig kunstnerisk verdi. Deretter kan gjerne kunstneriske verdier omdannes til økonomiske verdier, uten at kunsten blir devaluert. Man ser jo, som med Munchs kunst, at i kraft av historiens dom blir de rene verdipapirer, som når opp i svimlene summer.⁸¹

I den første, klassisk borgerlig/avantgardisme-diskursen kan det hovedsaklig skilles mellom to diskurser. For det første er det en *klassisk, borgerlig preget kunstdiskurs*, hvor kunsten blir betraktet som en kilde til *dannelse*. I en slik diskurs er man mer opptatt av å se bakover enn fremover. Kjennskap til kunst-, kultur- og filosofihistorie er høyt verdsatt og blir betraktet som en forutsetning for god kunst og kulturproduksjon. Dette kommer til uttrykk på to måter i mitt materiale. Det ene handler om innsamling og dokumentering av etterrettelig kunnskap om Munchs kunstneriske produksjon i Kragerø-perioden, men også annen kunnskap om Munch som kan inngå i konvensjonell kunsthistorisk sammenheng. Det andre omhandler Munchs kunst som kunst med stor K. For det andre er det den *avantgardistiske diskurs*. Dette er en mer selvrefererende og intern kunstdiskurs. Her er det sentrale nyskaping innen kunsten. I denne diskursen vurderes kunsten om den er god avhengig av om den bidrar til nytenkning innen dens respektive kunstgren.⁸² Man kan på den ene side si at i denne diskursen representerer Munch nyskapende kunst, og utvikler av nyskapende kunstneriske teknikker. Her er det relevant å trekke frem Howard Beckers begrep om konvensjoner, slik han bruker det når han studerer kunstverden (en annen variant av kunstfeltet). Konvensjonene styrer «hvordan ting skal gjøres», eks passende størrelse på maleriet, hvordan utøvere og publikum opptrer overfor hverandre, ignoranter er de som ikke har lært seg konvensjonene. De store brudd med konvensjonene kan avantgardismen i en epoke sies å ha gjort seg til talsmann for med sine radikale brudd med etablerte kunstneriske uttrykksmåter og stilarter. Striden mellom de unge og de gamle - mellom ortodoksi og avantgarde - innen kunstfeltet, er også strid om konvensjoner. Hvilke stilarter er i tråd med tidens ånd, og hvilke er så gammeldagse at de plasserer de kunstnerne som utøver dem, i kategorien «fossile kunstnere»?⁸³ Spørsmålet er om «Munch i Kragerø» på den annen side, i en slik sammenheng som den siste her, er en representant for «fossile kunstnere» som skygger for fornying på feltet i Kragerø.

⁸¹ Mangset 2004, s. 57

⁸² Larsen, 2008 s. 70

⁸³ Mangset 2004, s. 64

Den antagonistiske diskursen til den klassisk borgerlige /avantgarde-diskursen er *høy/lav-diskursen*. Navnet høy/lav-diskursen henspiller på Bourdiues teorien om at kunst som har lav anerkjennelse blant aktører på kunstfeltet, men som kjemper diskursive kamper med den andre. Her finner man to underdiskurser; *kunsthåndverkdiskursen* og *folke-autodidaktdiskursen*. Felles for begge disse diskursene er at kunstproduksjon anses å være basert på individuelle ønsker, fremfor kollektive verdier (som er det sentrale innen diskursen i den klassisk, borgerlige siden i diskursen, hvor kunsten, samfunnet, den humanistiske forskningen og disses underfelter utgjør ulike kollektiver). I kunsthåndverkdiskursen omhandler Kragerøs identitet (og der igjennom «Munch i Kragerø») Kragerø som kunstnerbyen. Folke-autodidaktdiskursen omhandler Munch som autodidakt (det vil si uten kunstutdannelse i akademisk forstand), og «Munch i Kragerø» som et uttrykk for en folkelig diskurs. Hos denne motpolen på kunstfeltet i Kragerø er det en pågående strid om grensen mellom amatør og profesjonell - og mellom kunst og ikke-kunst - og det å holde seg innenfor feltets legitime grenser. Mangset skriver at grensene for kunstfeltet ofte er flytende.⁸⁴ Aktører innenfor kunstverden bruker mye energi på opprettholde grenser mellom kunstverden og omgivelsen, det vil si å bestemme hva som er «kunst» og hva som «ikke er kunst» - eller i allefall hva som er deres type kunst og hva som ikke er deres type kunst. De bruker mye tid og energi på å markere grenser. Hva som defineres innenfor, og hva som defineres utenfor er også i høy grad et spørsmål om makt. På alle nivå innen kunstverden sitter det sakkyndige portvoktere med myndighet til å forvalte slike grenser, det vil si velge hvem som skal få slippe gjennom porten og hvem som skal bli «slått ut ». Mangset skriver videre at særlig mye energi brukes på å markere grensen mellom den profesjonelle og amatørkunstverden. Han sier at her det åpenbart at sosiale konvensjoner knyttet til kunstneres faglige bakgrunn og organisatoriske tilhørighet er ofte viktigere en "kvaliteten" på den kunstneriske produksjonen.

⁸⁴ Mangset, 2004 s. 58

4 Metoder

«Mang en søvnløs nat drar mine tanker og drømme til Kragerø. Mine daglige ture over heia bak Kragerø. Deroppe blæste vinden fra havet, bak var granluften. Derute mellom skjærene brøt sjøen».⁸⁵

Edvard Munch i brev til sin venn Gierløff 1942

4.1 Valg av metode

Problemstillingen i oppgaven er å finne svar på hvilken betydning man kan si Edvard Munch har for Kragerø i dag. Problemstillingen muliggjør bruk av flere metoder som kunne ha komplementert hverandre, og som slik sett kunne ha gitt et rikt og utfyllende svar på hva man kan si denne betydningen er i dag for Kragerø. Når jeg likevel har valgt å bare bruke *kvalitativ* metode er det ut fra to hovedgrunner; for det første synes kvalitativ tilnæringsmåte å være anvendbar og *tilstrekkelig* da jeg er ute etter å *beskrive* hvordan man kan *forstå* og *fortolke* fenomenet Edvard Munch i Kragerø eller betydningen av det, for det andre henger det sammen med praktiske forhold som handler om min begrensede tids- og annen ressurskapasitet. Kvalitativ metode er den mest anvendte innenfor kulturstudier og er godt fundert i en antipositivistisk og kritisk tradisjon.⁸⁶ Det er også det denne oppgaven tar mål av å være.

Utgangspunktet for denne fortolkningsbaserte tilnærmingen er erkjennelsen av at det ikke finnes en objektiv sosial virkelighet, det finnes bare ulike forståelser av virkeligheten. Som forsker må man sette seg inn i hvordan mennesker fortolker og legger mening i spesielle sosiale fenomener.⁸⁷

Den kvalitative kartleggingen møter på mange utfordringer og valg forskeren bevisst må ta stilling til. For det første; hvilken strategi velger man for å få tak på virkeligheten? I kvantitativ metode har man ofte som utgangspunkt at man går ut i virkeligheten for å sjekke om den stemmer overens med forventningene man har satt seg, for eksempel ved å teste ut en hypotese. Jeg har valgt å bruke motsatt metode, kalt *induktiv* metode, det vil si at jeg går fra empiri til teori. Forskeren har på den måten en mer åpen tilnærming til virkeligheten. Jacobsen argumenterer for at det kan virke som om denne induktive tilnæringsmåten står

⁸⁵ Flaatten 2009, s. 134

⁸⁶ Sørensen et al. 2008, s. 90

⁸⁷ Jacobsen, 2005, s. 27

nærmere virkeligheten enn den deduktive metoden. Dette baserer han på en analyse av antall fortolkningsnivåer de to ulike tilnærmingene bruker, og konkluderer med at den induktive trenger et fortolkningsnivå mindre⁸⁸. Uansett er det graden av åpenhet som her er interessant, og Jacobsen fremholder at induktiv og deduktiv metode skiller seg mest fra hverandre på hvor åpne de er for ny informasjon. Lukkede tilnærminger kan være fornuftige når vi ønsker å studere mer objektive sider av virkeligheten, for eksempel hvor ofte mennesker går på kino, eller hvilket parti de stemte på ved siste valg. Når jeg har ønsket å finne ut hvilken betydning Munch har for Kragerø i dag, har jeg brukt såkalt *semistrukturerte* spørsmålstillinger, det vil si at det er åpne spørsmålstillinger der informanten oppfordres til å svare ut fra seg selv og sitt ståsted, selv om hun eller han ledes inn på de temaer eller spørsmål som jeg er ute etter å kartlegge.⁸⁹

Spørsmålet om forskerens effekt på det som forskes, er en utfordring. Den naturvitenskapelige eller positivistiske tilnærmingen der idealet er at forskeren ikke skal påvirke eller ha effekt på den objektive virkeligheten, forlates i den kvalitative metoden basert på erkjennelsen om at forskeren aldri kan være objektiv eller nøytral. Pål Repstad skriver om tittelen på sin bok *Mellom nærhet og distanse* at «den peker selvsagt på at en forsker som bruker kvalitative metoder, må veksle mellom nærhet og distanse i forhold til forskningsfeltet og aktørene».⁹⁰ Nærhet er nødvendig for forskeren for å få frem dype og nyanserte forståelser av andres oppfatning av virkeligheten. Distanse er viktig for å sette denne oppfatningen i perspektiv.⁹¹ Det vi kan og bør gjøre er å reflektere over hvordan et spesielt opplegg kan påvirke det fenomenet som studeres. I mitt tilfelle var jeg svært bevisst intervju-situasjonen, der jeg fysisk kom tett på objektet over en relativt lang og intens periode (ca en time), men vektla saklighet, seriøsitet og viktigheten av å være lyttende.

Metodens fjerde problem: ord eller tall. For å få en forståelse av sosiale fenomener bør vi få tak i hvordan mennesker tolker den sosiale virkeligheten; gjennom observasjon, hva de gjør og sier, og i så måte er det viktig la dem snakke med sine egne ord. Slik får man frem hvordan mennesker selv konstruerer virkeligheten, og man får frem alle de variasjoner og nyanser som

⁸⁸ Jacobsen, 2005, s. 37

⁸⁹ <http://ndla.no/nb/node/57095>

⁹⁰ Repstad, 2007 s. 10

⁹¹ Jacobsen, 2005 s. 40

ligger i ulike tolkninger. Tendenser til tallfesting av sosiale fenomener griper om seg, for eksempel rangeres filmer etter terningkast, restauranter etter antall stjerner, viner på en skal fra 0 til 100. Jacobsen sier at dette er et uttrykk for at vi i en svært kompleks verden har behov for komprimert informasjon, og nettopp slik informasjon gir tall. De gir ikke nyanserte opplysninger, men kortfattet, rask registrerbar informasjon. Han argumenterer for at begge typer informasjon har sine styrker og svakheter. Begge gir riktig og viktig informasjon, men av ulik type og innhold. Ingen av disse metodene samler inn data som gir klare og objektive svar ⁹². Jeg har ikke valgt tall, men kvalitativ tilnæringsmetode, og har benyttet det åpne individuelle intervjuet for å samle inn materiale.

4.1.1 Det åpne individuelle intervjuet

Ut fra problemstillingen har jeg valgt intervjumetoden som kalles for *det åpne individuelle intervjuet*.⁹³ Denne metoden er spesielt egnet, i følge Jacobsen, når det er relativt få enheter som skal undersøkes, når vi er interessert i hva det enkelte individ sier, og hvordan den enkelte fortolker og legger mening i et spesielt fenomen. Denne metoden er knyttet til en fortolkende eller konstruktivistisk vitenskapssyn, et syn min oppgave støtter seg til.

4.1.2 Utvalg

Kvalitative undersøkelser baserer seg på strategisk utvalg, det vil si at jeg har valgt å undersøke enheter som har egenskaper eller kvalifikasjoner i forhold til problemstillingen.

Når det gjelder de kvalitative intervjuene, valgte jeg respondenter som jeg gjennom eget nettverk visste hadde kjennskap til temaet. Det kan være svakheter og styrker ved at jeg selv er bosatt i Kragerø, er aktiv på deler av det kulturelle feltet i byen, og ut fra mitt subjektive ståsted, har gjort utvalget av informanter. Styrker kan være, slik Repstad skriver om å intervju folk man kjenner, at det også kan ha gjort dem mer presise i forhold til fakta ut fra en forestilling om at forskeren visste litt om dem på forhånd og kanskje kunne slå ned på fortegninger og overdrivelser.⁹⁴ Svakheten kan være at jeg ikke har respondenter som kunne vært interessante å ha med i undersøkelsen fordi jeg ikke har hatt eller fått kjennskap til dem,

⁹² Jacobsen, 2005, s. 41

⁹³ Jacobsen, 2005, s. 142

⁹⁴ Repstad, 2007, s. 83

eller fordi jeg på grunn av egne fordommer ikke har inkludert relevante kandidater og slik mistet tilgang på verdifull informasjon. En annen svakhet kan være at respondentene har fordommer i forhold til min person, og har gitt informasjon som spiller opp til disse. Repstad konkluderer med at han ikke kan se noen vesentlig forskjell på det å intervjuer kjente og ukjente. Han mener at intervjuer han selv har foretatt med kjente var mer spontane og rikere på informasjon likevel.⁹⁵

Tilgjengelighet av informanter er en styrende faktor for utvelgelsen. Blant annet må personene være villige til å stille opp og være fortrolige med intervjusituasjonen. Av alle forespurte i denne sammenheng, er det kun én som ikke stilte, uten å oppgi en begrunnelse.

En annen faktor er størrelsen på det kvalitative utvalget av respondenter. I følge Repstad finnes det ikke et standardsvar på hvor mange intervjuer en kvalitativ undersøkelse må ha. Han sier videre at vanligvis blir det et bedre prosjekt av å gjøre grundige analyser av få intervjuer enn overflatisk av mange.⁹⁶ Antall respondenter man velger avhenger av antall kategorier i undersøkelsen, og jeg har i denne undersøkelsen delt opp respondentene i tre hovedkategorier.

Jeg gjorde tilsammen 9 intervjuer. Respondentene utgjør tre kategorier, der tre av informantene representerer tradisjonell forvaltning, tre representerer næringsutvikling og tre representerer utøvende kunst- og kulturarbeidere. Slik er representativiteten fra hver kategori ivaretatt.

Det har vært viktig for noen av mine informanter å anonymiseres, og jeg har derfor bestrebet meg etter å karakterisere alle slik at det ikke skal være mulig å spore direkte til hvem den enkelte er. Det er i seg selv interessant at det for noen av disse har vært maktpåliggende å sikre seg anonymitet, det kan tyde på at det er sterke maktstrukturer på feltet. Jeg har gitt alle fiktive navn slik at de skal fremstå som levende personer, og til hver av dem blir det oppgitt kjønn og stilling

Kategori forvaltning:

Ane: Kvinne, kommunalt ansatt

⁹⁵ Repstad, 2007 s.83

⁹⁶ Repstad, 2007 s.83

Bent: Mann, pensjonist

Colin: Mann, prosjektansatt, kommunen

Kategori næring:

David: Mann, kommunalt ansatt

Even: Mann, kommunalt ansatt, politiker

Finn: Mann, kommunalt ansatt

Kategori kunst /kultur utøver

Gry: Kvinne, bildende kunst

Hans: Mann, skribent

Iselin: Kvinne, kunst- og kulturarbeider, selvstendig

4.2 Etiske hensyn

Forskningsetikk innebærer en bevisstgjøring av mulige konflikter en kan stå overfor i vurderingen mellom eget ønske om å få en så fullstendig og god informasjon som overhodet mulig og respondentens krav på privatliv, integritet og personvern.

Utgangspunktet for forskningsetikken i Norge i dag har tre grunnleggende krav knyttet til forholdet mellom forsker og dem det forskes på: informert samtykke, krav på privatliv og krav på å bli korrekt gjengitt⁹⁷.

Når det gjelder det første punktet om informert samtykke er det fire hovedkomponenter som inngår i dette kravet: kompetanse, frivillighet, full informasjon og forståelse. I dette ligger det at respondenten må selv være i stand til fritt å bestemme om han eller hun vil delta i undersøkelsen, respondenten må få tilstrekkelig informasjon om undersøkelsens hensikt, og respondenten må ha forstått denne informasjonen. I mitt tilfelle er alle respondentene valgt ut på bakgrunn av mine forkunnskaper om deres kompetanse på det som skulle undersøkes. Alle ble kontaktet enten pr telefon, epost eller jeg snakket direkte med dem. Det ble understreket at

⁹⁷ Jacobsen, 2005, s. 45

deltakelse var selvsagt helt frivillig, og jeg ga informasjon om hva dette handlet om og fikk bekreftelse på at de forsto formålet.

Tillitten til at datamaterialet behandles med omhu, respekt og ivaretar privatlivet til respondentene skal følges opp. Konfidensialitet er en selvfølge, og forskningsmateriale skal så langt som mulig anonymiseres⁹⁸ Det viste seg at for flere av respondentene var punktet om konfidensialitet og anonymisering viktig, da det de sa kan oppfattes som kritikk til aktører på feltet. Jeg har derfor bestrebet meg på å karakterisere respondentene med færrest mulige kjennetegn, slik at det ikke skal være mulig å gjenkjenne disse.

De etiske retningslinjene fra *Den nasjonale forskningsetiske komite for samfunnsvitenskap og humaniora* (NESH) krever at deltagere i undersøkelsen får opplyst resultatene av forskningen. Spesielt ved intervjuer der respondentene gir mye av seg selv til forskeren, er det rimelig at forskeren gir noe tilbake⁹⁹. Jeg vil derfor gjøre respondentene oppmerksom på hvor de på internett kan lese eller laste ned denne rapporten, og slik lese om resultater av undersøkelsen.

Det siste punktet om krav til riktig presentasjon av data, er utfordrende i kvalitative undersøkelser, men i den grad det er mulig skal man gjengi i dataene i riktig sammenheng. Man skal unngå å bruke et resultat som er tatt ut av sin sammenheng, og man skal heller ikke argumentere for noe som respondenten helt klart ikke har ment opprinnelig. Åpenhet – i den betydning at vi så langt som mulig gjør eksplisitt de valgene vi har foretatt i løpet av forskningsprosessen – er et absolutt krav til forskningsformidlingen. Først når valg er eksplisitte, kan de utsettes for kritikk, og først da kan det vurderes hvor god forskningen har vært¹⁰⁰. Dette poenget er avgjørende for troverdigheten for denne undersøkelsen, dette er spesielt krevende i det jeg bruker diskursive perspektiver og plasserer utsagn fra respondentene inn i de ulike diskurser.

4.3 Gjennomføring

Intervjuene ble gjennomført i perioden fra oktober 2012 til februar 2013. I løpet av disse månedene gjennomførte jeg som nevnt til sammen 9 intervjuer. På grunn av

⁹⁸ <http://www.etikkom.no> NESH, punkt 12, 13, og 17

⁹⁹ <http://www.etikkom.no> NESH, punkt 10

¹⁰⁰ Jacobsen, 2005, s. 51

problemstillingens innhold, valgte jeg å rekruttere informanter som er fra Kragerø ettersom disse er nærmere til å inneha en dypere forståelse av fenomenet gjennom opplevd, daglig erfaring. Noen av informantene foreslo andre som ikke bor i Kragerø i det daglige, men som kan ansees som «eksperter» på Edvard Munch, hans kunst og til og med hans periode i Kragerø. Det å få slike forslag var med å klargjøre for meg selv at denne oppgaven handler ikke primært om Edvard Munch, hans liv og virke, men om hvordan folk i Kragerø beskriver at hans betydning er i dag for Kragerø.

Intervjuene har blitt foretatt ansikt-til-ansikt, og slik har jeg kommet relativt tett inn på informantene, noe som er nødvendig for å få frem nyanseringer og dypere forståelse for deres oppfatninger. Alle intervjuene er gjort i deres eget miljø, det vil si på deres eget kontor eller i lokaler hvor de er vant til å være i eller er fortrolige med. Bortsett fra ett av intervjuene, er intervjuene gjort med lydopptak. På det intervjuet som ikke har lydopptak, på grunn av tekniske problemer, ble det notert flittig underveis, og utfyllende rett etterpå.

I intervjuguiden la jeg opp til såkalt semistrukturert åpenhet. Det vil si at noen temaer eller elementer hadde jeg på forhånd bestemt at det skulle fokuseres på slik som hvordan arven etter Munch i Kragerø er forvaltet, hvordan informanten ser på det å bruke «Munch i Kragerø» i et kulturnæringsperspektiv og om, eventuelt hvordan Munch er koblet opp til individuelle eller kollektive identiteter i Kragerø. Alle informantene fikk samme spørsmål, om enn i ulik rekkefølge, med tanke på å kunne gjøre en eventuell komparasjon.

De fleste av respondentene inngår mer eller mindre perifert i mitt sosiale eller profesjonelle nettverk i Kragerø. Hva dette har å si med hensyn til svarene på mine spørsmål, er vanskelig å si med sikkerhet. Med støtte i Repstad velger jeg å tro at det fremfor å gi tendensiøst materiale heller beriket kommunikasjonen og det som kom frem.¹⁰¹

4.4 Etterarbeid

4.4.1 Fra tale til tekst

Alle intervjuene er transkribert, bortsett fra ett. Da jeg gjorde dette ene intervjuet, noterte jeg flittig underveis, og la til utfyllende kommentarer umiddelbart etterpå. Det er en trygghet å ha det meste av materialet på bånd, det gir en ubegrenset tilgang på originalkilden om

¹⁰¹ Repstad, 2007, s. 82/83

nødvendig. Når intervjuene skrives ut har det blitt til tekst. Slik blir materialet konkretisert og gjort tilgjengelig for analyse.

4.4.2 Analyse

Jeg har redusert noe av kompleksiteten i materialet ved å forenkle og strukturere for å få en oversikt. Jeg satte opp en matrise der dataene fra intervjuene ble lagt inn. På den måten fikk jeg sammenfattet hvert enkelt intervju og luket vekk irrelevante data.

Det er ni intervjuer som er gjennomført. Intervjuguiden inneholdt først innledende spørsmål om informantens personlige forhold til Edvard Munchs kunst og til Kragerø, dernest var spørsmålene delt opp etter de tre aspektene slik det kommer frem i avsnittet om problemstilling, det vil si; forvaltningsaspektet, næringsaspektet og ideologiaspektet. Helt til slutt avrundet jeg med et kontrafaktisk spørsmål og om informanten hadde noe å komme med som jeg ikke hadde fått spurt om.

Jeg laget tre kategorier ut av utvalget, der tre av informantene representerer forvaltning, tre representerer kulturnæringsutvikling og tre representerer kunst og kultur. Slik fikk jeg en matrise med ni felt til å ordne artikuleringene etter utvalgskategori og problemstillingsaspekt.

Analyse og fortolkninger ble gjort på bakgrunn av det ferdig systematiserte materialet.

4.5 Overføring og troverdighet

Denne oppgaven baserer seg på noe som kan sies å være en vid og kjent tematikk mange steder i Norge, på den måten at det er flere kommuner, tettsteder og byer som bruker eller ønsker å bruke kjente, historiske (kultur-) personligheter i sin omdømmebygging og stedsutvikling. Eksempler kan være Sigrid Undset på Lillehammer¹⁰², Knut Hamsun på Hamarøy¹⁰³ eller Henrik Ibsen i Skien.¹⁰⁴ Min undersøkelse er lokalisert til det relativt lille lokasamfunnet Kragerø. Mitt ønske er at mine resultater skal kunne nyttes i andre samfunn der man tenker å nytte slike kanoer i et utviklingsarbeid. Det vil si generalisering av resultater. For at dette skal kunne sies å være en gyldig oppgave, må de konklusjonene jeg

¹⁰² <http://www.litteraturfestival.no> Også kalt Sigrid Undset-dagene.

¹⁰³ <http://hamsunsenteret.no/no/velkommen>

¹⁰⁴ <http://www.skien.kommune.no/Dokumentbase-og-Fellesinformasjon/Henrik-Ibsen/>

trekker basere seg på funn som kommer frem i analysen av mitt materiale, og ikke være mine egne meninger. Det betyr at en annen forsker bør komme frem til de samme konklusjoner, ut fra samme eller lignende materiale, altså etterprøving av undersøkelsen.

5 Analyse

Det er mig en kjær tanke at Auladekorationene og de andre billeder paa de mange udstillinger kan ha været Kragerø til god reklame men jeg synes Kragerø var bedre uden turiststrømmen. Men den bringer vel penger til byen¹⁰⁵

Edvard Munch i brev til sin venn Gierløff 1943

Jeg bruker et diskursivt perspektiv i min analyse av dette materialet som omhandler «Munch i Kragerø», og har identifisert to gjennomgående diskurser; kulturnæringsdiskursen og kunstdiskursen. Før jeg analyserer denne oppgavens diskursorden, vil jeg først ta for meg tre sentrale aspekter som har relevans for hvilke betydningstilskrivelser som gis «Munch i Kragerø» i dag. De tre aspektene er Kragerø som *myte*, «Munch i Kragerø» og *identitet*, «Munch i Kragerø» og *makt*. I kapittelet om kulturnæringsdiskursen definerer jeg først denne oppgavens bruk av begrepet kulturnæring, før jeg viser hvordan «Munch i Kragerø» i praksis kan inngå i kulturnæringsdiskursen slik jeg finner det i empirien. Så analyseres de to underdiskursene; mulighetsdiskursen og trusseldiskursen, før jeg gjør en oppsummering av kulturnæringsdiskursen. Kapittelet om kunstdiskursen som består av en dialetisk diskursorden, der klassisk borgerlig/avantgardisme - diskursen er den ene og som står i et antagonistisk forhold til den andre; høy/lav-diskursen. Hver av disse har sine to underdiskursen; den første har klassisk borgerlig diskurs og avangardisme-diskurs, den andre har kunsthåndverksdiskurs og folke-autodidakt-diskurs. Til slutt i dette kapittelet oppsummeres kunstdiskursen. Helt til slutt i denne delen av analysen kommer et eget punkt om temaet forvaltning.

Underveis er problemstillingene avgjørende for hva jeg legger vekt på når jeg analyserer de ulike diskursene, jeg gjentar dem derfor her:

Hovedproblemstillingen er:

Hvilken betydning har Edvard Munch og hans kunst for Kragerø i dag?

For å avgrense og konkretisere problemstillingen ytterligere har jeg valgt å inndele betydningen av «Munch i Kragerø» i tre områder, nemlig ideologi, næring og forvaltning.

1. Ideologi

¹⁰⁵ Flaatten 2009, s. 135

Her er jeg interessert i å undersøke i hvilke ideologiske kontekster / tradisjoner kan man plassere «Munch i Kragerø» - relasjonen? Hvordan kan man trekke inn begreper som identitet, makt og endring i en slik sammenheng? Oppfatter aktørene i lokalsamfunnet Kragerø at de selv er ideologiske eller utsettes for ideologi i diskusjonen om «Munch i Kragerø» relasjonen?

2. Næring

I denne delen av undersøkelsen har jeg søkt svar på om relasjonen «Munch i Kragerø» er et uttrykk for en voksende kulturnæringsvirksomhet? Er relasjonen en viktig del av et stedsutviklingsprosjekt for lokalsamfunnet? Er det næringslivsinteresser som har ”eierskapet” til relasjonen?

3. Forvaltning

Her har jeg vært interessert i å undersøke hvordan man har forvaltet arven etter Munch. Hvem eier det som skal forvaltes? Hva er forvaltet? Hvordan har denne lokale forvaltningen blitt relatert til den øvrige Munchforvaltning, regionalt og nasjonalt?

5.1 Kragerø som myte

Kragerø som sted må problematiseres, da det innenfor ulike diskurser er forskjellige oppfattelser av hva Kragerø er, hvilket Kragerø vi snakker om i denne sammenheng, og hvordan Kragerø blir italesatt av aktørene ut fra deres ulike posisjoner. Det har skjedd store endringer i Kragerø de seneste årene, og noen har begynt å tenke at det som i denne oppgaven beskrives som Kragerø, kan være et tilbakelagt stadium. Det snakkes nå om at kommunens økonomisk-strukturelle tyngdepunkt er i ferd med å flytte seg til områdene nord i kommunen, der nærheten til hovedfartsårene som E18 og jernbanen har trukket til seg store kjøpesentra og økende boligutbygging. Dette medfører handelslekkasje og tapping av ressurser fra gamle Kragerø sentrum. *Informanter i min undersøkelse er aktører på kulturfeltet, og de fleste forholder seg til en diskursorden der gamle Kragerø fremdeles er byens sentrum med bebyggelsen rundt sentrum, Kragerø-halvøya omkranset av skjærgården, men også et mer eller mindre perifert oppland.* I andre diskurser som skolediskursen eller

næringsutviklingsdiskursen, vil Kragerø utvides til å gjelde andre deler av eller hele kommunen.

Kan man, i tråd med Laclau og Mouffe, hevde at et sted som Kragerø er umulig?¹⁰⁶ Med det menes at en forståelse av Kragerø som en objektiv størrelse aldri kan være uttømmende. Kragerø er hele tiden delvis strukturert, men nettopp bare delvis og midlertidig. Hvis folk i Kragerø identifiserer seg med forskjellige steder og miljøer (for eksempel kunst-, idrett-, kirke-) er det ikke fordi Kragerø objektivt sett består av disse miljøene, men fordi det er skjedd en midlertidig lukning hvor andre identifiseringsmuligheter, som f.eks. klasse er utelukket.

Vi produserer hele tiden hva Kragerøs betydning er, og oppfører oss som om det finnes som en objektiv totalitet, og vi italesetter Kragerø som en helhet. Med ord som *Kragerøfolk* eller *kommunen* forsøker vi å avgrense en helhet med et objektivt innhold. Men helheten er en imaginær størrelse. Hvis for eksempel en næringsbyråkrat sier: «Kragerø er kunstnerbyen», og en kunstner sier det samme, så vil de ha forskjellige bilder av Kragerø i hodet.

Man kan si at det finnes bare midlertidige struktureringer av det sosiale. En strukturering er aldri endelig og total. Den totale struktur, som *Kragerø*, er noe vi forestiller oss for at våre handlinger skal gi mening. Det er altså ikke overensstemmelse mellom de sosiale struktureringer og myten. Myten er derfor på den ene side en misoppfattelse av virkelighetens beskaffenhet, men på den annen side en helt nødvendig horisont for våre handlinger. Myten Kragerø muliggjør sånn et lokalt samfunnsliv og gir de forskjellige aktørene en plattform slik at de overhodet kan diskutere med hverandre. Samtidig gir valget av myte en ramme for hva og hvordan det gir mening å diskutere. Hvis det er *Kragerø* som er utgangspunktet, blir for eksempel "Kragerøs kulturhistorie" viktig – ikke kulturhistorien på Løten.

Med et diskursivt blikk avdekker denne oppgaven hvilke myter om Kragerø, som objektiv realitet, som blir implisert i tale og i handlinger. Myter innholdsutfylles forskjellig av de forskjellige aktører i en kamp om å gjøre nettopp deres bilde av Kragerø gjeldende. Slik er myter som narrativer med å bygge opp om den enkeltes identitet, og den enkeltes oppfatning av hva Kragerø er.

¹⁰⁶ Jørgensen 1999, s. 50

En artikulasjon av informanten Colin (prosjektansatt, kommunen) illustrerer hvordan han interPELLERES av myten om at Kragerø er slik denne oppgaven:

«...her har vi de gamle konfliktene mellom by og land, for i og for seg kan du si at de tre kommunene, Sannidal, Skåtøy og Kragerø som ble slått sammen i 1960; de hadde jo hver sin identitet før den tid. Men Sannidal, selv om den kom inn i Kragerø, så er Sannidals identitet sterkere i dag enn i 1960. For det er klart at Sannidals identitet er jo ikke knytta til disse kunstnerne, for det var jo byen og skjærgården som var, sånn sett er det jo forskjellig. Så jeg tror nok at konflikten mellom by og land har helt klart betydning for hvordan folk oppfatter identitet.»

Colin sier her at Kragerøs identitet oppleves forskjellig. For Sannidal er ikke identiteten knyttet til kunstnerne, det er det byen Kragerø og skjærgården som har. Slik jeg tolker Colin mener han at dette har bakgrunn i de gamle konfliktene mellom by og land, og kommunesammenslåingen som ble gjort i 1960. Colin mener at nå har Sannidals egen-identitet styrket seg. Dette tolker jeg som en henvisning til det som har skjedd de seneste årene; en økonomisk-strukturell utvikling hvor Sannidal har blitt styrket.

5.2 «Munch i Kragerø» og identitet

For å ta rede på hvilke betydninger som tilskrives «Munch i Kragerø», er spørsmålet om identitet sentralt. Er det slik at «Munch i Kragerø» inngår i den enkelte informants identitet, og hva slags betydning tillegges det enkelte individ denne eventuelle identiteten? Og de samme spørsmålene reises om stedets identitet og «Munch i Kragerø»; har «Munch i Kragerø» blitt en del av Kragerøs identitet, på hvilken måte og hva slags betydningstilskrivelse gis den identiteten i så til felle?

Her vil jeg vise til en artikulasjon som viser hvor dypt «Munch i Kragerø» har sunket inn som en del av denne informantens identitet:

«Man kan ikke skille, min identitet er Kragerøs identitet, vi har den samme, altså noe av det som har vært å gi Kragerø identitet er kunstnerne. []du kan si at kulturen, malerne, Munch er også en del av min identitet for det ligger bak meg, det er også noe som jeg har med meg videre. [] Kragerø by, det er den som gir identiteten, her har vi historien vår, det var hit Munch kom, han var med og – han bodde i den byen, han var med å gi byen identitet som vi kan leve på i dag.....»

Hos Hans har Kragerøs og hans egen identitet smeltet sammen, og «Munch i Kragerø» inngår som en stor del av denne identiteten, slik jeg tolker han. Historien om Munch og de andre malerne har i følge Hans vært med på å konstruere både hans egen og Kragerøs identitet. Slik

inngår «Munch i Kragerø» som en viktig del av Hans narrativ om seg selv. Dette kan sees på som et uttrykk for Hans sin evne til å skape et narrativ om seg selv, slik livet i det høymoderne samfunn fordrer av oss, i følge Giddens. Det historiske perspektivet til Hans gjør at han ser seg selv som en del av en utvikling hvor fortid, nåtid og fremtid som er meningsfull for han. Denne forståelsen gjør «Munch i Kragerø» til en positiv identitetsbærer for Hans og for Kragerø.

Et annet syn på «Munch i Kragerø» har David, slik det illustreres her når han svarer på spørsmål om dette er en viktig del av Kragerøs identitet:

«For mange er det ikke mer enn et navn som du hoster opp, på samme måte som du hoster opp Kragerø. Altså, vi er stolte av det, men om det stikker noe særlig dypere; det er vanskelig å vite. Kragerø som sådan er jo lettere å beskrive, for det er jo den tiden man har opplevd Kragerø. For mange er nok Munch bare en kunstner som her vært her og malt *Solen*»

Det David sier her er at «Munch i Kragerø» har en overfladisk betydning for mange og at for dem er ikke dette en del av Kragerøs identitet. Det tolker jeg som et uttrykk for det pragmatiske forholdet David tror mange har til fenomenet, de er stolte av det, men for dem er han bare en kunstner som har vært i Kragerø og malt *Solen*. Slik jeg tolker David når han forteller om sin oppfattelse av det overfladiske forholdet mange i Kragerø har til «Munch i Kragerø», er at han refererer til mennesker som ikke inngår på kunst- og kulturfeltet i Kragerø. Davids artikulasjon kan derfor tolkes dithen at folk utenom kunst- og kulturfeltet i Kragerø, ikke har latt seg interpellere av «Munch i Kragerø», og at de er derfor ikke med i den diskursive kampen om dens betydning.¹⁰⁷ Dette er noe som da svekker betydningen til «Munch i Kragerø».

En av informantene, Ane, svarer kontant «ja» på spørsmål om «Munch i Kragerø» er en del av hennes identitet, og svarer slik på spørsmål om vil hun si at fenomenet inngår som en del av det autentiske Kragerø: «Ja, i hvertall kunstverkene hans, synes jeg gjør det, fordi det er så mange gjenkjennbare ting i kunstens hans». Anes poeng om det gjenkjennbare i kunsten, av hennes identifikasjon av det, kan sees på som et uttrykk for hennes subjektposisjon slik Lacans subjekteori beskriver. Lacan sier at subjektet lærer seg selv å kjenne som individ ved å identifisere seg med noe utenfor seg selv, nemlig ved de bilder hun presenteres for.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Jørgensen 1999, s. 15

¹⁰⁸ Jørgensen 1999, s. 54/55

Subjektets ønske om å realisere seg selv, få en "helhetsfølelse", er basert på ideen om det sanne hele selv, men er i følge Lacan en fiksjon eller myte.¹⁰⁹ I følge Laclau og Mouffe har subjektet i et slikt diskursivt perspektiv, en "motor" fordi det hele tiden forsøker å finne seg selv i diskursene. Anes forhold til de Munchske Kragerø-verk kan tolkes til å virke strukturerende på hennes identitet i diskursene, men struktureringen er likevel aldri total. For som Laclau og Mouffe sier; helheten er noe man forestiller seg, men det er den nødvendige horisont som både selvet og det sosiale skapes innenfor.¹¹⁰ Denne tolkningen av Anes identitet knyttet opp mot fenomenet som her undersøkes, styrker «Munch i Kragerø» som identitetsskapende faktor.

En fjerde innfallsvinkel til å se på hvordan «Munch i Kragerø» og identitet relateres, er Iselins artikulasjon:

«Absolutt en del av identitesbyggingen til Kragerø nå, det er det. Men om det er en del av identiteten sånn sett, men det er en del av byggingen. Og en del av strategien bør det absolutt være. . [] Ja altså, den offisielle delen mer enn den private, ja, når det gjelder Munch. Fordi den er så ny den linken, den er liksom putta på nå i det siste».

Iselin sier her at denne «Munch i Kragerø»-identiteten er noe man holder på å konstruere nå, som en del av en strategi, noe hun forøvrig stiller seg positiv til. Men dette er nytt og det kommer "utenfra" og ikke er riktig internalisert ennå. Iselins artikulasjoner om å bruke «Munch i Kragerø» i forbindelse med strategisk identitetsbygging kan sees på som eksempel der kulturarven forstås både som et mål i seg selv og som et virkemiddel for andre formål, slik Skogheim og Vestby skriver i sin rapport.¹¹¹ Kulturarv kan være kilde til identitet, tilhørighet og stolthet. Om det fremstår instrumentelt og som middel for næringsutvikling å strategisk bruke «Munch i Kragerø» slik, så kan det også bidra til å utvikle lokal identitet og særpreg, skriver de.¹¹² Slik jeg oppfatter Iselin her er hun positiv til en slik utvikling, og gir i denne sammenheng «Munch i Kragerø» en positiv betydning som identitetsmarkør.

«Munch i Kragerø» har relevans for Kragerøs identitet som sted og for enkeltindivider, iallefall for de som er innenfor kunst og kulturfeltet. Det er påpekt at denne relevansen er svak

¹⁰⁹ Jørgensen 1999, s. 55

¹¹⁰ Jørgensen 1999, s. 55

¹¹¹ Skogheim og Vestby, 2010, s. 20

¹¹² Skogheim og Vestby, 2010, s. 20

for de som er utenfor feltet der denne oppgaven har hentet sin empiri (kunst- og kulturfeltet i Kragerø), og det er påpekt at ennå føles denne identiteten påført og ny. Det er også informanter som har et nært og personlig forhold til Munchs kunst, og det er informanter som ikke kan skille mellom sin det personlige identitet og Kragerøs identitet fordi det er så sammenvevd. Disse posisjoner er et uttrykk for den diskursive kamp som pågår, og med det synliggjøres det at Kragerøs identitet er under konstruksjon.

5.3 «Munch i Kragerø» og makt

Kan man snakke om makt i denne sammenheng? Hvordan kommer makt til uttrykk når det er snakk om «Munch i Kragerø»? Kan slike uttrykk fortelle oss noe om betydningen av «Munch i Kragerø» i dag? Som allerede nevnt ga flere av informantene uttrykk for behovet for konfidensialitet når de ble invitert til å uttale seg om et tema som kan synes tilforlatelig ved første øyekast. Dette kan tolkes dithen at de opplever at det finnes maktstrukturer på feltet som de gjerne vil unngå å havne i konfrontasjon med.

Ut fra den forståelse av makt som denne oppgaven anvender, der objektivitet, ideologi og makt henger sammen, kan man si at det er to ideologier som kommer til uttrykk gjennom de to hoveddiskursene kulturnæringsdiskursen og kunstdiskursen i Kragerø i dag. Dette er et vanskelig felt å analysere, for her er det snakk om det usagte, det som uttrykkes som en åpenbar sannhet som ikke behøves å underbygges videre. Jeg vil her argumentere for at det innen kulturnæringsdiskursen hersker en ideologi om at på grunn av store økonomisk-strukturelle endringer i den vestlige verden, i Norge og i Kragerø, er man tvunget til å tenke omstilling, og at det derfor er naturlig og ønskelig at kunst og kultur instrumentaliseres for å oppnå formål om økonomisk vekst. Dette forstås som en objektiv sannhet, og ligger i bunn for den politikk og de handlinger som produserer kulturnæringsdiskursen.

Innenfor kunstdiskursen hersker en ideologi der troen på kunstens evne til å tilrettelegge for personlig vekst er internalisert. Den profesjonelle kunsten, slik som «Munch i Kragerø», er angivelig i stand til å hjelpe til selverkjennelse, til økt forståelse av seg selv og egne omgivelser, hvilket igjen vil gjøre livet rikere, samt gjøre oss i stand til å nyttiggjøre vårt eget potensial og så videre. I kunstdiskursen er dette en objektiv sannhet som ikke trenger å underbygges videre.

Den som har sannheten, eller det som oppfattes som sannheten, har makt. Makt skaper identitet, men den er kontingent, det vil si at den kunne ha vært eller blitt annerledes. Om ikke

«Munch i Kragerø» hadde oppstått som fenomen, eller det ikke hadde skjedd en revitalisering av minnet etter han på slutten av 1980-tallet, hadde ikke prosessen med å konstruere fenomenet som en del av Kragerøs identitet blitt påbegynt. Makten er produktiv, fordi den produserer hvordan «Munch i Kragerø» inngår i den sosiale orden i Kragerø, som vi er avhengige av å leve i. Men vi er ikke avhengige av leve akkurat slik det fremstår nå, og utelukkelsen av ordner er også en del av maktens virkning.

Den herskende ideologien innenfor hver av disse diskursene er således uten press, noe annet er hvordan den ideologiske makten kommer til uttrykk i den diskursive kamp mellom diskursene. I kulturnæringsdiskursen brukes «Munch i Kragerø» for "alt hva det er verdt" når det gjelder profilering, omdømmebygging og næringsutvikling. Kunstdiskursen derimot blir (til en viss grad) interpellert av kulturnæringsdiskursens ideologi, og fremmer kunstens og kulturens autonomi. Kjernen, eller kraftsentrumet, i kulturnæringsdiskursen er kunst og kultur. Slik sett har kunstdiskursen (fremdeles) et (makt-)fortrinn ved at det er den som er i stand til å definere hva som er autentisk kunst og kultur. Men, - ved at Edvard Munch inngår i billedkunstens *kanon*, er den allment anerkjent som høyverdige, og kulturnæringsdiskursen trenger derfor ikke kunstdiskursen kunstneriske godkjenningstempel. Slik blir kunstdiskursen delvis "parkert" av kulturnæringsdiskursen i den diskursive kampen om «Munch i Kragerø».

Noen av mine informanters behov for konfidensialitet, sett i et slikt maktperspektiv, kan sees på som et uttrykk for denne diskursive, ideologiske maktkamp. De representerer kunstdiskursen, og det er den som interPELLERES av kulturnæringsdiskursen. I kulturnæringsdiskursen er den ideologiske makten knyttet tett sammen med den økonomisk-strukturelle makten på (offentlige) deler av kunst- og kulturfeltet, og representanter for kunstdiskursen blir således til dels underlagt den ideologiske makten i kulturnæringsdiskursen.

Hvilke betydningstilskrivelser kan man ut fra et slikt maktperspektiv gi «Munch i Kragerø»? Det at «Munch i Kragerø» inngår i en slik ideologisk maktkamp forteller om dens potensielle betydning i Kragerø i dag. Min tolkning er at det er kulturnæringsnæringsdiskursens ideologi som vinner frem, og som oppleves mer og mer legitim på kunst- og kulturfeltet, og som etter all sannsynlighet vil legitimere «Munch i Kragerø» i Kragerø i dag og i fremtiden.

5.4 Kulturnæringsdiskursen

5.4.1 Hva er kulturnæring?

Ifølge Sigrid Røyseng omfatter kulturnæringer både opplevelsesøkonomi, kreative næringer, kulturnæringer, kulturbasert næringsutvikling og kulturelt entrepenørskap.¹¹³ Hun sier videre at begrepet om kreative næringer har mye til felles med den karismatiske kunstnerrollen i sin forståelse av produsentene som drevet av sin indre skapertrang.¹¹⁴ Begrepet om kulturnæringer differensierer mellom kunsten som kreativ eller dynamisk på den ene siden og resten av kulturnæringene på den andre. Denne differensieringen forutsetter videre at kunsten forstås som kulturnæringenes kreative kraftsentrum. Det er på denne bakgrunn jeg har kalt denne diskursen for kulturnæringsdiskursen, men også for å differensiere den overordnede næringsdiskursen i Kragerø og i Norge

5.4.2 «Munch i Kragerø» - praksis i kulturnæringsdiskursen

Hvordan kan man lage næring av «Munch i Kragerø»? Hva betyr kulturnæring i denne sammenheng? Til det siste først; det handler om økonomisk avkastning, om økonomisk vekst, om synergieffekter, om profilering og omdømmebygging, om sysselsetting, og om instrumentalisering av kunst og kultur slik at det kan nyttes til slik virksomhet. Det handler om kulturnæringsutvikling i Kragerø, som en del av Telemark, som en del av Norge og som aktør internasjonalt. Det handler samtidig om å tilrettelegge denne utvikling slik at kunsten og kulturen beholder sin autensitet (det er i kulturnæringens interesse at det finnes lokalt særpreget) og autonomitet (det er denne utømmelige kilde det skal øses av). «Munch i Kragerø» er i et slikt perspektiv "råvaren" som skal foredles, tilpasses og selges lokalt, nasjonalt og internasjonalt. «Munch i Kragerø» inngår i kulturnæringsdiskursens strategi, som inngår i den overordnede næringsdiskursen.

¹¹³ Røyseng 2011, s. 12

¹¹⁴ Røyseng 2011, s. 12 Karismatisk kunstnerrolle kjennetegnes ved tre særtrekk; individuell kunstner, kunsterens kall og guddommelige nådegave (talent) og fornektelse av økonomien (kunsten primær motivasjon)

Språket innenfor kulturnæringsdiskursen endres til å være et økonomi - og industrielt næringspråk. Ord som nevnt ovenfor; råvare, foredle, salg, strategi, synergieffekter, profilering, økonomisk vekst, marked osv

5.4.2.1 Mulighetsdiskurs

«Munch i Kragerø» kan inngå i den optimistiske *mulighetsdiskursen*, som Skogheim og Vestby skriver at i dag kan betegnes som den med størst gyldighet på kulturarvfeltet.¹¹⁵ På mange måter ligger det i diskursen navn hva den defineres til å være; den åpner for så vel mangfold som muligheter ved at kulturarv ses som ressurs i fremtidig stedsutvikling, sies det. Vi har allerede i denne oppgaven kommet frem til at «Munch i Kragerø» er definert innenfor rammene av hva som kan sies å være kulturarv, og nå skal fenomenet analyseres innenfor denne mulighetsdiskursen.

Et plausibelt sted å begynne, kan være å ta fatt på ordet *ressurs*, i denne diskursen forstått som noe som skal gi lønnsomhet og avkastning. «Munch i Kragerø» er således en ressurs som gir muligheter for stedsutvikling. I denne diskursen er «Munch i Kragerø» i utgangspunktet å betrakte som en gullgruve, som en råvare som kan taes ut, foredles, tilpasses og justeres for salg i Kragerø, Norge og internasjonalt. Denne råvaren finnes bare i Kragerø, det er ingen andre som har eller kan ha «Munch i Kragerø». Kragerø har med andre ord unike konkurransefortrinn eller muligheter på et voksende Munch-marked. Mulighetsdiskursen vil ikke se «Munch i Kragerø» kun som en nesten uutnyttet ressurs, denne kulturarven skal samtidig forstås som kilde til opplevelse, kunnskap og identitet eller som "mål i seg selv". Mulighetsdiskursen er derfor å sammenligne med kulturnæringsdiskursen på den måten at kraftsentrumet i mulighetsdiskursen er kulturarven, slik som kunst- og kultur er det i kulturnæringsdiskursen.

La oss se nærmere på hvordan man kan se «Munch i Kragerø» som en råvare i denne konteksten. En artikkel fra David kan illustrere:

«Da blir jo det kanskje valget man må ta da, si at det er Munch som er det største aktivum som vi kan satse på, og så får den underskogen som er sånn omkring, den får bare være en del av det som kanskje nok praktisk hadde vært lurt. Men det vil det sikkert være uenigheter om og mange meninger om, og hele tida er vi tilbake til det å kunne gjøre det store, nettopp å få satt Munch og Kragerø på kartet mer internasjonalt enn det er nå. [] Her er det et potensiale som vi aldri har skjønt, eller ja, det er noen av oss som

¹¹⁵ Skogheim 2010, s. 21

skjønner det, men vi får ikke skapt det eierforholdet til at dette kunne egentlig bli noe veldig mye større enn det det er».

Her sier David at «Munch i Kragerø» er det største aktivum, i betydningen råvare (min tolkning) Kragerø har på kulturfeltet, og at det er rundt denne den fremtidige kultursatsningen bør ligge. Annet bør vente. Han sier at det kan være et kontroversielt standpunkt (at annet må vente), og at det er vanskelig å formidle det potensiale som ligger i utnytting av denne råvaren, fordi det er vanskelig å få etablert følelsesmessig eierskap til fenomenet blant befolkningen. Denne artikuleringen er et uttrykk for synet på kulturarv, på «Munch i Kragerø», som en ressurs som skal utnyttes. David mener at man må velge å gå for denne muligheten, men at det kan innebære at "underskogen", her forstått som andre kunstnere og andre kulturprosjekter, må finne seg i å få mindre oppmerksomhet. Da kan det bli uenighet og mange meninger, men David peker på at denne «Munch i Kragerø»-utnyttingen, den kan i neste omgang avhjelpe situasjonen for alle (underskogen) fordi den får satt Kragerø på kartet, også internasjonalt. Det er dette han vil ha folk til å skjønne; det store potensialet i å utnytte «Munch i Kragerø». Så "punkterer" han litt sitt eget resonnement, han mener det er nødvendig at det utvikles et følelsesmessig eierforhold til denne visjonen, eller ideen, og det har man (ennå) ikke lykkes med, det er vanskelig. Det siste her, problemet med å etablere følelsesmessig eierforhold, kan tolkes på to måter; enten at han mener at folk ikke ønsker denne ideen, denne visjonen hans om «Munch i Kragerø» som den "store" satsningen, eller at man fortsatt ikke har lykkes med å overføre en slik følelse til folk. Det igjen kan være uttrykk for at enten har folk ingen tro på at «Munch i Kragerø» er en slik gullgruve, eller det kan være at denne måten å tenke om kulturarv fortsatt er så fremmed at de ikke helt forstår det David og noen andre har forstått, nemlig det store potensialet som ligger i «Munch i Kragerø». Uansett forstår jeg David som en som ønsker å utnytte de muligheter denne ressursen gir i en slik kulturnæringsdiskurs.

En annen inngang til problematikken med å gjøre om fenomenet «Munch i Kragerø» til økonomisk kapital, kan forstås med følgende artikulering av Finn:

«Det som jeg synes er synd, er at både Ibsen og Munch og flere av de store som vi har i Telemark, som er det noen kaller for gullbeholdningen vår, ikke er tatt vare på godt nok og ikke utnyttet godt nok. Så jeg skulle jo gjerne ønske at en fikk den historien frem til flere og på interessante måter.»

Det Finn sier her er at Ibsen og Munch er gullbeholdningen som bør opp og frem, og omsettes for å kaste av seg på markedet. Det har man hittil ikke klart, og Finn ønsker at flere må få høre om den muligheten, på måter som er interessante slik at de begynner å utnytte denne muligheten. «Munch i Kragerø» som gullbeholdning, i samme åndedrag som en annen kanon

nevnes, Ibsen; antydes her til å fortsatt ligge på "kistebunnen" i påvente av å komme ut i markedet og omsettes. Om det skal tas som et uttrykk for en pietistisk holdning innenfor mulighetsdiskursen, er lite sannsynlig. Det er mer snakk om en opparbeiding av en forståelse for at kulturarv kan være en slik gullbeholdning, som ligger der til "fri" avhending for den som måtte ønske.

«Munch i Kragerø» - praksis i mulighetsdiskursens ytterpunkter

Jeg skal nå vise posisjoner som plasserer seg i mulighetsdiskursen ytterkanter, de mest ekstreme varianter for hva som tenkes av muligheter i forbindelse med «Munch i Kragerø». Den ene ytterkant-posisjonen tar utgangspunkt i at med «Munch i Kragerø» er "alt er mulig", slik denne artikuleringen av Hans kan illustrere:

Vi har en tunnel som fører inn til Kragerø, hvorfor heter ikke den Perleporten? Også Perlen blant kyst- også tenk på det da. Nå skal vi en tur til Kragerø og på tur til Kragerø og kjøre gjennom Perleporten, og det vekker jo masse artige ting, og det er jo en litt rå greie, men det er jo litt moro da, jeg har kjørt Perleporten – hva venter oss på den andre sida av Perleporten? Ja der, når du kommer gjennom Perleporten, så kommer du inn til paradiset, eller noe sånt no. Da kommer du inn til Munchs Kragerø, gjennom Perleporten og det som kunne møtt deg med store – med ting. Velkommen til byen hvor også Munch bodde. [] Altså, hva har de i Hollywood, Hollywood og oppi der? Hva med et sånt gimmick og få opp noen svære bokstaver på Skriverheia eller Steinmann: Kragerø, perlen blant kystbyene. Folk ville jo komme dit for å bli tatt bilde av under perlen. Jeg er i Perlen. Man har så mange muligheter, det er bare å våge å ta de».

Slik uttrykker informanten Hans (skribenten) seg når vi samtaler om muligheter til å utnytte «Munch i Kragerø». Han setter sammen det kjente Munch-sitatet «Kragerø - perlen blandt kystbyene» sammen med en religiøs allegori om Jesus som åpner perleporten i det man skal gå inn i himmelrike etter sin død. Denne herlighetsfremstillingen av livet etter døden er på sett og vis like folkelig i sitt uttrykk som Hans er det, når han billedliggjør hvordan det vil være å komme gjennom Kragerøs perleporttunnel, man kommer til paradiset. Veien fra paradiset til Hollywood, eller fra Kragerø til Hollywood, er ikke lang innenfor denne herlighetsfremstillingen. Hans låner gjerne Hollywoods ide om å sette opp slike store bokstaver så folk kan la seg fotografere under disse, på et av Kragerøs utkikkspunkt; Steinmannen. Jeg tolker det slik at Hans sier dette med et smil om munnen, og at hans hovedbudskap her er det han oppsummeringsvis sier i siste siterte setning: «Man har så mange muligheter, det er bare å våge å ta de». Ved å nevne Hollywood, for mange det ultimate uttrykket for klisje, og så sette det sammen med "perleporten" har Hans her plassert «Munch i Kragerø» i en ekstrem posisjon innenfor mulighetsdiskursen. Denne plasseringen vil av mange oppfattes som banaliserende og fjernt fra det som er mulighetsdiskursen kraftsentrum,

det vil være utenkelig å bruke «Munch i Kragerø» på denne måten. Jeg oppfatter at Hans forslag her ble presentert med en viss humor, mer for å illustrere alle mulighetene han mener «Munch i Kragerø» kan tilby. Hans folkelige posisjon kan kontrasteres med en annen ekstrem variant, her illustrert med en artikulering fra Gry (bildende kunstner)

« ...[] Det ene er å bruke Munch, og da kunne man kanskje ha brukt det mye, mye bedre. Og når jeg sier det, så tenker jeg, hvorfor har ikke Kragerø et kunstmuseum, hvor man virkelig kunne forvalte denne arven på en historisk måte, kuratorisk måte. Mye mer virksomt enn å smelle opp disse religiøse plakaterne [Munch-skiltene] over hele byen, synes jeg»

Gry uttrykker her at om man først skal utnytte det potensiale som «Munch i Kragerø» utgjør innenfor en sånn mulighetsdiskurs, så bør det gjøres på en skikkelig og kvalitativ høyverdig måte som står i stil med innholdet; man bør lage en ny institusjon, et kunstmuseum. At Gry sier *kunstmuseum* fremfor Munchmuseum eller Munchsenter eller lignende, tolker jeg dithen at hun mener at et *kunstmuseum* vil ikke bare komme Munchs kunst til gode, det vil komme andre, nålevende profesjonelle og seriøse kunstnere til gode. Jeg tolker henne også slik at hun mener at innenfor denne mulighetsdiskursen vil det Kragerørske kunstfeltets verdi øke, også sett i næringsøkonomiske perspektiver. Jeg kaller dette for en ekstrem posisjon innenfor mulighetsdiskursen fordi en planlegging av en slik tanke vil, i tillegg til at den vil måtte medføre store økonomiske kapital investeringer, også nærmest automatisk igangsette langevarige debatter i Kragerø om ressursbruk, lokalisering mm. Men, det er en mulighet som inngår i mulighetsdiskursen.

Mellomposisjoner i mulighetsdiskursen

Mellom disse to ytterpunktene finnes et vell av artikuleringer innen mulighetsdiskursen som foreslår hvordan «Munch i Kragerø» kan settes ut i praksis. Jeg eksemplifiserer her med tre ulike temaer, tildels overlappende, som berører ulike deler av lokalsamfunnet Kragerø:

For det første er «Munch i Kragerø» aktuell å bruke i forbindelse med turismen, som er en mer enn hundre års gammel bransje i Kragerø. Her har man lange erfaringer med å håndtere tilreisende feriegjester, og infrastrukturen i Kragerø er på mange måter innrettet etter det. Særlig om sommeren er Kragerø et populært feriested, og det sies at innbyggertallet dobles mange ganger. Denne sesongen er imidlertid kort, det er snakk om 8-10 uker, og ønsket om å utvide "skuldresesongene" er stort, altså på forsommeren og tidlig høst, slik Finn artikulerer:

«Det å dra på skuldresesongene på interessante måter ved hjelp av Munch, det har jeg litt tro på. Cruise-rederiene avlegger også Kragerø besøk, gjerne, fordi da ferierer jo kremen

etter at vi er ferdig med vår ferie. Vi hadde jo vårt første cruise-anløp nå i år, hvor vi også trakk fram Munch naturligvis, og hvor Katja hadde Munch-vandring til Munch-maleriene, med passasjerene med gode tilbakemeldinger. Jeg håper at med prosjektet Cruise i Telemark, som Kragerø er involvert i, kan få trukket fram Munch for utenlandske besøkende i større grad».

Finn sier her at «Munch i Kragerø» kan brukes for å utvide sommersesongen. Han trekker frem den nye cruisebåt-trafikken, som har Kragerø har ønske om å bli en del av. Han snakker om et kjøpesterk målgruppe, det er sydeuropeere som har ferie på et senere tidspunkt enn vi er vant med i Norge, og som når de er i land ønsker å oppleve stedets særtrekk og severdigheter. Det er på denne måten «Munch i Kragerø» blir interessant å bruke i en slik mulighetsdiskurs, slik jeg tolker Finn. Det merkes godt i den lille byen når et stort cruiseskip ankrer opp ute i fjorden, og passasjerer i hundretalls fraktes inn for adspredelse, kulturopplevelser og shopping. Rike mennesker på ferie legger masse penger i gjen på en rasjonell måte. Å møte den verdensberømte «Munch i Kragerø» kan gi feriereisen en ekstra-opplevelse, og vil potensielt ikke bare der og da bringe inntekter til byen, men vil også bidra til å sette Kragerø på kartet, som en form for profilering. Det som ofte kommer til uttrykk blant mine informanter som representerer mulighetsdiskursen, er etterlysning av samarbeid mellom de ulike aktørene som relaterer seg til «Munch i Kragerø» og til turisme, slik Hans artikulere det:

«Munch elska torsk. Han fikk jo tilsendt torsk fra Krafft og har jo skrevet om torsk og alt det herre. En skikkelig torskemiddag, spis som Munch – altså lag en meny som folk sier, når vi kommer til Kragerø, så må vi i alle fall spise torsk. Den kan jo godt være fanga hvor som helst den altså, men også den har sitt navn her. Men altså kommers altså, det kunne vært at det nytter ikke bare å ha en statue på Skrubben du må leite deg fram til. Det må være et fellesløft med næringsdrivende som skal vise Munch når han kommer hit, også kan det bli spredning ut fra det.»

Det Hans sier her er at Munch var glad i å spise torsk, og han fikk tilsendt torsk fra Kragerø til Oslo etter at han flyttet dit. Munch har til og med beskrevet sitt gode forhold til Kragerø-torsken, noe som i mulighetsdiskursen kan brukes for "alt hva det er verdt", i følge Hans. Hans sier at om man serverer torsk i Kragerø, så må den ikke være fra Kragerø, han tenker nok på at det ikke alltid er lett å fange torsk i Kragerøfjorden og hvem er det som driver med fiske lenger, den kan være fra hvor som helst. Det Hans vil selge her, er ideen om at man spiser den samme torsken som verdensmaleren Munch spiste, og som han til og med måtte få spesialtilsendt. For at dette skal lykkes må det være et samarbeid mellom (kultur)næringsdrivende, slik at budskapet om torsken og eventuelle andre Munch-tilbud kan spres effektivt. Mat og drikke er et stor tema for ferierende, og det er stor bevissthet om matens beskaffenhet, kvalitet, om det er knyttet noen lokale særtrekk og narrativer ved

råstoffer eller fremstilling osv. Dermed kan «Munch i Kragerø» bli en del av restaurantbransjen i Kragerø, spesielt med tanke på turismen, som en del av mulighetsdiskursen.

For det andre er «Munch i Kragerø» en mulighet i forbindelse med tilflytning. Kragerø har store utfordringer med å øke nettotilflyttingen, det er ønske om at flere skal slå seg ned, bo og leve der hele året, bidra til felleskassen, få opp elevtall i skolene osv. Kragerø har gjort flere fremstøt for å øke tilflytningen, og Even (ansatt i kommunen, politiker) uttrykker seg slik:

Men så tror vi jo også da at, vi håper i alle fall det at det positive fokuset vil kunne ha noe i forhold til bosetting. At personer som kanskje er opptatt av kultur, opptatt av at noen tar vare på en kulturarv, opptatt av Munch, at de kan synes at det vi kan tilby i Kragerø er spennende nok til at de vil flytte hit og bo her.

«Munch i Kragerø» oppleves som noe positivt, noe som kan gi muligheter for å øke fast bosetting i Kragerø, i følge Even. «Munch i Kragerø» er et tilbud Kragerø kan "lokke" folk med for å få dem til å flytte dit. Dette sier noe om hvor positivt Even opplever «Munch i Kragerø», og troen på at andre opplever det samme, gir et håp om at de kan tenke seg å flytte til Kragerø. Dette kan være et uttrykk for hvor viktig Even synes «Munch i Kragerø» er som et instrument for å oppnå andre målsettinger, i tillegg til å ha en egenverdi. Den kan også være et eksempel på hvordan Kragerø konstruerer et image, en profilering for å oppnå disse målene. «Munch i Kragerø» utgjør en mulighet for å øke bosettingen i kommunen i mulighetsdiskursen.

For det tredje er «Munch i Kragerø» en mulighet når det gjelder samarbeid. Det er mange aktører når det gjelder Munch, og på mitt spørsmål om hva Even (kommunalt ansatt, politker) tenker å gjøre strategisk markedsføring av «Munch i Kragerø» på et nasjonalt plan, svarer han:

«jeg tror at de seks kommunene bør samarbeide om den biten der, for hvis du kommer fra Japan, så er det å dra til Horten ikke spesielt langt. Det er ganske kort faktisk, og det gjør at vi vil kunne utvikle et Munch- produkt i en sånn pakke innenfor et relativt lite geografisk område. For jeg tror ikke en kommune nødvendigvis skal finne opp kruttet for hvordan vi best skal gjøre det, alle de kommunene hvor Munch hadde ulike livsfaser og hva han malte rundt omkring, at det til sammen kan gi en veldig komplett pakke både for næringsliv og andre. For vi må ikke være redde for at noen i Kragerø kan bruke noe som befinner seg i Oslo altså, vi må liksom se helheten, og jeg tror ikke vi får til, med mindre Kragerø kommune vinner i lotto, at vi får til noe, for dette koster jo, for da må det jo inn forskere gjerne, for at det skal bli ordentlig og det ønsker vi jo. Men i et sånt samarbeid, som vi holder godt på i Kragerø da, så tror jeg det kan være lurt»

Med dette forstår jeg at Even vender seg ut av Kragerø når han ser etter muligheter for å gjøre markedsføring av «Munch i Kragerø». Det er svært ressurskrevende å drive markedsføring, og for Kragerø som er en "fattig" kommune, kan løsningen være å samarbeide med andre kommuner som har samme interesse og behov. Dessuten vil det være hensiktsmessig for det utenlandske publikummet som måtte ønske å følge Munch geografisk gjennom hans livsfaser, at det er et helhetelig tilbud. Dette tolker jeg som en samarbeidsmulighet for Kragerø. Å styrke samarbeid med aktører på samme marked kan gi en en form for "stordriftsfordeler", dessuten vil kommunene samlet stå styrket i nasjonale sammenhenger, og man blir en tyngre aktør i det en kan kalle Munchindustrien, også internasjonalt.

Kragerøs beliggenhet gjør at den for mange synes å være avskåret fra de viktigste hovedfartsårer og har relativ lang distanse til byer og tettsteder som har miljøer og muligheter for å drive offensiv næringspolitikk. «Munch i Kragerø» kan være en innfallsvinkel til å etablere kontakter og samarbeid med aktører utenfor Kragerø, noe som sees på som interessant næringsmessig. Et eksempel på dette artikuleres av Finn:

«I fjor så ble jo den digitaliserte fremstillingen av Solen gjort ferdig, i samarbeid med Skagen museum. Et IKON - prosjekt, som det kalles, et EU-prosjekt, og det er jo en veldig spennende innføring i det, eller en presentasjon av det bildet.»

Han forteller også om et annet samarbeidsprosjekt:

«Vi er jo med på et kunstprosjekt som heter Kunst i Telemark, det synes jeg er interessant da. Telemark Reiser er jo krumtappen her, de har vært på samlinger i Tyskland, Storbritannia bl. a. og møtt cruise-operatører og cruise-rederier og fortalt om det vi har å tilby, og det som vi ofte trekker fram i Telemark er jo Telemarkskanalen, og vi har skjærgården, vi har Ibsen, også har jeg dyttet på de Munch, for å si det litt populært».

Det Finn forteller her er at med «Munch i Kragerø» kan Kragerø samarbeide både med utlandet gjennom å delta i EU - prosjekter og med regionale samarbeidsprogram. Slik jeg tolker Finn gir «Munch i Kragerø» muligheter for Kragerø å bli med på større prosjekter som knytter Kragerø tettere til verden og verden til Kragerø. Slik vil oppfatningen av at Kragerø er avskåret vaskes ut.

5.4.2.2 Trusseldiskursen

Trusseldiskursens særtrekk er at den i hovedsak betrakter kulturarv som kilde til opplevelse, kunnskap og identitet eller som et "mål i seg selv", det vil si kulturens egenverdi/kildeverdi. Denne diskursen er opptatt av å verne, bevare og beskytte mot trusler utenfra som kan svekke kulturarvens verdi og posisjon. I denne diskursen er «Munch i Kragerø» et fenomen som først

og fremst skal vernes, bevares og beskyttes for å kunne fortsette å være en kilde til opplevelse, kunnskap og identitet eller som et "mål i seg selv". Trusseldiskursen inngår likevel i kulturnæringsdiskursen, da det er legitimt å drive med for eksempel "ren" formidling og diverse støtteaktiviteter i forbindelse med dette, slik som kafevirksomhet, salg av souveneirer etc. og som er et uttrykk for kulturnæringsmål. Iselin (kulturarbeider) artikulere følgende når jeg omtaler «Munch i Kragerø» som "Munchindustri":

«Jeg er litt skeptisk til den derre, hvis du kaller det industri, for jeg er ikke helt enig i det. Det er klart det er noen som driver butikken på Munch-museet og alle disse produktene blir solgt, men det har med det å gjøre at interessen for Munch er så stor og kvaliteten på de utstillingene er så stor, god fordi den interessen er så stor og fordi han er en så stor kunstner, så kan du tillate deg å ha alt det. Men hvis ikke man har det, så er det ikke noe, da er ikke de krusene noe verdt. Så jeg ville ikke kalt det industri, jeg ville kalt det en stor kunstner og en stor kunstopplevelse som så gir muligheter for avkastning rundt. Og hvem som skal ha den avkastningen vet ikke jeg, men jeg tror man starter i feil ende hvis man kaller det industri eller prøver å få til noe industri rundt det først da, hvis du skjønner,»

Iselin reagerer på ordet industri, at det settes sammen med Munch og stor kunst. For henne er det to motsetninger som ikke hører sammen. Hun relaterer Munch og kunsten hans til storhet og kvalitet, underforstått at industri er det motsatte. Souvenirsalg defineres ikke som industri, det er greit at det finnes - men hun understreker at også slik salg er bare mulig og legitimt på grunn av den store kunsten. Kunst, i betydningen av å være et autentisk verk, skapt av en kunstner, uten tanke for kremmervirksomhet eller økonomisk vinning, står i motsetning til det masseproduserte som er laget nettopp med tanke på økonomisk avkastning. Salg, motivert alene av profitt, er for Iselin utenkelig i denne sammenheng.

Jeg tolker Iselin her til å forsvare "små-skala" kremmer-virksomhet i butikkene på museumene eller lignende, men kan overhodet ikke tenke seg en utvidet Munch-industri. En annen artikkel fra Iselin illustrerer hennes bekymring for næringsinteressenes potensielle dominans når vi snakker om «Munch i Kragerø»

«.....det viste seg at baksiden av bussene, bybussene, altså rumpa på bussen skulle ha Solen i Kragerø. Og da tenkte jeg, jaja så fint, at da er vi nesten over i Andeby, i Legoland, hva hadde Solen på rumpa på bussen, altså det var der det endte på en måte. Jeg tenker at det kan fort bli en myr å falle i det og at du skal dra det så langt at det blir "tackey". Man må passe på den opprinnelige, originale arven. Om man ikke har originalene her, men man har en historie å fortelle som jeg sa, men man må ikke la det bli bare produktet liksom. Nå driver jeg, de skal lage Solen på koppen og det synes jeg var bra, jeg applauderte det forslaget. [] absolutt mulig å bruke dette kommersielt, men da synes jeg også at det er historien som er interessant og ikke produktene da. Det er den

historien og opplevelsen av å komme hit og, men der kan man bruke alle kunstnerne, man kan bruke det at kunstnerne har vært i Kragerø, ikke sant,.....»

Iselin sier her at man må passe på den opprinnelige arven. Jeg tolker det slik at hun mener at den autentiske Munch-arven må vernes og beskyttes, det er grenser for hvordan man kan bruke den. Jeg oppfatter at hun er redd for at ved for omfattende kommersiell bruk, vil det autentiske innholdet i arven vaskes ut. Iselins artikuleringer er også uttrykk for hennes etiske reserver. Hun skiller hun mellom å ha *Solen* som trykk på baksiden av mini-bussene som kjører rundt i Kragerø, og på å ha *Solen* som trykk på (kaffe-)kopper som skal selges i Kragerø. Det første er ikke akseptabelt, mens det andre er det. Dette kan illustrere ovenstående poeng om at ikke hva som helst kan godtas. I dette tilfelle er det muligens *størrelsen* på trykket på bussen som oppleves som absurd, og at bussen kjører «out of place» det vil si utenfor en akseptabel kunstformidlingskontekst. Det kan også være at bussen tilskrives miljøfiendtlighet i det den bidrar til Co² - utslipp i byen. Iselins artikuleringer kan delvis tolkes som et uttrykk for (på vegne av Munch) den fornektelse av økonomien som den karismatiske kunstneren står for, slik Røyseng beskriver den.¹¹⁶ Her skal ikke de økonomiske interesser være den primære funksjonen i forbindelse med kunst- og kulturformidlingen.

Munchs sitater er mye brukt i Kragerø, og spesielt mye er sitatet: «Kragerø - perlen blandt kystbyene» brukt i Kragerøs markedsføring av seg selv. Når jeg snakker med Colin (kommunal prosjektarbeider) om hva han synes om bruken av dette svarer han:

«Nei, det misliker jeg sterkt. Neimen, altså, fordi en visjon må være sann. Det første fordi det er en løgn, vi er ikke noen perle, altså det er søppel og dritt. Sånn sett så lever vi ikke opp til begrepet perle. Det er den ene biten, og det andre er at det ikke er sant i forhold til Munch heller. Han sa det riktignok i et brev, men kort tid etterpå skreiv han jo at dette var en perle uten turister, når ikke turistene var her. Og så er nettopp det brukt for å skaffe turister hit. Jeg synes jo dette er et typisk eksempel på hvordan man misbruker folks navn».

Det Colin sier her er at dette sitatet om Kragerø som en perle blant kystbyene er en visjon, og at visjoner må være sanne. Han sier at denne visjonen er løgn, det finnes «søppel og dritt». Slik jeg tolker Colin her, sier han at å bruke dette sitatet i reklameøyemed for å skaffe turister, er det motsatte av Munchs mening om Kragerøs turiststrøm. Han mener det er misbruk av navnet Edvard Munch. Dette tolker jeg som et uttrykk for trusseldiskursen, da Colin er opptatt av å verne Edvard Munchs egentlige betydningstilskrivelse av Kragerø som en perle og hans

¹¹⁶ Røyseng 2011, s. 12

forhold til turismen. Colins artikulasjon tar opp problematikk knyttet til hvordan språk og begreper tas inn i hegemoniske diskurser, og gjør dem til sine egne.

Skogheim og Vestby sier at trusseldiskursen er opptatt av *identiteten* som et uttrykk for å verne og bevare det autentiske. Det er derfor interessant når å se hvordan Even på spørsmål om «Munch i Kragerø» inngår i det autentiske ved Kragerøs identitet, svarer Even (kommunalt ansatt, politiker) slik:

«Ja, den gjør den jo, det ser vi jo også utfra en del motiver som Munch malte fra Kragerø, og som det som er litt interessant i dag, er jo at vi oppfatter at kvaliteten ligger i sommer-Kragerø. Hvis vi ser på mange av de 140 verkene som Munch malte i Kragerø, så er veldig mange av de vintermotivene faktisk. Det handler om livet året rundt i Kragerø, er verdt å ta vare på og er en sånn ekte identitet i seg selv. Så det er litt sånn dobbelt for folk.»

Årets skiftninger, fra sommer til vinter, gir Kragerø et fysisk særpreg. For mange er Kragerøs identitet knyttet til sommer og sol, badegjester og ferieliv. Jeg tolker Evens utsagn som at det «egentlige» og «ekte» Kragerø finnes slik Munch malte det vinterstid, og implisitt at sommersesongens betydning er stor, men at den har et noe overfladisk skinn over seg, «det er litt dobbelt for folk»; den «ekte» identiteten er den som Munch malte vinterstid. Trusselen her er den sommerturist-identiteten som tillegges Kragerø, Kragerø er noe mer eller annerledes, noe som har en dypere autensitet. Munchs malerier gjenspeiler denne autentiske identiteten, slik tolker jeg Even.

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



Figur 6 Vinter i Kragerø, 1912¹¹⁷

I trusseldiskursen inngår også de skiltene som er satt opp der Munch sto og malte rundt om kring i Kragerø:

«så synes jeg jo at Kragerø har gått helt til det ekstreme og flauene mengder i forhold til å melke Munch. Vi blir jo minnet om Munch veldig ofte og det synes jeg jo er ekstraordinært, at man går så langt, at de setter opp kopier av bildene i så stort format. Altså, der hvor det sto et tre engang, det gjør ikke det lenger, men her var det treet som han malte der. Det er jo over- religiøst å skulle gjøre noe sånt. Det er jo utrolig at noen

¹¹⁷ <http://www.munchikragero.no/vinter-i-kragero>

har fått lov til å gjøre det, synes jeg, på helt offentlige steder. Det sier kanskje noe om at alle Kragerø-folk synes det er all right, at ingen protesterer»

Illustrasjonen er kun tilgjengelig i trykt utgave



Figur 7 Grønt tre ved landevei, 1913(?)¹¹⁸

Det Gry sier her er at det er en overdreven fokus på «Munch i Kragerø», og at denne nærmest religiøse dyrkelsen tar overhånd. «Munch i Kragerø» tar overhånd også i det offentlige fysiske rom, hun synes det er rart at man får lov til å sette opp slik skilting. Denne artikuleringen er en del av trusseldiskursen, slik jeg tolker det.

5.4.3 Oppsummert om kulturnæringsdiskursen

Basert på at man forholder seg til en diskursorden der gamle Kragerø fremdeles er byens sentrum, med bebyggelsen rundt sentrum, Kragerø-halvøya omkranset av skjærgården, og et mer eller mindre perifert oppland, er mulighetsdiskursen hegemonisk. Det vurderer jeg ut fra at det er mulighetsdiskursen som interPELLERES av trusseldiskursen. Mulighetsdiskursen er en positiv, optimistisk diskurs som åpner opp for muligheter, og den hiver ikke ut kraftsentrumet i diskursen; kunst- og kulturen. Tvert om, den vil beskytte dette kraftsentrumet som den selv er avhengig av, det er tross alt hovedressursen i diskursen.

For at trusseldiskursen skal styrkes bør den i større grad bli interPELLERT av mulighetsdiskursen, det ville den ha tjent på.

¹¹⁸ <http://www.munchikragero.no/gront-tre-ved-landevei>

5.5 Kunstdiskursen

Denne kunstdiskursordenen har jeg delt inn i dialektiske forhold, først med to underdiskurser, og videre inndeling av hver enkelt av disse underdiskurser i to nye diskurser. Underdiskurser er den akademisk klassiske borgerlige kunstdiskurs/avantgarde og den andre er høy/lav-diskursen. Den første har jeg inndelt i to nye underdiskurser; den klassisk borgerlige kunstdiskurs og avantgardisme.diskurs. Den andre har jeg inndelt i kunsthåndverkdiskursen og folke-autodidaktdiskursen.

Diskursene på hvert sitt nivå står i et antagonistisk forhold til hverandre, slik analysen viser. Jeg vil nå gå gjennom hver enkelt diskurs og vise hvordan det kommer til syne i mitt materiale.

Jeg starter med den første underdiskursen i kunstdiskursen; klassisk borgerlig kunstdiskurs, og tar dem for meg en for en ettersom de er nevnt i dette avsnittet.

5.6 Klassisk borgerlig kunstdiskurs

Den klassisk borgerlig kunstdiskurs er en akademisk preget diskurs, hvor kunsten blir betraktet som en viktig kilde til *dannelse*. Kunsten må her si noe om noe om viktige filosofiske spørsmål; den tar opp i seg hele problematikken med det å være menneske. Et annet poeng er om den er viktig for utvikling av kunsten, og det tredje er at dreier seg i stor grad om det som Adorno beskriver som kritisk kunst; at kunsten må forholde seg til samfunnet som sin andre.

Blir viktige filosofiske spørsmål stilt i forbindelse med «Munch i Kragerø»? Slik svarer informanten Ane (kommunalt ansatt) på spørsmål om «Munch i Kragerø» s kunstbetydning:

« Det viktige [] er at man har et, det handler ikke om økonomi, det handler om personlig, åndelig, jeg vet ikke hva jeg skal kalle det, altså at man har ting som malerier, som bøker, som musikk, alle de forskjellige kunstartene som gjør at man får vokse som eget menneske, på en måte. Og det er det vi trenger for at vi skal blomstre på andre områder, vi trenger å ha kunst og kultur rundt oss, å delta i det, for å være mennesker»

Det Ane sier her at de klassiske (skjønne-) kunstarter er nødvendig for å ha et fullverdig godt liv, hun betrakter kunsten som en kilde til personlig dannelse. «Munch i Kragerø» inngår i denne dannelsen, slik jeg forstår henne. Og slik forklarer hun Munchs forhold kunsten sin;

«Munch var veldig glad i kunsten sin, men han var ikke veldig opptatt av penger. [] Han er på en måte, han bekrefter den her kunstneren som den ekte kunstneren, som lever for kunsten, og som, alt annet er irrelevant, på en måte».

Slik jeg tolker Ane her, ser hun Munch som et kunstnerisk geni som ikke går på akkord med sine kunstneriske prinsipper. Munch er her en representant for «den karismatiske kunstnerrollen», med vekt på kall, talent, inspirasjon og kunstnerisk originalitet.¹¹⁹ Til denne rollen ligger også den rene kunstens «antiøkonomiske økonomi» Munch hadde en tendens til å fornekte økonomien, han vegret seg for å akseptere det kommersielle. For Munch var det den rene kunstneriske anerkjennelse som var viktig, og det er dette som er den symbolske kapital på kunstfeltet. Men så kan slike kunstneriske verdier omdannes til økonomiske verdier over kortere eller lengre tid; minst problematisk er dette for den gamle kunsten, historien har felt sin dom over dem (Moulin 1992)¹²⁰ Kunsten har blitt konsektrert, det vil si helliggjort på rent kunstneriske premisser. Dette går an å formulere på flere måter, og Iselin artikulere her hva kunstens "egentlige" verdi er:

«.....Munch og Munchs kunst har ikke noen funksjon hvis ikke et bilde har truffet deg personlig der og da, eller hvis du ikke har en kunstopplevelse i forhold til Munch [] det er det kunst handler om».

Slik jeg tolker Iselin, mener hun at det er "kunstens i seg selv" og det den formidler, som er dens egentlige verdi.

5.7 Avantgardisme kunstdiskurs

Innenfor avtandgardisme kunstdiskursen er det sentrale det nyskapende i kunsten. På spørsmål om man må etterstrebe et bestemt kvalitativt nivå når man bruke «Munch i Kragerø» svarer Gry:

«Absolutt, intellektuelt særlig, og da mener jeg ikke sånn fisefine kuratorer altså. Da mener jeg folk som får tak i noe av nerven av det han var. Og han var kjempenerve, ikke sant, han var jo det. Jeg vil heller ha en bråte med psykoanalytikere som kommer ut på spa-hotellet og for eksempel prøver å male som ham, at alle får et lerret, alle får oljefarger, du er Munch. Og så ser man hva som kommer ut, da blir det en slags happening, men det blir innen et kontekst som går på å forstå det nervøse sinnet eller noe sånt noe. Hvordan hadde du følt deg etter skuddet i Åsgårdstrand, skjønner du hva jeg mener, ikke at det skal bli snakket vekk eller analysert forbi, men hva er det å leve sånn »

¹¹⁹ Mangset 2004, s. 38

¹²⁰ Mangset 2004, s.83

Det Gry sier her, slik jeg tolker henne, er at hun vil på en måte trenge gjennom "fernissen", og inn i selve kunstverket til Munch, og undersøke hvem eller hva han egentlig var. Hun utfordrer gjerne konteksten som dette skal gjøres i, og bringer gjerne inn andre faglige ståsteder. Slik jeg tolker henne, ønsker hun å bryte konvensjonene innenfor kunstverden i Kragerø, som er etter hennes oppfatning meget tradisjonelle med hensyn til «Munch i Kragerø».

«Skal man bruke offentlige midler på å snakke om en død kunstner igjen, når så mye har vært gjort, i forhold til; skal man bruke penger til å fornye kunst blant kunstnere nå, så ville jo jeg absolutt velge det siste. Fordi jeg synes så mye er blitt gjort for Munch....»

«Jeg synes det er dumt av dem å bruke Munch mer enn de bruker lokale krefter, lokal kunst, fordi det er mange, det er flere mennesker som bor her og som faktisk ikke er så – som er kjent utenfor Norges grenser for eksempel. Så Munch ligger som en veldig stor skygge over de andre – opplever det, også næringsmessig sett»

Det Gry sier her er at det er en overdreven fokus på «Munch i Kragerø», og at denne nærmest religiøse dyrkelsen tar overhånd. Det går på bekostning av nålevende kunstnere, og ikke bare det; det går på bekostning av fornyelsen av kunsten. «Munch i Kragerø» har blitt en trussel for nåtidens kunst og kunstnere, slik tolker jeg Gry. «Munch ligger som en veldig stor skygge over de andre», sier hun. Det tar jeg som uttrykk for at Gry putter Munch inn kategorien «fossile kunstnere», der Munch representerer er den gamle kunstneren som er i strid med den unge kunstneren, her representert ved Gry. Dette er striden mellom ortodoksi og avantgarde.¹²¹

Begge disse diskurser; både innenfor den klassisk borgerlige og avantgardediskursen, lar kunstnermyten om den karismatiske kunstneren influere på synet på kunstneren; det vil si kunstneren som det det gudebenådede talentet, fritatt fra konvensjoner og økonomi i tradisjonell forstand.

5.8 Kunsthåndverk-diskursen:

Gry (bildende kunstner):

«Noen grupper er veldig kommersielle og da tenker jeg, skal jeg si det rett ut – men da kommer du til å skrive det, du kan si det er noen som er veldig kommersielle som lager

¹²¹ Mangset 2004, s. 64

ting som går ut av deres verksted eller atelier og som gjør veldig mye, som bruker identiteten, den såkalte identiteten som Kragerø har som kunstner-by [], uten å være del av et organisk [miljø] »

Disse som Gry omtaler her, kan representere det jeg her kaller kunsthåndverkdiskursen. Slik jeg tolker henne, kan det oppleves frustrerende at kunsthåndverkere med mer eller mindre masseprodusert kunsthåndverk "tjener" på den hardt opparbeidede og seriøse kunstner-by identiteten, skapt blant annet med «Munch i Kragerø». I tillegg til at denne forbrukskunsten har som målsetting høyere økonomisk avkastning for den enkelte produsent, vanner den ut det som er den autentiske og kvalifiserte kunstner-by identiteten. Det interessante her er at Gry føler en slags frustrasjon over denne bruken. Det tolker jeg dithen at hun selv begynner å få en slags identitet knyttet til begrepet "kunstnerbyen", hvor også «Munch i Kragerø» inngår, hun føler et behov for at det settes noen grenser for misbruk. Dette tolker jeg dithen at identitetskonstruksjonen begynner å fungere, det begynner å internaliseres hos aktørene.

Innenfor kunsthåndverksdiskursen er kunsten, nettopp, håndverk. Det er snakk om å produsere ting som etterspørres, både fordi kunsten er mer som en pynt eller dekor-estetikk og fordi prisene kan reflektere en mer forbruksorientert omsetning. Dette er en folkelig forståelse av kunst i motsetning til den mer akademiske. Finn (kommunalt ansatt) er interessert i få kunsten ned fra pidestallen, og spør:

«Hvordan kan vi alminneliggjøre Munch og hvordan kan vi alminneliggjøre det våre kunstnere og kulturarbeidere holder på med.? Hvordan kan terskelen senkes, så det blir naturlig for andre enn de som er med i Kragerø Kunstforening og som stiller opp på utstillinger, og glaner på bilder og skulpturer og hva det er for noe. Ja, jeg tror nok også det er en viktig oppgave. [] Og noen er flinke, jeg tenker på Vigdis Helmersen som har åpent verksted og lager spennende aktiviteter der, at folk kan komme der og blåse sine egne glass og sånn, og det er nok mange nysgjerrige på»

Slik jeg tolker Finn her, ønsker han å trekke Munch ned fra den kunstneriske opphøydheden, slik at flere er komfortable med å møte kunstens hans. Han sammenligner med kunsthåndverkeren som lager aktiviteter for å trekke folk. Dette kan tolkes i to retninger; enten uttrykker Finn her en ideologi om «kunst til alle» - eller han er ikke kritisk til hva kunst kan/skal være. Dersom det handler om det første, å tilgjengeliggjøre Munchs kunst for den brede masse, er det et spørsmål om kuratering og formidling. Om det handler om mangelfull kunnskap om kunst og om å skille for eksempel kunst og kunsthåndverk, er det et langt lerret å bleke.

5.9 Folke-autodidakt diskursen

Hans artikulere her sammenhengen mellom de glade amatører og «Munch i Kragerø»:

Så kan du komme til Kragerø om sommeren så er det utstillinger over alt, utstillinger som selger enormt, som er helt på norgestoppen i salg. Og du har da de glade amatører og det er jo fryktelig moro å se på da, sånna som lager rare ting. Og det er Skåtøy, utstillingane tar hverandre, du har Jomfruland, hvor det er 3-4 gallerier som du kan gå på, du har utover Levangsheia så finner du flere gallerier utover Levangsheia som stiller ut mye rart, men den derra, jeg har ikke sett noen by i nærheten jeg, som har på den samme måte det samme trøkket på kunst som her. Og det er ikke bare noe som oppstår nå, her må du dykke ned i historien og nedi historien der finer du også Munch, der finner du Lars Fjeld, der finner du Per Derbitz, der finner du Jean Heiberg, der finner du Olaf Tangen, der finner du Ole Kornin, der finner du di små tinga som er med på å løfte dette opp som, du kan ha trøkt opp et korallrev nedenifra og fått det opp i lufta og her finner du da.....

Det Hans sier her er at det er enormt med utstillinger i Kragerø sommerstid, og at det er takket være mange av de store kunstnerne, som Munch, fra tidligere tider. Folk ble inspirert av dem, og de lærte av dem. Dette har gjort at det har oppstått en ganske stor krets av selvlærte kunstnere i Kragerø, og de er ganske gode til å artikulere seg.

«Ja, det er jo sånn at det er så mange som, alle prøver å selge, alle prøver å livnære seg og alle har jo en drøm om det, slå igjennom – kunstens opphøyde himmel. Nei, altså du har motsetningene, de som vil ha høyverdig kunst – ofte har de ikke bakkekontakt, de som bare kikker på sin egen palett og sånt no, og synes de er viktigere enn det andre. Altså jeg trur, nei, jeg vet ikke, det er noe, vi kan ikke la noe skyves unna. Altså, det er jo fantastisk å kunne komme å se høyverdig kunst, se utstillinger av Thaulow, som er en berikelse og fantastisk og gjerne betale penger for å komme inn å se det. Samtidig går du og ser da en utstilling på maleklubben og når du går rundt og ser, så wow, der var det noe og der var det noe. Altså, det ligger så masse spennende ting her».

Det Hans sier her er at "det er mange som er kallet, men få er utvalgt", for å si det med Mangsets tittel på artikkelen som det her refereres til. Det er få som når kunstens opphøyde himmel.

Det Hans sier her, slik jeg oppfatter det, er at han ser gjerne klassisk, høyverdig kunst, men er også begeistret for amatørkunsten. Likevel aner jeg en kime av kritikk fra Hans til de som vil ha høyverdig kunst, slik han uttrykker det, fordi han oppfatter at de synes de er viktigere enn andre.

Det kan tenkes at autodidakter kjenner spesiell nærhet eller identitet med kunstneren Edvard Munch, som stadig refereres til som autodidakt. «Munch i Kragerø» inngår i denne folke-autodidaktisk diskursen både på grunn av autodidakt-identiteten og på grunn av de personlige inetresser man har av at hele kunstfeltet er på agendaen.

5.10 Oppsummering kunstdiskursen

«Munch i Kragerø» kan sies å være en aktør av kunstfeltet i Kragerø. På dette feltet finnes to motpoler; den klassisk borgerlige/avantgardistiske kunstdiskurs på den ene siden og på den andre siden er høy/lav diskursen. Hver av disse har sine to underdiskurser. Selv om folkeautodidaktisk kursen i noen grad lar seg interpellere av den klassisk borgerlige /avantgardistiske diskurs, er den klassisk borgerlige /avantgardistiske -diskurs hegemonisk på kunstfeltet i Kragerø. «Munch i Kragerø» er den konsekvrerte kanon, og har den ulitmate karismatiske kunstnerrolle, og har stor symbolsk makt. Avantgardisme -diskursen har i noen grad interpellert klassisk borgerlig diskurs ved artikuleringer om Munch som ligger som en skygge over kunstfeltet i Kragerø idag, det vil si at han skygger for dagens kunstnere og nyskaping, han inngår i kategorien «fossile kunstnere»¹²² I kulturnæringsdiskursen kan man legge merke til aktørers konfliktposisjoneringer, det vil si at man nærmest umerkelig sklir inn og ut av diskurser og artikulerer tilsynelatende antagonistiske posisjoner. Eksempelvis Gry, som i det hun er inne på mulighetsdiskursen artikulerer ønske om et kunstmuseum for å gjøre kvalitativt gode tiltak når man snakker om «Munch i Kragerø», men som idet hun inntar en posisjon i trusseldiskursen artikulerer at Munch ligger som en skygge over dagens kunstnere.

5.11 Forvaltning

Her har jeg vært interessert i å undersøke hvordan man har forvaltet arven etter Munch. Hvem eier det som skal forvaltes? Hva er forvaltet? Hvordan har denne lokale forvaltningen blitt relatert til den øvrige Munchforvaltning, regionalt og nasjonalt?

Arven

Fysisk kulturarv handler ofte om bygninger, og særlig bygninger etter slike historiske *kanoer* som Edvard Munch. I Åsgårdstrand har de det lille huset Munch pleide å feriere i en periode (1897/98-1905), og som har blitt en del av nordmenns allmennkunnskaper. Huset på Ekely, som ikke eksisterer, er også svært kjent. I Kragerø forutså man ikke den gangen da Munch gjerne ville kjøpe Skrubben-huset av kommunen, at det kunne bli et slikt minne eller museum for ettertiden. Informanten Iselin sier at dette er en flau historie for Kragerø:

«grunnen til at man ikke hadde gjort så mye med dette før [Munch-jubileet 2009] var at man, altså Kragerø, hadde fått litt dårlig samvittighet for hvordan man behandlet

¹²² Mangset, 2004 s.64

Munch. For det første, han dro herfra av en grunn, han fikk ikke det huset. Jeg har seinere fått teorier om hvorfor han ikke fikk det stedet, det var ikke helt renslig det som skjedde i kommunen, da heller. ...[] sa at det var ganske tydelig at det var rett og slett de borgerlige som bestemte at han ikke var verdig det huset, for å si det sånn. ...[] Jeg tror litt på det og, og når jeg tenker på de som har skumlet det litt bort og ikke vært så fornøyd - altså ikke gjort mer ut av det før. Det kan jo passe med at man er litt flau. Jeg tror Kragerø har vært litt flau»

Det Iselin sier her er at man i Kragerø har dårlig samvittighet for at Munch ikke fikk kjøpt det huset den gangen, det lå noen litt skitne politiske motiver bak den beslutningen. Jeg tolker det slik at på grunn av denne *flauheten* eller dårlige samvittigheten, så har man på en måte forsøkt å "overse" eller "glemme" Munchs Kragerøtilhørighet for en periode. Dermed fikk man ikke ivaretatt eventuell materiell arv etter Munch i Kragerø.

«...han etterlot seg en historie; vi sitter med historien, andre sitter med bildene - de har liksom ting etter han. [] Jeg er mer opptatt av folkets historie og minner om tingene.[] Det er en immateriell arv Kragerø har, hvis man ikke har respekt for det immaterielle i kulturen, så har man ikke noe - så synes jeg ikke man har noe med kulturarbeid å gjøre i det hele tatt, for det er det det handler om, ikke sant. »

Det finnes immateriell arv etter «Munch i Kragerø», sier informanten Iselin (kulturarbeider), og hun forteller at hun har mer respekt for slike minner enn for ting. Det kan her være på sin plass med en definisjon av immateriell kulturarv. Slik kommer det frem på nettstedet [regjeringen.no](http://www.regjeringen.no), i *Immateriell Kulturarv i Norge. En utredningen om UNESCOs konvensjon 17.oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven:*

Immateriell kulturarv betyr praksis, framstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter – samt tilhørende instrumenter, gjenstander, kulturgjenstander og kulturelle rom - som samfunn, grupper, og i noen tilfeller, enkeltpersoner anerkjenner som en del av sin kulturarv. Denne immaterielle kulturarven, som er overført fra generasjon til generasjon, blir stadig gjenskapt av samfunn og grupper i forhold til deres miljø, i samspill med naturen og med historien og gir dem en følelse av identitet og kontinuitet, noe som fremmer respekt for kulturelt mangfold og menneskelig kreativitet. I forbindelse med denne konvensjonen tas kun i betraktning immateriell kulturarv som er forenlig med de eksisterende internasjonale menneskerettighetsinstrumentene og med kravene om gjensidig respekt mellom samfunn, grupper og enkeltpersoner samt en bærekraftig utvikling.¹²³

Slik jeg forstår denne definisjonen, er immateriell kulturarv praksis, framstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter og som er overført fra generasjon til generasjon. Hva gjelder «Munch i

¹²³ Immateriell kulturarv i Norge. en utredning om UNESCOs konvensjon 17.oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven.

http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvern/avdelingen/Rapporter_Utredninger/Immateriell_kulturarv_i_Norge_AMBU_2010.pdf

Kragerø» er det mange *narrativer* som er ute på folkemunne. Her er en artikkel fra informanten Hans om hvem som har forvaltet disse narrativene:

«Altså, hvis man har forvalta Munchs historie og Munchs kunst. Det er jo folket som har opplevd han her og jeg vil si sånn, at på folkemunne og blant folk, har Munch vært levende opp til i dag. Problemet har faktisk vært når de styrende organer har hatt noe Munch, de har ikke hatt den samme feelingen som folk som er vokst opp med Munch, at han var en naturlig del. Fordi at du kunne, hvis du hadde gått noen år tilbake og spurt de som steller med kultur i kommunen om Munch, så visste de svært, svært lite. Du måtte nesten til mannen i gata som visste mer om Munch enn de som lissom skulle forvalte og ta tak i den historien.»

Hans artikulere at det var *folket* som opplevde «Munch i Kragerø» og at det er de som har holdt fortellingen om «Munch i Kragerø» levende, også i den perioden da det var lite offentlig oppmerksomhet om Munch. Hans sier at det har blitt et problem når myndighetene kommer og skal ta hånd om Munch-arven, fordi de har ikke den følelsen for Munch, det er jo ikke de som har vokst opp med han. Når Hans sier "vokst opp med", tolker jeg det dithen at barn i Kragerø har vokst opp med alle narrativene om Munch, og derfor kjenner han godt. Derfor er det også de som har forvalta arven etter «Munch i Kragerø». Dette innebærer at den største arven etter «Munch i Kragerø» er immateriell. Hvem som har det formelle eierskapet til denne arven, slås fast i kulturarvkonvensjonen; det er det offentliges ansvar. Hvem som har det følelsesmessige eierskapet, ser ut til å være folket, slik jeg forsår det. Det tyder likevel på at når man nå etterhvert har fått dokumentert en del av arven i form av bokutgivelser og annet, så er kanskje den følelsesmessige siden svekket. Men nå er det snart 100 år siden Munch reiste fra Kragerø, kanskje gjør tidens tann at narrativene svekkes også?

Når det gjelder arven etter Munch i Kragerø er det få *fysiske* ting, forteller mine informanter. Huset han leide, og ikke fikk kjøpe, og flyttet fra i 1915, brant ned i 1936. Det finnes noen få objekter han brukte i sin kunstneriske virke, blant annet er spaden som arbeideren i sne holder på bildet oppbevart på Kragerø-Berg museum. Ellers finnes det visstnok noen litografier i noen hjem i Kragerø som han brukte til å betale for /bytte med, men det er ikke registrert hvem eller hvor disse eventuelt er. Kunstverkene hans fra Kragerøperioden, også de som han ferdigsstilte siden, finnes ikke lokalt. Det finnes i Kragerø kopier av fotografier som kunstneren selv tok, eller som han fikk andre til å ta, og det finnes kopier av brev og postkort han skrev og noen ganger tegnet på. Av andre fysiske ting finnes jo naturen, lyset, og miljøene han malte, slik som for eksempel den nevnte bua til Arnfinn Jenssen og Barthebakken, huset til Erna Dalen i Smedsbukta, miljøene på Høyåsen for å nevne noe. På mange av disse stedene ble det i forbindelse med 2009-jubileumet satt opp skilter som viser motivet slik Munch malte det, og med tekster som forteller litt om maleriet og kunstneren.

Det finnes reproduksjoner av kunstverk, blant annet en full størrelse av *Solen* som settes opp omtrent der han sto og malte den, ved spesielle anledninger som jubileumet i 2009 og i år, 2013.

I Kragerø finnes det et lokalt museum som for få år tilbake ble en del av Telemark museum. Det var lokalt i Kragerø svært mye motstand rettet mot den nye ordningen, og fremdeles er det ikke velfungerende, i følge David som kommer med følgende artikkel:

«Hadde vi hatt et museum i Kragerø-samfunnet som hadde fungert, så hadde vi hatt en base for å gjøre de tinga der. Det har vi ikke, så det er en del som ikke tar ansvar i forhold til det å forvalte det vi har etter Munch»

Det David forteller om her, er et lokal-museum som etter hans mening ikke fungerer etter at museums-reformen i Telemark ble gjennomført.¹²⁴ Han vil plassere noe av ansvaret for at arven etter «Munch i Kragerø» oppleves å være "pulverisert" i regionen, på Telemark Museum, slik jeg tolker han.

«Ja, det henger på å tilrettelegge det her, men det henger også på det med tilgjengelighet, altså de [Telemark Museum, Kragerø-Berg] er jo fra værende i forhold til å være tilgjengelige for folk. Det er jo ikke bare å lage gode utstillinger, når ikke utstillingen er tilgjengelig. Og det er jo de som er forvaltere av kulturminner, sånn sett, og dette er jo kulturminner»

Slik jeg tolker David her, spiller det ingen rolle om man lager gode museumsfaglige utstillinger, når ikke utstillingene gjøres tilgjengelig for publikum. Her sikter han til ukurante og begrensede åpningstider ved museumet, og den begrensede kommunikasjonen mellom museumets ledelse og lokalsamfunnet Kragerø som vanskeliggjør samarbeid, slik jeg forstår han.

Det er mulig at flere av aktørene ser det slik som David, da mange av informantene påpeker ønsket om et *kunstmuseum* eller *Munch-senter* i Kragerø, der en kan få mulighet til å oppleve en helhetelig «Munch i Kragerø» - forståelse, slik jeg tolker dem.

Oppsummert om forvaltningen av «Munch i Kragerø»

Ut fra hva mine informanter har fortalt meg, startet forvaltningen av arven etter «Munch i Kragerø» med et dårlig utgangspunkt hos de *kondisjonerte* i Kragerø, da han ikke fikk kjøpt Skrubben-huset den gangen. Skjemselen ved det som skjedde i forbindelse med det, gjorde at man la litt lokk på historien rundt Munchs Kragerøperiode. Men blant *folket* gikk narrativene,

¹²⁴ <http://telemarkmuseum.no/konsolideringen>

og det er de som har holdt historiene om Munch i Kragerø levende helt opp til våre dager. Nå er det en fast utstilling om Munch på Telemark museums avdeling i Kragerø, og gjennom avvikling av 2009 jubileumet og i opptakten til 2013 jubileet har historiene om «Munch i Kragerø» blitt revitalisert. Det ble på 1990 tallet gitt ut artikler og bøker om «Munch i Kragerø», og det er i forbindelse med 2009 og 2013 jubileene gitt ut kunsthistoriske bøker om Munchs Kragerøperiode. Dette er i hovedtrekk hva mine informanter har fortalt meg som er relevant i et forvaltningsperspektiv.

Jeg kan ikke se i mitt materiale at «Munch i Kragerø» - arven har blitt relatert nasjonalt, annet ved samarbeid om Munch-jubileum i 2013.

Det understrekes at det ikke er gjort undersøkelser i museumsfalice miljøer eller på museet i Kragerø, og at det kan på sett og vis være en svakhet i denne oppgaven. På den annen side er dette en oppgave som har et diskursivt perspektiv på hva Edvard Munch og hans kunst betyr for Kragerø i dag, blant mine informanter.

5.12 Diskursenes samspill

De to diskursene jeg har delt mitt materiale inn i og analysert ut fra, representerer ulike måter å snakke om Edvard Munchs betydning for Kragerø, og konstituerer dermed en diskursorden om Edvard Munch i Kragerø. De to diskursene artikulere bestemte betydningstilskrivelser av Munch i Kragerø som de interPELLerer mottakerne med.

5.12.1 Diskursenes hegemoni

Diskursenes tilstedeværelse i oppgaven er ment å skulle samsvare med den rekkefølgen som jeg har analysert i de to øvrige delene av kapitlet. I Kragerø, på dette kunst-og kulturfeltet der mine aktører deltar, er det først og fremst kulturnæringsdiskursen som har størst plass i analyse materialet. På denne bakgrunn kan man si at det ser ut som om denne har størst hegemonipotensiale i Kragerø. En annen måte å si det på er at kunstdiskursen ikke interPELLerer kulturnæringsdiskursen like mye som kulturnæringsdiskursen interPELLerer kunstdiskursen. Diskursene har et tett samspill med hverandre, noen ganger kan det se ut for at aktørene skifter diskurs så ofte i samtalen, at de selv nærmest «glemmer» sitt utgangspunkt for artikuleringen de har begynt på, og spør meg som intervjuer om hjelp til å plassere seg tilbake til utgangspunktet for sitt eget resonnement. Konflikten mellom subjektposisjonene

uttrykkes i artikulasjonene deres, og i analysen der disse studeres hver for seg, er de av og til nærmest motstridende, slik jeg har påvist i analysen.

Slik sett kan man spørre seg om det er formålstjenelig å skille disse (kulturnæring og kunst) i to autonome diskurser. Jeg vil benytte anledningen til å reflektere litt over dette. Sigrid Røysengs definisjon av kulturnæring (og som også er gjeldende i denne oppgaven), der kunsten inngår som det kreative kraftsentrum, kunne ha muliggjort en enhetelig diskurs, vil noen kanskje si. Og, på den annen side, kunne man si; blant de to underdiskursene i kunstdiskursen, finnes en underdiskurs kalt "høy og lav" som har mange og tette tilknytningspunkter til kulturnæringsdiskursen, der det personlige ønsket om økonomisk avkastning har stort fokus.

Edvard Munchs *kunst* er kilden for fenomenet «Munch i Kragerø», noe som er kan overses i den diskursive kampen. Om kunstens verdi i seg selv påpekes, artikuleres det først og fremst i kunstdiskursen.

Kragerø, i betydningen myten Kragerø, er et grunnleggende premiss for denne diskursorden, slik jeg tolker det.

5.12.2 Diskursordenes motpoler

Problematismen av «Munch i Kragerø» og dens betydning, preges av de respektive diskursers vektlegging av kunst og kulturarv som autonome verdier. På den ene side befinner artikulasjoner som henviser til de muligheter fenomenet gir med hensyn til nærings- og stedsutvikling, på den annen side finnes artikulasjoner som vil henviser til frykten for banalisering av kunsten med stor K, og den forsimpning som ligger i å redusere slikt til et tema for opplevelse, underholdning, kjøp og salg.

Mellom disse to ytterpunkter befinner ulike artikulasjoner seg, der ulike stemmer innenfor kulturnæringsdiskursen anerkjenner den overskridende, enestående kunsten og likeså finnes det stemmer innenfor kunstdiskursen som anerkjenner også økonomisk kapital.

På spørsmål om noen av disse diskursene tjener på en problematisering av «Munch i Kragerø» betydning, kan man si at de to motpolene gjør det. Hvis kunstdiskursen sees på som et hinder for at fenomenet skal få vokse og ta stadig større plass, tjener kunstdiskursen på at denne problematiseringen opprettholdes. Det er tross alt i kunstdiskursen kilden til fenomenet finnes, altså Munchs *kunst*, og det er her en bevisstgjøring og en diskusjon om en kjent

problematikk kontinuerlig bør foregå; nemlig spørsmålet: *hva er kunst?* Ved å distingvere mellom de to underdiskursene, den klassisk borgerlige / avantgarde kunstdiskursen på den ene side, og høy/lav kunstdiskursen på den andre, kan kunsten med stor K interpellere både kunsthåndverkskunsten og folke-autodidaktkunsten og holde feltet levende, hvilket er avgjørende for at det i det hele tatt kan betraktes som et sosialt felt.

Når det gjelder i hvilken grad kulturnæringsdiskursen tjener den overordnede næringsutviklingen i kampen for å legitimere sine målsettinger, påpeker artikuleringer som at «bruk «Munch i Kragerø» for alt det er verdt» at den har sin potensielle funksjon. Slike artikuleringer er mer opptatt av næringsutvikling og av Kragerø, enn av kunst og kunst- og kulturformidling.

Diskursene om «Munch i Kragerø» tjener alle som anerkjenner fenomenet. Det vil si at kunstdiskursen er stort sett på kulturnæringsdiskursen side, sett i den nådige og kontekstuelle situasjon. Man kan si at kunsten, også Munchs kunst, gjennom diskursene får rettet søkelyset på begrunnelsen av sin eksistens.

Jeg svarer nå på mine problemstillinger

5.12.3 Delbetydninger

Jeg går først gjennom delbetydningene slik de kommer frem i innledningskapittelet under punktet problemstilling, og tar deretter for meg den overordnede problemstillingen: Hva er Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag?

Ideologi:

Den første delbetydningen handler om ideologi og her ble det undersøkt i hvilke ideologiske kontekster / tradisjoner kan man plassere «Munch i Kragerø»? Hvordan kan man trekke inn begreper som identitet, makt og endring i en slik sammenheng? Oppfatter aktørene i lokalsamfunnet Kragerø at de selv er ideologiske eller utsettes for ideologi i diskusjonen om «Munch i Kragerø» relasjonen?

Dette tema ble analysert i den tidlige delen av analysen, under overskriften «Munch i Kragerø» og makt. Der kom jeg frem til at det var visse gjeldene ideologier i begge diskursene. Her settes disse inn i de to hoveddiskursene:

Hva kan kulturnæringsdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» sett i et ideologi perspektiv?

Den hegemoniske mulighetsdiskursen i kulturnæringsdiskursen tar utgangspunkt i at næring er en vesentlig del av menneskers og steders identitet og hverdagsliv, og at det i forbindelse med store samfunnsmessige økonomisk-strukturelle endringer, nasjonalt og internasjonalt, er en trend mot at kultur inngår som en del av den overordnede næringsdiskursen. «Munch i Kragerø» er et eksempel på hvordan kultur instrumentaliseres og brukes i et slikt perspektiv, men ved at den er lokalt forankret og har identitet for individer og stedet utgjør den en mulighet for styrking av lokalsamfunnet.

Hva kan kunstdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» sett i et ideologi perspektiv?

Den hegemoniske klassisk borgerlige/avantgardistiske kunstdiskursen kan si at betydningen av «Munch i Kragerø» i et ideologi perspektiv er at ved denne instrumentalisering «sopes» kunsten inn i rasjonalitetens jernbur, for å si det med et Webersk uttrykk. På den annen side har kunsten med stor K alltid stått i denne anti-økonomiske økonomien, og spørsmålet er om disse nye tider er tegn på endringer på feltet

Næring:

Den andre delbetydningen handlet om næring. I denne delen av undersøkelsen har jeg søkt svar på om relasjonen «Munch i Kragerø» er et uttrykk for en voksende kulturnæringsvirksomhet? Er relasjonen en viktig del av et stedsutviklingsprosjekt for lokalsamfunnet? Er det næringslivsinteresser som har "eierskapet" til relasjonen?

Hva kan kulturnæringsdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» i et næringsperspektiv?

Den hegemoniske mulighetsdiskursen innenfor kulturnæringsdiskursen gir «Munch i Kragerø» stor betydning. Artkulasjonene fra aktørene innen denne delen av diskursen gir en pekepinn: «Bruk det for alt hva det er verdt».

Hva kan kunstdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» i et næringsperspektiv?

Den hegemoniske klassisk borgerlige/avantgardistiske kunstdiskursen er todelt i spørsmålet når det kommer til betydningen av «Munch i Kragerø» i et næringsperspektiv. Denne delen av kunstdiskursen er reservert i forhold til næringsinteressenes intervensjon på kunstfeltet, og er bekymret for at markedsmekanismer skal vulgarisere feltet. Deler av feltet er også bekymret for den oppmerksomheten som gis «Munch i Kragerø», da det kan hemme utvikling av kunstdiskursen fremover. Samtidig artikuleres det stor interesse for den positive betydning det kan innebære for kunstfeltet som sådan, forutsatt at det er det faglige og kunstneriske ved «Munch i Kragerø» som settes i sentrum.

Forvaltning:

Denne delbetydningen inneholdt spørsmål om forvaltningen av «Munch i Kragerø», med andre ord var jeg inntressert i å undersøke hvordan har man forvaltet arven etter Munch i Kragerø, og stilte spørsmål som hvem eier det som skal forvaltes? Hva er forvaltet? Hvordan har denne lokale forvaltningen blitt relatert til den øvrige Munch forvaltning, regionalt og nasjonalt?

Hva kan kulturnæringsdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» sett i et forvaltningsperspektiv?

Under avsnittet om kulturnæringsdiskursen konkluderte jeg med at det er *mulighetsdiskursen* som har hegemoni, det vil si er den dominerende diskursen på feltet. Denne diskursen er rettet mer fremover enn bakover, og den vil ta i bruk kulturarven, «Munch i Kragerø» næringspolitisk. Derfor har den interesse av at fenomenet forvaltes på en kvalitativ god måte. Spørsmålet er om hvilke deler av kulturarven som i denne diskursen er berettiget slik god forvaltning.

Slik kulturarv er definert, inkludert den immaterielle, har det offentlige et ansvar for å forvalte dette. I mitt materiale kommer den frem at det blant aktørene finnes det ulike innfallsvinkler til spørsmålet om hvem som har forvaltet og hvem som skal forvalte den videre, selv om det er enighet om at det offentlige har ansvaret fremover. I mulighetsdiskursen er ønsket en om en fysisk bygning / hus / institusjon artikulert, ikke bare for å forvalte «Munch i Kragerø», men også for å ha det som utgangspunkt for i en slik næringssetting. Mulighetsdiskursen tar opp i seg spørsmål om kontinuerlig konstruering av både individ og stedsidentitet, og ser kulturarv,

og dermed «Munch i Kragerø» som et autentisk utgangspunkt for å bygge videre på Kragerøs identitet og utvikling.

Mulighetsdiskursen peker på mulige samarbeid med de andre Munch-kommunene for befeste sin hegemoni, forstått som at når det i offentligheten i Kragerø er begrenset med ressurser, søker den ut i "nye" eller "større" markeder og oppsøker potensielle samarbeidspartnere for å få innpass og andeler i markedet. Hva som i neste omgang kan komme ut av et styrket samarbeid mellom aktørene på kommune og regional nivå, vil mulighetsdiskursen bruke for å benytte det potensiale som ligger i å gjøre «Munch i Kragerø» til en del av den nasjonale Munch-industrien, og senere i internasjonale sammenhenger.

Hva kan kunstdiskursen si om betydningen av «Munch i Kragerø» i et forvaltningsperspektiv?

I kunstdiskursen har den klassisk borgerlige/avantgardistiske diskurs hegemoni, og på samme måte som mulighetsdiskursen har den interesse av at «Munch i Kragerø» forvaltes på en kvalitativ akseptabel måte, men med begrunnelse først og fremst i at denne arven er viktig i seg selv, den har en egenverdi. Denne hegemoniske delen av kunstdiskursen er oppatt av den faglige kvaliteten på forvaltningen, og ønsker den dokumentert.

Selv om den immaterielle delen av «Munch i Kragerø» verdsettes innen for den klassisk borgerlige / avantgardistiske diskurs, er det interesse for et kunstmuseum. Kunstdiskursen i Kragerø vil styrkes om «Munch i Kragerø» - institusjon i en eller annen form realiseres.

På grunn av de høye kravene om faglighet og profesjonalitet i klassisk borgerlig/avantgardistisk kunstdiskurs, er denne diskursen vendt mot faglige miljøer regionalt og nasjonalt og som inngår i samme (overordnede)kunstdiskurs, mer enn mot lokale høy/lav diskurser. «Munch i Kragerø» i denne delen av kunstdiskursen relateres til samme diskurs på overordnet diskursnivå.

5.12.4 Hva er Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag?

Jeg trekker her en konklusjon på hva en kan si er Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag, sett i et diskursivt perspektiv. Edvard Munchs betydning for Kragerø i dag har først og fremst en kulturnæringsbetydning, dernest en kunstbetydning. Dette er basert på en diskursiv analyse av mitt materiale, og er følgelig begrunnet i ovenstående resonnementer og resultater.

6 Avslutning

Lykken smiler til meg nå, jeg føler sterke krefter i meg.

En liten kystby i sne! Jeg ville gjerne hatt dem her. De ville bli henrykt!De små røde og hvite husene under den rene, hvite tykke sne er henrivende. Likeså ville jeg vise Dem mitt nye arbeid, særlig utkastene til Universitetet - det ville interessere Dem. Det vil nok ikke lykkes for meg å bruke det i Kristiania, dertil er professorene alfor gammelmodige, man våger ikke foreslå meg for ikke å skremme folkene som skulle gi penger. Den sentrale ide er lyset - hvilket De vet for meg er religion - og i dette lys konstruerer seg mennesker og krystaller..¹²⁵.

Edvard Munch i brev til sin venn Schiefler, desember 1909

6.1 Nåtid

Da jeg startet undersøkelsen av «Munch i Kragerø» var det fremdeles en tid til Munch150¹²⁶ skulle gå av stabelen. Jubileet er først og fremst en offentlig affære, med de tunge nasjonale kunstinstitusjonene Munch-museet og Nasjonalgalleriet i spissen, og der staten og de 8 Munch-kommunene har gått sammen med andre tunge aktører som Universitetet i Oslo. For Kragerø, som de andre kommunene, er det avgjørende for kvaliteten på jubileet hvor mye man får i støtte fra det statlige støtteapparatet. På grunn av blant annet sykdom og organisatorisk rot i den nasjonale samarbeidsgruppen bestående av representanter fra de forskjellige aktørene, fikk man ikke utformet forpliktende planer og søknader før i 2012. Resultatet ble sen tilbakemelding om hva man fikk av statlige midler (januar 2013) og skuffende lave overføringer til kommunene.¹²⁷ Jeg nevner dette, for å synliggjøre at innsamlingen av min empiri, de kvalitative intervjuene, ble gjort mens informantene (og jeg) hadde en følelse av at 2013 - jubileet var lenge til, og det var gått 31/2 år siden forrige Munch-juileum (2009) i Kragerø. Det var liksom en slags «mellom-periode», noe som gjenspeiles i artikulasjonene. Når vi nå har kommet langt ut i jubileumsåret 2013, og flere av arrangementene allerede er gjennomført, og det står evenementer i kø i nærmeste fremtid og ut hele året, er «Munch i Kragerø» i søkelyset på en helt annen måte.

Denne oppmerksomheten gjenspeiles over hele landet, og så sent som den 29.05 2013 fikk Munch stor oppmerksomhet da det ble kjent i mediene at det er inngått et politisk forlik i Oslo

¹²⁵Sandberg 1991, s. 14

¹²⁶ 150 år siden Edvard Munch ble født. <http://www.munch150.no>

¹²⁷ <http://www.nrk.no/ostafjells/telemark/kragero-kan-avlyse-munch-markering-1.8357227>

som etter all sannsynlighet vil føre til at det vil reises et nytt Munch-museum i Bjørvika, Oslo i løpet av 2017/18.

All denne oppmerksomheten om mannen og kunsten hans øker og dermed øker også forståelsen for hvilken "gullgruve" «Munch i Kragerø» kan oppfattes å være.

Oppgavens formål var også å undersøke grunnlaget for en alternativ måte å snakke om «Munch i Kragerø» på. Slik mine resultater viser, er det lite sannsynlig at man kommer til å snakke om dette fenomenet på noen særlig annen måte enn slik det allerede gjøres. Den hegemoniske kulturnæringsdiskursen står sterkt, og den nærings-økonomiske terminologien inngår som en del av en slik diskurs. En bevisstgjøring av diskursenes hierarkiske plassering *kan* mobilisere kunstdiskursen, og slik i gangsette sterkere interpellering og dermed i større grad ta plass i debatten, og slik sett fremme en alternativ måte å snakke om «Munch i Kragerø».

Mitt håp er også at denne oppgaven kan bidra til en bedre forståelse av de diskurser som pågår på dette felt i Kragerø, og hvordan man kan håndtere en videre utvikling av fenomenet «Munch i Kragerø». Det vil etter min mening tjene Kragerø og ikke minst kunst- og kulturfeltet i Kragerø å holde begge diskurser levende og debatterende.

6.2 Oppsummering

Jeg har i denne oppgaven tatt utgangspunkt i problemstillingen *hvilken betydning har Edvard Munch og hans kunst for Kragerø i dag*, der tre underproblemstillinger omhandlet aspektene ideologi, næring og forvaltning. Som bakgrunn for temaet trakk jeg frem historiske fakta knyttet til Edvard Munchs biografi og kunstproduksjon. Kragerøtiden hans fikk et eget kapittel, der ble det lagt særlig vekt på å formidle kunnskap om hans relasjoner til lokalbefolkningen i Kragerø. Det ble presentert en oversikt over milepæler i (lokal-)historien om «Munch i Kragerø» etter at han dro fra byen i 1915 og fem til i dag. Det ble gjort rede for begreper og teorier som ble anvendt i analysen; identitetsteori, diskursteori, kunstfeltteori, samt forskning om kulturarv som ressurs i tilknytning til stedsidentitet og næringsutvikling og annen relevant kulturforskningslitteratur. Det ble redegjort for valg av metode; den kvalitative metode og det kvalitative intervjuet. Det ble gjennomført en todelt diskursiv analyse av materialet. Den første delen gjorde rede for tre aspekter ved den nåtidige og kontekstuelle situasjonen; Kragerø som myte, «Munch i Kragerø» og identitet, og til sist; «Munch i Kragerø» og makt. Deretter ble materialet organisert i to ulike diskursordner;

kulturnæringsdiskursen og kunstdiskursen. Temaet om forvaltning fikk eget delkapittel. I den siste delen av analysen ble samspillet mellom de ulike diskursene vurdert. Til slutt trakk jeg konklusjonen om at det er kulturnæringsdiskursen som er hegemonisk når man skal se på betydningen av Edvard Munch og hans kunst for Kragerø i dag. Til slutt oppsummerte jeg undersøkelsens funn og satt det inn i en større samfunnsmessig kontekst.

Referanser/litteraturliste

Flaatten, Hans Martin Frydenberg (2008) *Soloppgang i Kragerø. Historien om Edvard Munchs liv på Skrubben 1909-1915*. Oslo, Børresen & co

Flaatten, Hans Martin Frydenberg (2013) *Sunrise in Kragerø. Edvard Munch. The story of Edvard Munchs life at Skrubben 1909-1916*, Sem & stenersen forlag, 2013

Giddens, (2008 [1990]) *The Consequenses of Modernity*, Polity s. 1-54, i kompendium 2, Artklar/utdrag til 28584 Innføringsemnet, master i kulturstudiar H2011, Bø

Jacobsen, Dag Ingvar (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring samfunnsvitenskapelig metode*. Høyskoleforlaget, Kristiansand

Jørgensen, Winter Marianne & Phillips, Louise (1999) *Diskursanalyse som teori og metode* Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg

Kragerø kommune, 2006, *Samordning planverk kunst og kystkultur*, Kragerø kommune, Kragerø

Larsen, Håkon (2008) *Det diskursives dialektikk. En analyse av offentlige samtaler om kunst og kultur*. I Sosiologisk Årbok 2008, nr. 3-4

Larsen, Sigbjørn (1996) *Malernes Kragerø*. Skjærgårdsforlaget, Milanostampa S.p.A, Milano

Larsen, Sigbjørn (1998) *Kragerø, perlen blant kystbyene. Edvard Munch*. Skjærgårdsforlaget, Gjøvik trykkeri, Gjøvik

Mangset, Per (2004) *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215/2004 Telemarksforskning-Bø

Repstad, Pål (2007) *Mellom nærhet og distanse*. Universitetsforlaget AS, Oslo

Røyseng, Sigrid (2011) *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder. En kunnskapsgjennomgang*. Fagboksforlaget, Bergen

Sandberg, Inger (1991) *Edvard Munch - Skrubben og Kragerø. Og en korrespondanse mellom to venner*. I Historieglimt 1991, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag

Sandberg, Inger (1994) *Edvard maler barn i Kragerø*. I Historieglimt 1994, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag

Sandberg, Inger (1996) *Noen mennesker rundt Edvard Munch på Skrubben*. I Historieglimt 1996, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag

Sandberg, Bjørn og Sandberg Inger (1999) *Kragerø Kunstforening 1935-1972* I Historieglimt 1994, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag

Sandberg, Inger (2002) *Gate i Kragerø*. I Historieglimt 2002, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag

Sørensen, Anne Scott, Ole Martin Høystad, Erling Bjurstrømm og Halvard Vike (2008) *Nye Kulturstudier*. Spartacus, Oslo

Skogheim, Randi og Vestby, Guri Mette (2010) *Kulturarv og stedsidentitet. Kulturarvens betydning for identitetsbygging, profilering og næringsutvikling*. NIBR rapport 2010:14

Steffens, Haagen Krog, (1916) *Kragerø bys historie 1666-1916* Grøndahl, Kristiania

Sæterbakken og Janike Kampevold Larsen (red.) (2008) *Norsk litterær kanon*. Cappelen Damm AS, Scanbook AB, Falun

Internettlinker:

<http://www.munch.museum.no/BlogPost/%22the-Modern-Eye%22-is-coming-home>

<http://e24.no/utenriks/petter-olsen-om-skrik-salget-jeg-er-fornoeyd/20208567>

<http://www.rammegaard.no/ramme-bildegalleri-og-stedsmuseum>

<http://www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=10045573>

<http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.11003097>

<http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article711150.ece>

<http://www.munchikragero.no/galopperende-hest>

<http://www.munchikragero.no/historien>

<http://www.etikkom.no>

<http://www.munchikragero.no/den-gule-tommerstokken>

http://no.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch

<http://snl.no/diskurs> (nettstedet til Store Norske Leksikon)

<http://www.nevermindthebenefits.no/Sigrid-Royseng-Kunst-penger-og-identitet>

<http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/teori-og-metode/begreper/kulturarv?searchterm=kulturarv>

<http://ndla.no/nb/node/57095>

<http://www.litteraturfestival.no>

<http://hamsunsenteret.no/no/velkommen>

<http://www.skien.kommune.no/Dokumentbase-og-Fellesinformasjon/Henrik-Ibsen/>

<http://www.munchikragero.no/vinter-i-kragero>

<http://www.munchikragero.no/skibsopphugging>

<http://www.skagen-tourist.dk/nordjylland/kunsternes-skagen>

<http://www.munchikragero.no/gront-tre-ved-landevei>

<http://www.munchikragero.no/arbeidere-i-sno>

<http://www.ta.no/pulsen/article4309363.ece>

<http://telemarkmuseum.no/konsolideringen>

http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvern/avdelingen/Rapporter_Utredninger/Immaterieell_kulturarv_i_Norge_AMBU_2010.pdf

<http://www.nrk.no/ostafjells/telemark/kragero-kan-avlyse-munch-markering-1.8357227>

