

historie

ISSN 0803-401X • HISTORIE NR. 2 - 2011 • ÅRGANG 21 • KR. 80,- • RETUR: HISTORIE, PB. 381 SENTRUM, 5805 BERGEN

historie

innhold nr. 2-11



HISTORISKE NYHETER 5



**HANSABYER OG
TILLEGGENDE HERLIGHETER** 6
Espen Olavsson Hårseth



CORNELIUS CRUYS 10
Torgrim Titlestad



**MÅ HISTORIEN OM
TELAVÅG SKRIVES OM?** 20
Egil Christophersen



MOT NORD 32
Fridtjof Nansen



MOT POLEN 42
Roald Amundsen



TI ÅR MED TORMOD TORFÆUS 52
Torgrim Titlestad



HOVEDSTADEN OG EDVARD MUNCH 60
Odd Gunnar Skagestad

Hovedstaden og Edvard Munch

- hva ranet i 2004 betydde for kunstneren og for byen

Edvard Munch donerte sin samling av egne verker til landets hovedstad, som også var hans egen hjemby. Hvilke motiver han ellers måtte ha hatt, kan det neppe være tvil om at kunstnerens ønske var at byen skulle ta pent vare på bildene. Hvilket Oslo også gjorde, forsåvidt som det ble bygget et museum som siden 1963 har huset samlingen - en museumsbygning som i august 2004 ble rammet av et stygt ran. En museumsbygning som man nå av uforklarlige grunner vil fraflytte, for i stedet å la kunsten stilles til skue i en fjortenetasjers gapestokk i Bjørvika.



AV ODD GUNNAR SKAGESTAD

"The Good, the Bad and the Ugly"

"Fæl kunst dere nordmenn omgir dere med," bemerket min danske kollega hånlig: Norges mest kjente skulptur heter *Sinnataggen*, mens Danmarks mest kjente heter *Den lille Havfrue*. "Og," fortsatte han, "Norges mest kjente maleri heter *Skrik*, mens Danmarks mest kjente heter *Hip, Hip, Hurra*." *Skrik* er ikke bare Norges, men *verdens* mest berømte maleri, kunne jeg kanskje ha replisert.

Eller, helst ikke. Dette var på slutten av 1970-tallet. Edvard Munchs internasjonale berømmelse var i og for seg et forlengst etablert faktum, men likevel: *Skrik* var hverken verdens eller Norges mest kjente maleri. Selvsagt ikke! Påstanden om at et så sært, for ikke å si et så *harry* bilde som *Skrik* skulle være i verdenstoppen blant berømte kunstverker, hadde formodningen mot seg, som det heter i juristenes elegante fagsjargong. *Skrik* var fremdeles – iallfall her hjemme i Norge – et

bilde som man knapt nok tok helt alvorlig. Et skikkelig stygt smøreri, blant kunstkritikerne gjennomgående ansett som et av Munchs mer useriøse og mindre vellykkede produkter: Svak komposisjon, grell farvebruk, overdrevent melodramatisk uttrykk osv. I den grad verket i det hele tatt var kjent blant almenheten, var *Skrik* et kuriosum – et bilde som man fleipet med. ("Selvportrett i absint-rus, he-he!"). Til alt overmål ble det helst omtalt som 'Skriket', - respektløst i bestemt form.

Men tidene forandrer seg. Om vi ikke hadde forstått det før, gikk det opp for oss en augustdag i 2004, da noen kjeltringer tok seg inn på Munch-museet, hvor de stjal et par av institusjonens mest kjente malerier. Som man vil erindre dreide det seg om *Madonna* og – ja nettopp – *Skrik*, hvorav sistnevnte nå glatt ble presentert som hjemmehørende i verdenskunstens absolutte elitedivisjon. Med til historien hørte også den



Sigøynerpiken eller Brudeferden i Hardanger?

dramatikk som lå i at en sikkerhetsvakt ble truet med skytevåpen. Dermed var det ikke bare *tyveri*, men et brutalt *ran*.

Det inntrufne fremkalte umiddelbart store og sterke ord i media. Selvsagt fordømmelse av den forbryterske handlingen, likeledes krav om at "våre kunstsatter må sikres bedre". Men fremfor alt sterke ord som foregav å målbære vår kollektive gremmelse over tapet av selve indrefiletten av vår nasjonale kulturarv, ja en arv som vi som nasjon – og Oslo by i særdeleshet – så å si forvaltet på vegne av verdenskulturen. Ord så sterke at det kunne være fristende å tale om et unisont mark-skrikerisk rama-skrik. Noen hver kunne undres da *Aftenposten* på lederplass betegnet bildene som "kunstsatter av uerstattelig nasjonal verdi" og "noen av verdenskunstens største ikoner".¹ Tok ikke avisen munnen litt for full, mon tro? Men andre aviser og nyhetsorganer fulgte opp i samme spor – ikke bare her hjemme, men verden over. Ledende internasjonale fagfolk ble hanket inn av tv-kanaler som CNN, hvor de opprømt omtalte bildene i de svulstigste vendinger. Skrik fikk uten videre status



som et av verdenskunstens tre mest kjente verker, — formodentlig på linje med *Mona Lisa* og *Guernica*.

Tapet av bildet ble en *happening* som stilte kunstens vesen og dens Janus-ansikt til skue i triplikat: Hva maleriet hadde vært, hva det var blitt, og hva selve tapet betydde for bildets status som sin egen merkevare. En inkongruent og uhellig tre-enighet: *The Good, the Bad and the Ugly*...

Berømmelsens anatomi

At *tidene forandrer seg* er en banal klisjé, men berømmelse (liksom popularitet) er like fullt en tidsavhengig og konjunkturømfintlig kvalitet. Like viktig som tidsdimensjonen er imidlertid *romdimensjonen* – betraktersens ståsted og perspektiv. Det klassiske eksempelet i så måte finner vi i fotballens verden: Mens *Manchester United* er verdens mest populære fotballklubb, er den mest populære klubben i Manchester slett ikke United, men *Manchester City*.

Og som om ikke *tid* og *rom* skulle gi berømmelses- og popularitetsbegrepene tilstrekkelig elastisitet, må vi heller ikke underslå den *sosiologiske* dimensjon: De oppfatninger som forfektes av kunst- og kulturkritikere og andre forståsegpåere, deles ikke nødvendigvis av det bredere publikum. Det kan gjelde i synet på hva som er "bra" eller "dårlig" kunst (en diskusjon som definitivt ikke skal tas her), men gjelder kan hende i vel så høy grad med hensyn til godtfolks oppfatninger om hva som er "berømt" kunst. Målbarheten kan diskuteres, men "høy gjenkjennerverdi" kan vanskelig hevdes å være et meningsløst kriterium.

En gallerieier som åpenbart kjente sitt publikum, satte kort tid etter Munch-ranet begivenheten i perspektiv med en kommentar så nøktern at den grenset til det hensynsløse: "Det finnes bare fire virkelig berømte bilder i Norge: *Brudeferden i Hardanger*, Christian Skredsvigs *Idyll*, *Elg i solnedgang* og *Sigøynerpiken*."²

På sporet av den tapte tid

Tilbake til Munch og hans *Skrik* – betraktet under *tidsdimensjonens* synsvinkel. *Skrik* som evolusjonært fenomen. Skrikets vei til berømmelse. Den ultimate berømmelse som i norske og internasjonale media nå kunne synes å overstråle og overdøve selv den mest standhaftige elg i solnedgang. Edvard Munchs ubestridte hovedverk. Slik kunne det synes i augustdagene 2004, såvel som fremdeles idag – henimot syv år senere. Og kan hende er det også riktig, - nå.

Det var ikke alltid slik. Skrikets vei til toppen skulle utvise et betydelig etterslep etter Munchs egen karrierestige i levende live. Og kunstneren selv? Joda, vi vet at han kom tidlig ut i verden. Skapte seg et navn i Tyskland, etter en kontroversiell utstilling i Berlin i 1892. Forble også lenge kontroversiell hjemme i Norge. Kontroversiell, men på ingen måte oversett. At nazistene på 1930-tallet stemplet enkelte av Munchs arbeider som "Entartet Kunst", betydde ikke minst at han var en kunstner som ble lagt merke til. Den virkelige verdensberømmelse skulle imidlertid la vente på seg, enn så lenge. Går vi videre frem i tid, til f.eks. for et halvt hundre år siden, var Edvard Munchs navn vel etablert i øvre halvdel av de internasjonale kunstkjennerkretsers annendivisjon, fortrinnsvis rubrisert som grafiker av den tysk-ekspresjonistiske skole. Å ja, man visste vel saktens at han også hadde *malt* noen bilder, uten at det ble særlig påaktet. Blant det brede internasjonale publikum – den mer eller mindre opplyste almenhet – var Munchs navn nærmest ukjent.

Her hjemme var situasjonen annerledes. Hvor omstridt han enn var – Munch hadde allerede i levende live forlenget vunnet anerkjennelse som den fremste blant norske malerkunstnere. Men hvilket verk ville folk flest først og fremst forbinde med kunstneren?

Om man for femti-seksti år siden hadde foretatt en spørreundersøkelse blant det brede publikum om hvilket bilde som var Munchs mest kjente, ville neppe

Skrik figurert blant de 4-5 første. Ei heller *Madonna*. De fleste ville trolig ha nevnt *Pikene på broen*, mange ville heller – som Munch-kjenneren og –biografen Rolf Stenersen – ha sagt *Syk pike*.³ (Og dersom spørsmålet ikke hadde vært om Munchs, men om Norges mest berømte maleri, ville de fleste utvilsomt ha svart *Brudeferden i Hardanger*).

Postverket markerte i 1963 hundreårsdagen for kunstnerens fødsel ved å utgi en serie på fire frimerker med Munch-motiver. Gode, trygge motiver med høy gjenkjennelesfaktor: *Selvportrett*, *Fruktbarhet*, *De ensomme* og *Pikene på broen*, - alt sammen *Mainstream Munch*. Men ingen *Madonna* og definitivt intet *Skrik*.

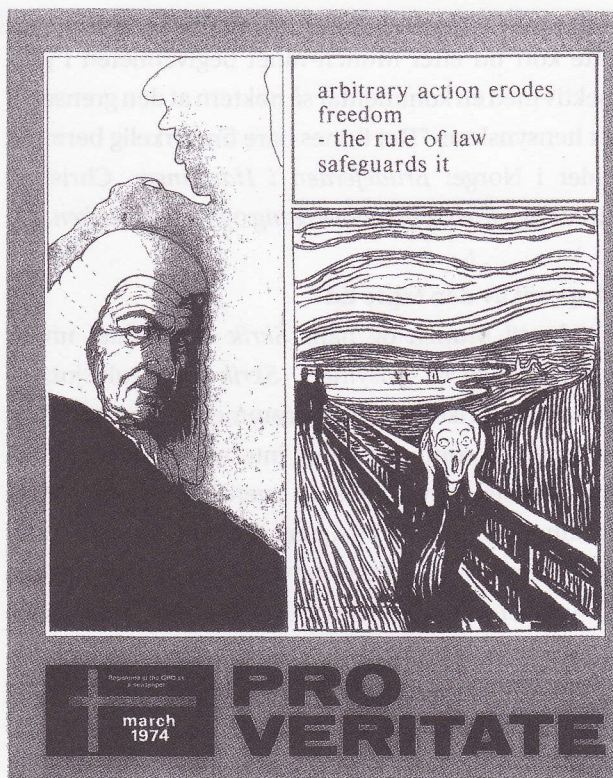
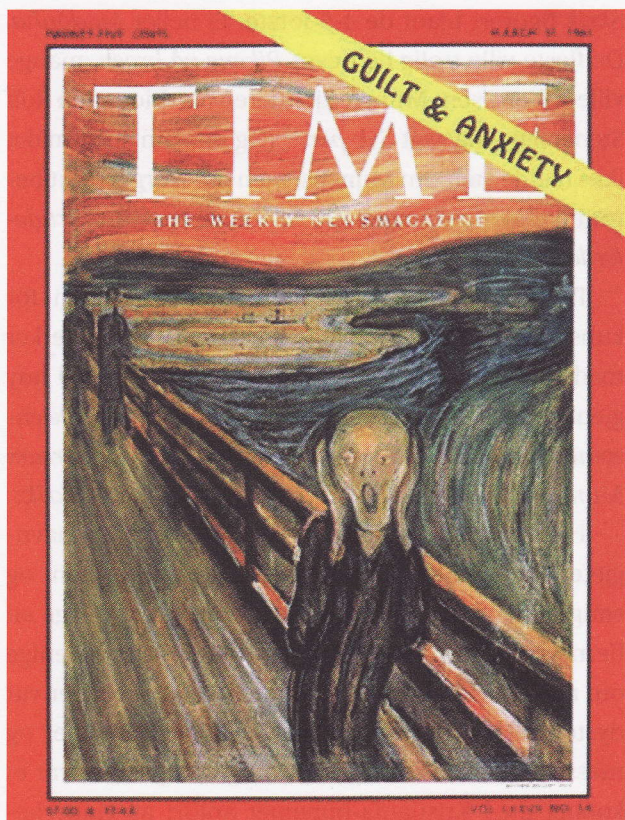
Høsten 1974 ble Kongeriket hjemsoekt av en navngjete britisk filmskaper. Peter Watkins het han, og smigret sitt norske publikum trill rundt ved å lage en fjernsynsfilm om Edvard Munch. Nesten alle var enige om at Watkins maktet å ta Munch på kornet: Her var dyster barndom med brekninger, blodstyrtinger og masse *Syk Pike*. Tæring til å ta og føle på. Her var et kobbelt med Kristiania-bohomer anført av Hans Jæger, som slo om seg med tidsriktig AKP-ml-sjargong, her var seksualangst og fremmedgjoring, her var enda mer dyster barndom med flere brekninger, enda flere blodstyrtinger og masse, massevis av *Syk Pike*. Men fint lite *Skrik*.

Nei, var vel dét likt seg?

Høyere opp og lengre frem

Munchs internasjonale ry har gjennom det siste halvsekel steget gradvis, - dels jevnt, dels sakte, dels i rykk og napp. Og hvor urettferdig det enn måtte synes: Dette har vært en utvikling som fremfor alt må tilskrives den stigende berømmelse som i samme periode er blitt *Skrik* til del. Med all respekt for kunstnerens øvrige geniale produksjon: Uten *Skrik* ville Munch ikke ha kunnet gå til topps i verdenskunstens førstedivisjon.

Veien til topps gikk gjennom brenning og brott, i søkk og kav, over knudret stokk og kneisende knaus. Et forvarsel om hva som var i emning, skulle komme så tidlig som 31. mars 1961, da *Skrik* prydet forsiden av nyhetsmagasinet *Time*.⁴ Bildet (som her ble kalt *The Cry* og ikke, som vanlig er i våre dager, *The Scream*), ble for anledningen benyttet som illustrasjon til bladets hovedartikkel om temaet "Skyld og angst".



Til venstre: Forside TIME, 1961. Over: Forside Pro Veritate, 1974

Men en slik iøynefallende anerkjennelse var et unntak. Den oppmerksomhet som ellers ble Munch og hans *Skrik* til del på den internasjonale arena, var gjennomgående av sporadisk og tilfeldig karakter. Fra tid til annen kunne man se *Skrik*-motivet gjengitt i ulike sammenhenger, helst som illustrasjon, stundom som ren dekor, oftest uten noen referanse til kunstnerens identitet. Et typisk eksempel var forsiden på marsnummeret 1974 av det sydafrikanske tidsskriftet *Pro Veritate*, - en meget seriøs publikasjon utgitt av det sterkt regimekritiske Christian Institute (som senere ble "bannlyst" av apartheid-myndighetene): På bladets vertikaldelte forside (jfr. illustrasjon) kunne man til venstre se bildet av en streng dommer mot en bakgrunn som fremstilte skyggen av en politimann. Og til høyre, en sort-hvitt gjengivelse av *Skrik*. På innsiden kunne man lese om frontomslaget at bildet til venstre var en tegning av den kjente (?) kunstneren Dave Gaskill. Om *Skrik* var bladet taust. Den tanke at motivet var skapt av en kunstner, og at denne kunstneren hadde et navn, var åpenbart like fjern for bladets utgivere som for folk flest forøvrig.

I løpet av 1970-tallet kunne man imidlertid fornemme at Munch var i ferd med å bli oppdaget av et bredere publikum. Kunstboken *100 Famous Paintings*, utgitt i London i 1979, tok for seg verdenskunsten kronologisk fra det 13. århundre og frem til vår egen tid – så å si en billedkunsthistoriens *kanon* med tidenes ett hundre presumptivt mest berømte malere representert ved ett bilde hver. Som den eneste nordiske kunstner var også Munch med i dette eksklusive selskapet, faktisk med *Skrik*, som her ble opplyst å være "one of the most disturbing and famous paintings of modern times". Dermed var Munch og hans *Skrik* plassert på verdenskartet, riktignok bare som én blant de hundre, men dog.

Det skjedde noe på hjemmebane også. Da noen arkitektstudenter i Oslo på 1980-tallet fikk for seg at Blitz-huset ikke burde rives, klinte de sin versjon av *Skrik* over hele gavlveggen, som en visuell protestaksjon. Munchs anvendbarhet – endog som politisk kampverktøy – ble anskueliggjort, og *Skrik* ble billedmotiv som stadig flere først og fremst forbandt med kunstneren.

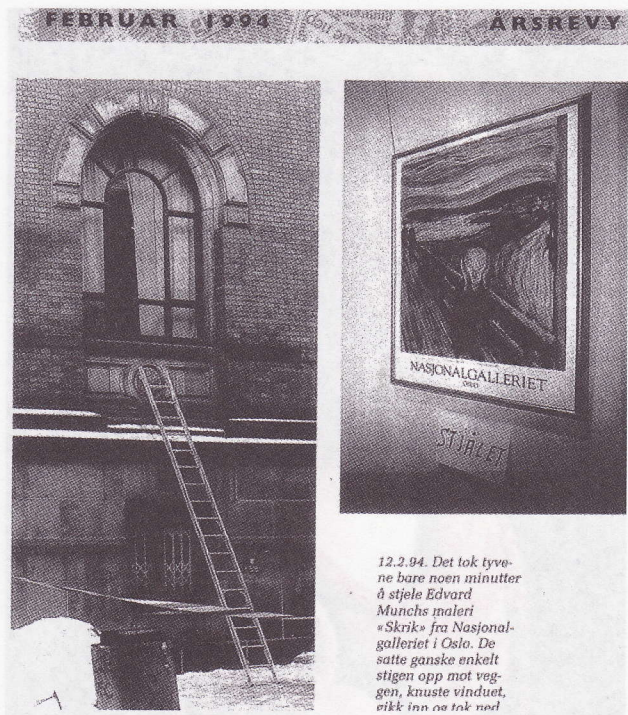
Forbrytelsens bonus – "Fifteen Minutes of Fame"

Men den hendelsen som fikk Munchs berømmelse til virkelig å ta av internasjonalt, var innbruddskuppet i Nasjonalgalleriet for sytten år siden. Bildene av stigen under det åpne vinduet gikk verden rundt, men det gjorde også avbildningene av selve tyvegoddset. Det spektakulært frekke brekket førte til at *Skrik* ble et kultbilde, som siden er blitt gjengitt i popularisert, vulgarisert eller humoristisk utførelse på ballonger, kaffekrus, slips, T-skjorter og allehånde forbruks- eller pyntegenstander⁵ – som et sinnbilde på globaliserings uransakelige veier.

Noe hadde skjedd. En konkret og dramatisk tildragelse som enkelt og fattbart forsynte kunstverket med en *fortelling*, - fortellingen om en forbrytelse. En fortelling som skapt for å gjenfortelles visuelt, som skapt for å formidles av vår tids sterkeste medium fjernsynet. Som daglig leder Ingeborg Astrup hos *Sotheby's Norge* i all enkelhet kunne fastslå: "Da *Skrik* ble stjålet forrige gang, ble verden mer oppmerksom på Edvard Munchs bilder."⁶ Det skulle en kjeltringstrek – et tyveri, med en *stige* som iøynefallende hjelpemiddel – til for å bringe den internasjonale anerkjennelse av Munch og hans *Skrik* opp i den absolutte verdenstopp.

Dét var altså i 1994. Men 10 år senere, 22. august 2004, skjedde det minsanten igjen, denne gang utført som et grovt og brutalt *ran*. Stygt og slemt, forsmedelig og flaut, men bedre Munch-reklame (hvilket også betydde reklame for Norge som kunst- og kulturnasjon og for Tigerstaden som billedkunst-metropol) kunne man knapt ønske seg. Aldri så galt at det ikke er godt for noe!

Forfatteren av disse linjer var ikke alene om se lyset. Blant dem som raskt fattet poenget, finner vi *Dagblad*-journalisten Stein Aabø, som i en middels snusfornuftig og passe frekk artikkel kunne gi avisens lesere følgende betimelige formaning: "Etter at forferdelsen over tapet av nasjonalskattene *Skrik* og *Madonna* har gått over til stille savn, bør vi kunne koste på oss en aldri så liten cost-benefit-analyse. Slike sjokkopplevelser vil alltid ledsages av oppmerksomhet. Og selv om oppmerksomhet aldri kan oppveie tapet av det eller den kjære, må vi erkjenne at den lindrer effektivt, som et effektivt plaster på såret."⁷

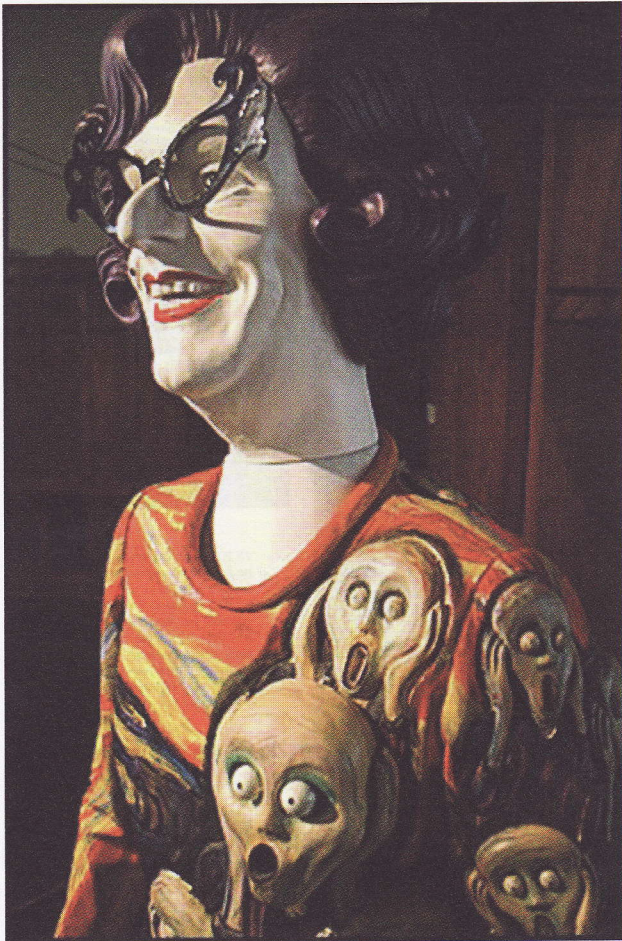


Innbruddet i 1994. Faksimile Aftenpostens årsrevy

Norske myndigheter bruker år om annet millioner på å profilere norsk kunst og kultur i utlandet, med vanskelig målbare resultater. Det internasjonale støy-nivået er høyt, og i det store selskap blant mange geskjeftige operatører er det ikke alltid så lett å vinne gehør for budskapet "vi ere en (kultur-)nasjon, vi med". Men plutselig var vi på selveste verdenskartet! Et kart hvor vår egen Munch og hans velsignede *Skrik* var det hotteste hote!

En hendelse som medfører at en norsk kunstner og hans verker omtales i verdensnyhetene, hvor de utropes til å være selve toppen av verdenskunsten, blir lagt merke til. Munch-muséets egen informasjons- og markedssjef Jorunn Christoffersen var således inne på noe vesentlig når hun kunne konstatere at: "All omtalen har ført til økt interesse rundt Munch, ikke minst i Norge. Jeg tror mange nordmenn er overrasket over å se hvor stor Munch er i utlandet".⁸

Om så hadde vært tilfellet før august 2004, skulle det nå ta helt av. Allehånde nyhets- og kommentarmedia skulle plutselig ha en bit av Edvard Munch. Endog det såkalte "mannfolkbladet" *Playboy* fant grunn til å la hovedsaken i bladets mars-nummer 2005 være en



Dame Edna med Skrik-genser

grundig, dyptloddende og bredt anlagt artikkel som utførlig redegjorde for detaljene og omstendighetene omkring tyveriet av *Skrik*, notabene ikke ranet av Munch-muséet, men tyveriet i 1994 av Nasjonalgalleriets eksemplar.

At en spennende eller pikant *fortelling* – for eksempel fortellingen om et frekt tyveri – kan gi et kunstverks berømmelse et mektig løft, er ikke noe nytt. Kron-eksempelet i så måte er fortsatt tyveriet av Leonardo da Vincis *Mona Lisa* fra Louvre-muséet i Paris i 1911. Innen tyven ble facket og bildet etter 27 måneder kom på plass igjen, hadde jakten på maleriet skapt hysteri og enorm oppmerksomhet.

Parallellen til *Mona Lisa* – ikke minst med hensyn til forbrytelsens bonus-side – ble særlig sterkt fremhevet av den amerikanske kunstsikkerhetseksperten Wilbur C. Faulk, som i en kommentar til Munch-tyveriene uttalte at: *Nå tar jeg begivenhetene på forskudd, men*

INSIGHT & ANALYSIS



Aviskarikatur Sunday Times (Cape Town), 2004

jeg tror dette kan snus til noe veldig positivt. Med den voldsomme publisiteten maleriet nå har fått, vil det bli gjenstand for enorm nysgjerrighet fra alt fra kunsteksperter til rene amatører. - Nøyaktig det samme skjedde med 'Mona Lisa'. Nå har 'Skrik' blitt stjålet to ganger. Det kommer til å bli skapt en sterk myte og aura av mystikk rundt dette maleriet i fremtiden. - Kommer 'Skrik' til rette, vil det skape en helt unik mulighet for Norge og nordmenn til å markedsføre seg ute i verden...⁹

Det nye ved fortellingen om *Skrik* (sammenlignet med *Mona Lisa*-tyveriet i 1911), var den dramatiske økning i styrken, hurtigheten og dekningsgraden av den globale nyhetsformidlingen. Kjøpt og intenst ble fortellingen førsteoppslag i mediene i hver eneste krik og krok på kloden.

"Vil du være med, så heng på": Bandwagon-effekten og berømmelsens selvforsterkende egendynamikk

Selvsagt er det tale om en effekt med enkelte flyktige komponenter, - Andy Warhols forterpede "15 minutter". Dét også, men ikke bare. For de toneangivende internasjonale nyhetsmedia vil en så dramatisk og pirrende tildragelse som et frekt kunstran først og fremst være en "story" som må utnyttes for hva den er verdt. Det gjøres blant annet ved at man kaller kunstverdens fremste forståelsepåere og opinionsdannere ut på banen, for å avgi slike kommentarer som kan underbygge dramaet. Kommentarer som kan godtgjøre og forsterke budskapet om begivenhetens viktighet. Man

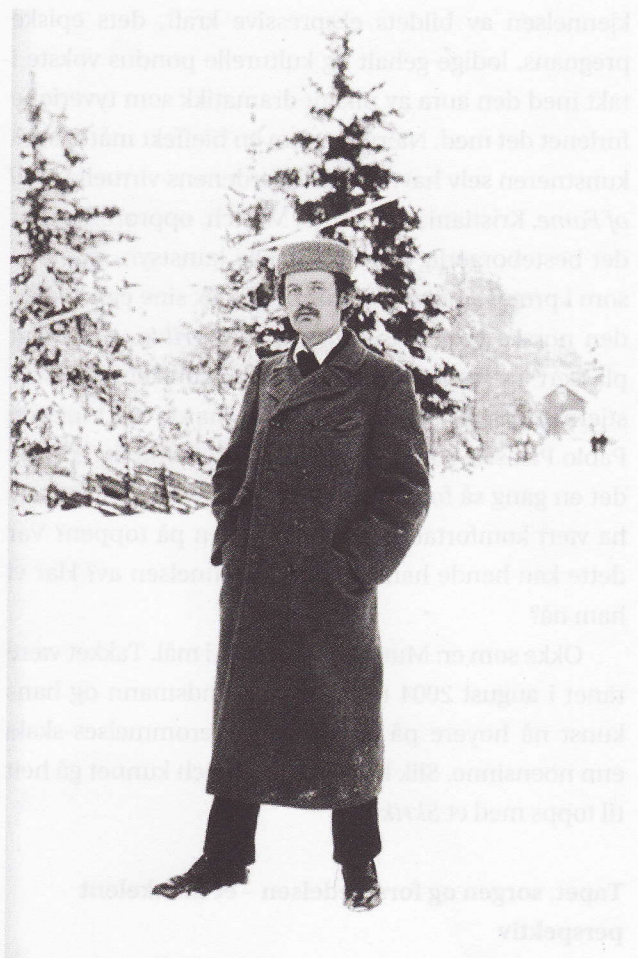
kan knapt fortenke ekspertene i at de begjærlig griper en slik gylden anledning til å få utgyde seg overfor et verdenspublikum med oppstemte ord, med eksalterte utsagn som deres faglige status nødvendigvis forlener med stor autoritet. Foreliggende anledning til å samle ekspertise – internasjonalt såvel som hjemlig – med stor suffisance kunne hausse opp hendelsens betydning og derigjennom også sin egen autoritet ved å fortelle at Munchs *Skrik* rangerer som et av verdens absolutt aller, aller fremste kunstverker.

Slikt har konsekvenser. At et kunstverk er genialt – eller at du eller jeg synes at et kunstverk er genialt – er ingen garanti for at det blir alment anerkjent som sådant. Men hvis tilstrekkelig mange opinionsdannere tilstrekkelig hølydt og i tilstrekkelig pompøse ordelag forteller andre og hverandre at det er så, ja da er almen anerkjennelse det uunngåelige resultat.

All publisitet er ikke nødvendigvis god publisitet. Men det står fast at "Nothing succeeds like success". I amerikansk politikk taler man om den såkalte *bandwagon-effekten* som oppstår når alle får det travelt med å hoppe om bord på den vognen hvor det er mest fart og moro. På norsk uttrykkes ordet "sneball-effekt" noe lignende. *Skriks* vei til berømmelsens tinder er et illustrerende kasus i så måte: Her har vi kunnet bivåne en suksess som bare har ballet på seg.

Vi har ham nå: Tilværelsen på toppen

Som en illustrasjon på den posisjon *Skrik* har inntatt i det 21. århundres globale landsby – og spesielt i kjølvannet av Munch-ranet i 2004 – vedlegges en karikaturtegning, sakset fra ledersiden i den toneangivende sydafrikanske avisen *Sunday Times* (Cape Town) 7. november 2004. Som det fremgår, tilsikter tegningen å målbære en ikke altfor munter kommentar til det da nettopp gjennomførte amerikanske presidentvalget. Her kommer en ape-lignende utgave av George W. Bush oss i møte med hoverende geberder og grimaser, mens *Skrik*-motivets hode illuderer en lamslått og skrekkslagen jordklode. Tegningen utmerker seg på ingen måte ved sin originalitet. Tvertimot fremstår såvel det politiske budskap (anti-Bush) som tegningens formspråk (bruken av *Skrik*-motivet med den bedrøvelige skikkelsens hode som jordkloden) som forterpet, platt og forutsigbart. Den manglende originalitet



Edvard Munch, vinteren 1900

er imidlertid samtidig uttrykk for en desto mer utpreget *representativitet*: Dette er en tegning som fremfor alt avspeiler en felles verdenskultur med felles symbolkoder og et felles kommunikativt forståelsesgrunnlag, basert på *gjenkjennelse*. En gjenkjennelse som forutsetter og som springer ut av det forhold at vi her har å gjøre med et kunstverk som er så til de grader alment kjent at gjenkjennelsen er *umiddelbar*, og ikke betinger noen nærmere forklaring eller veiledning.

Det er dette som er essensen i *Skriks* ikon-status. Om ikke i Norge, så dog ute i verden, har bildet oppnådd en gjenkjennelses-score som overgår *Brudeferden i Hardanger* og *Idyll*, såvel som *Elg i solnedgang* og *Sigøynerpiken*. Ja, kan hende også i Norge?

Bildets vei frem til status som globalt ikon var også en dannelsesreise, hvor verkets antatt iboende kvaliteter underveis endret karakter, retning og *image*. Aner-

kjennelsen av bildets ekspressive kraft, dets episke pregnans, lødige gehalt og kulturelle pondus vokste i takt med den aura av pikant dramatik som tyveriene forlenet det med. Nærmest som en bieffekt måtte også kunstneren selv havne i kunstverdenens virtuelle *Hall of Fame*. Kristiania-bohemen Munch, opprøreren mot det besteborgerlig-konvensjonelle kunstsyn, mannen som i protest mot all konformitet gikk sine egne veier, den norske malerkunstens *enfant terrible*, – nå trygt plassert i selve æresgalleriet i billedkunstens syvende stjernehimmel, i selskap med Leonardo da Vinci og Pablo Picasso, som det mest tidsiktige innbegrepet av det en gang så foraktede *Establishment*. Ville han selv ha vært komfortabel med tilværelsen på toppen? Var dette kan hende hans mål fra begynnelsen av? Har vi ham nå?

Okke som er: Munch er kommet i mål. Takket være ranet i august 2004 rangerer vår landsmann og hans kunst nå høyere på den globale berømmelses-skala enn noensinne. Slik har Edvard Munch kunnet gå helt til topps med et *Skrik*.

Tapet, sorgen og forsmedelsen – et tilbakeleent perspektiv

Den 31. august 2006 kunne nyhetsmedia i Norge og verden over meddele at de stjalne bildene var kommet til rette. Dermed begynte et nytt avsnitt i *Skrik*-føljetongen. En skikkelig smørje med ingredienser som eminent politiarbeid med dubiøse kontakter i hovedstadens underverden, mediaklager over fordekt aktrater og domstolopptreden, over mangelfullt innsyn i prosesser med forlydender om dusører eller løsepenger, strafferabatter og forgreninger til NOKAS-ranet. En saga ispedd diverse kuriøse innslag som den omstendelig tilrettelagte fremvisningen av de tilskadekomne objekter, - en stakket stund på *lit de parade*. Samt tiltak for å sikre museumsbygningen mot gjentakelser, med eller uten kobling til en etter hvert langtrukken og ufruktbar flytte-diskusjon. En føljetong hvor etterraksten ingen ende synes å ville ta.

Med øyeblikkets opphisselse på solid avstand kan det omsider være på plass å bevilge oss noen mer ettertenksomme og nyanserte – for ikke å si kjetterske – refleksjoner over Munch-ranet og de umiddelbare reaksjoner som hendelsen avfødte. Ikke minst i erkjen-

nelsen av at vi var blitt en interessant erfaring rikere, bør vi kunne betrakte tyveriet og dermed tapet (skjønt det bare skulle bli av midlertidig varighet) av *Skrik* og *Madonna* under en nøkternt tilbakeleent synsvinkel.

Selvsagt var det ille at *Skrik* (og *Madonna*) ble stjålet. Likeledes også både rett og rimelig at en slik forbrytersk handling måtte utløse en sunn og ekte forargelse. Dette var da også den umiddelbare reaksjon fra publikum – høy som lav – en reaksjon som langt på vei kom til å dominere mediadekningen i etterkant av ranet.¹⁰ Et mediebilde som iallfall tilsynelatende målbar en ekte og dypfølt sorg over at noe fint og vakkert var blitt borte, kanskje for alltid, kanskje tilintetgjort!

I realiteten kom det til uttrykk en massiv forargelse som på det psykologiske plan totalt overskygget det faktum at de stjalne kunstverkene var og er *døde gjenstander*: Materielt sett kun et par lerretsbiter med noen malingrester på. Selv om originalene aldri var kommet til rette, ville bildenes fysiske uttrykk uten vanskelighet kunne gjenskapes og mangfoldiggjøres. Det er da også forlenget blitt gjort – både før og siden, i et utall av kunstbøker, billige farvetrykk og mer forseggjorte reproduksjoner. Den verdi maleriene hadde og har som *åndsverker*, er ikke av materiell karakter – den ligger helt og holdent på det transcendentale plan. Det er en verdi som følger av vår – almenhetens, markedets, publikums, min og din – opplevelse av og innlevelse i disse bildene, basert på de gjengivelser som vi hadde sett (og fortsatt ville kunne se) og de kunnskaper som vi måtte ha ervervet om kunstneren og hans uttrykk, hans formspråk samt det eller de budskap som vi måtte ane at han ønsket å formidle.

Dét er en verdi som ikke gikk tapt i dragsuget av kunstranet, - snarere tvertimot. Og kanskje er nettopp denne erkjennelsen det beste utgangspunktet for en slik "cost-benefit-analyse" som enkelte (jfr. foran) dristet seg til å ta til orde for?

Å trøste seg med at "evig eies kun det tapte", kunne muligens synes litt for billig. Men når det kom til stykket (hvilket det stundom gjør), kunne det saktens spørres om den sørgelige tildragelsen gav oss grunn til å gå så til de grader fra konseptene som tilfellet var, i vår kollektive indignasjon. Hva var egentlig det verste, at bildene var gått tapt, eller *forsmedelsen* over tapet? Hvilket tap var det egentlig vi hadde lidd? Materielt, på



Skrik og Madonna på utstilling etter at de kom til rette

det fysiske plan – dvs. i økonomisk forstand, målt i kroner og øre – eller på det metafysiske plan?

Den engasjerte leser vil kanskje avvise denne problemstillingen med den fnysende kommentar at man måtte da forstå at det går ikke an å tenke slik – dette er verker som er *uvurderlige!* Og dét var nettopp saken. Som åndsverker betraktet, hadde bildene ingen prislapp. Heller ikke som materielle gjenstander er eller var de å anse som kommersielle objekter: Vi taler her om gjenstander som ikke hadde vært ment å omsettes i noe marked, men som Oslo kommune ved Munch-muséet var gitt i oppgave å forvalte, dvs. i første rekke ta pent vare på, på fellesskapets vegne.¹¹

Noen ymtet frempå om at bildene iallfall burde ha vært *forsikret*. Men hvorfor det? Kunsthandlere forsikrer de verker som de har inne, men det er noe annet. Kunsthandlere driver kommersielt. Bildene som de har for salg, har en prislapp. Selvsagt må det tegnes assurance mot tyveri, brekkasje o.l. Det er praktisk overkommelig fordi det gjelder et begrenset antall objek-

ter. Det er *økonomisk* overkommelig fordi det ikke er kunsthandleren selv, men i siste instans markedet som bærer belastningen. Forsikringene har den effekt at de fordyrer verkene betydelig – en utgift som til syvende og sist belastes kjøperne, dog spredt så tynt utover at det ikke rammer den enkelte kjøper i prohibitiv grad. Markedet betaler. Det er mulig fordi det eksisterer et marked. Munch-muséet opererer ikke i et slikt marked. Dets oppgave var og er å ta vare på kunstverker som er i fellesskapets eie. Dersom de skulle omsettes kommersielt, ville markedsmekanismen – loven om tilbud og etterspørsel – sørge for en meningsfull prisdannelse, som igjen kunne gi grunnlag for en forsikrings-taksering. Men dette er en annen virkelighet enn den som gjelder for Munch-muséets samlinger. I den grad verkene her er unike, er de også uerstattelige og – som anført i det foregående – *uvurderlige*. Hvilket reiser spørsmålet: Hvordan skulle man da kunne fastsette en eventuell forsikringssum? Tilsvarende et antatt løsepengebeløp i det svarte marked, - tyvenes og helernes



marked? Tilsvarende en antatt pris i et eventuelt legalt marked – hvor objektene altså ikke hører hjemme, og som derfor ikke er relevant? For *Skrik* ble det i kjølvannet av ranet fabulert om en potensiell markedsverdi i størrelsesorden en halv milliard kroner. Dette førte debatten inn i det illusoriske, og reiste en rekke spørsmål som nødvendigvis måtte sette slike "virtuelle" problemstillinger i relieff mot virkelighetens verden:

Hva ville forsikringspremien være for noe slikt? Har Oslo kommune midler til å tegne slike forsikringer? Hvem vil være forsikringstager i et selskap som kunne finne på å tilby denslags forsikringer? Hvordan ville det gå med et slikt selskap dersom ulykken var ute, - som den i august 2004 jo var? Og hva skulle hensikten være med å få inn et eventuelt astronomisk forsikringsbeløp? Plaster på såret, lindre vår kollektive tort og svie? Skaffe til veie midler til kjøp av et annet kostbart kunstobjekt, til erstatning for det uerstattelige? Eller kanskje rett og slett skaffe byen en *windfall*-fortjeneste, som kunne benyttes til å finansiere andre hardt tiltrengte kommunale oppgaver? (Ut ifra en slik tankegang kunne det like gjerne være fristende å sette igang med aktivt å avhende kunstverker i kommunalt eie...).

Med henblikk på eventuelle fremtidige situasjoner, vil vi være best tjent med å legge forsikringsnakket dødt. Det realistiske i et slikt tilfelle, er at eieren er selv-assurandør. Så får Oslo kommune treffe de sikrings-tiltak som måtte anses påkrevet, og – dersom ulykken atter en gang skulle være ute, belage seg på å bære yd-mykelsen med rak rygg.

Å gremme seg over tapet slik det skjedde i 2004 – det være seg ut ifra materielle eller metafysiske betraktninger – var uansett en ørkesløs øvelse. Medias og godtfolks unisone forargede furing var en forståelig, men tanketom eksersis. Som kunstverkenes rettmessige eiere kunne Oslos borgere saktens håpe på at tyvegodsset ville komme til rette uten altfor store kostnader, - hvilket jo til slutt skjedde (med forbehold for at det ikke – mange år senere – vil komme for en dag nye opplysninger om store, fordekete løsepengesummer). På bonus-siden kunne vi imidlertid fornøyd konstatere at saken tross alt hadde bidratt til å skape positiv blesst om vår landsmann og hans kunst – og derigjennom også øke Norges internasjonale omdømme som kunstnasjon en smule.

Så får det heller være at sikringstiltakene gjerne kunne ha vært litt bedre. Dét er de til gjengjeld blitt i dramaets etterkant – slik at enhver besøkende som en del av den helhetlige kunstopplevelsen også kan få erfare hvordan det føles å bli behandlet som en potensiell flykaprer. Hovedstaden skal ikke atter en gang la seg ta ved nesene. Berømmelse har sin pris. Vi har lært leksen, vi har betalt prisen, og vi kan innkassere gevinsten.

Flyttespøkelset – og gapestokken "Lambda"

Eller har vi egentlig lært noe som helst? Man kan med rette undres når blikket rettes mot det selsomme skuespillet som har utfoldet seg i spørsmålet om Munchmuséets *lokalisering*. Det er et spørsmål som egentlig aldri burde vært reist – svaret har vært gitt helt siden museumsbygningen kom på plass i 1963.

Vel ikke blant hovedstadens mest imponerende byggverk, snarere et typisk eksempel på den fantasiløst snusfornuftige arkitekturen som dominerte motebildet dengang, jfr. blant annet lavblokkene på universitetskomplekset på Blindern. Og som man senere skulle erfare, beheftet med visse sikkerhetsmessige ufullkommenheter. Likevel, i hovedsak et vellykket anlegg: En

verdifulle tilvekst til vårt urbane kulturlandskap, og ikke minst en ytterst velvalgt plassering. Her har man hatt tomtegrunn og plass nok til det som måtte melde seg av utvidelses-, nybyggings- eller ombyggings-behov, -endog plass nok til å møte parkeringsbehovet. Her vil det kunne utvides i høyden såvel som i bredden, uten å skjemme omgivelsene. En i utgangspunktet grei beliggenhet med hensyn til offentlige kommunikasjoner ble tilnærmet ideell da T-banen ble satt i drift i 1966. Med sin nærhet til de naturvitenskapelige museene (Botanisk, Geologisk og Zoologisk) i og ved Tøyen-parken, er Munch-museet en del av en "kultur-klynge" som har beriket hele bydelen, samtidig som det gjennom innpå et halvt hundre år har utviklet sin egen, distinkte identitet. Godt nok, skulle man tro – for Edvard Munch og hans verker såvel som for byen og dens borgere!

Ikke desto mindre har sterke krefter gjennom de siste 20 år ivret uopphørlig for sitt krav om at Munch-museet må flyttes. Noen fornuftig hensikt har vært vanskelig å spore. I mange år ble flyttekravet søkt begrunnet med et angivelig presserende behov for å fylle opp Vestbane-tomten med nybygg og ny virksomhet, etter at den gamle jernbanestasjonen (med sine fredede bygninger!) ble nedlagt på slutten av 1980-tallet. Dette ble til slutt for dumt, og i november 2005 besluttet de kommunale myndigheter å skrinlegge planene om flytting av museet til Vestbanen.¹² Da det samtidig ble iverksatt store og kostbare ombyggingsarbeider for å bedre sikkerheten i museets eksisterende lokaler, kunne noen hver med god grunn anta at flyttespøkket var avlivet for godt og at Munch-museet skulle få lov til å bli værende på Tøyen.

Men utviklingen skulle raskt ta en ny vending. Den 28. mai 2008 la daværende kulturminister Trond Giske sammen med daværende byrådsleder Erling Lae og hovedstadens kulturbyråd Torger Ødegaard frem sin oppsiktsvekkende "kulturkabal" for lokalisering av en rekke av byens og landets kulturinstitusjoner, hvorav bl.a. Munch-museet skulle havne i Bjørvika. Atter en gang skulle Munch bli kasteball og kulturpolitisk alibi for klåfingrede og historieløse operatørers forfengelige forsett om å fylle igjen byrommene nede ved vannkanten med kostbar bygningsmasse av tvilsom eksistensberettigelse. Og fandan spare, her skal milliardene rulle! Slik det ser ut i skrivende stund (vinteren 2011),

blir resultatet at Edvard Munchs skaperverk for fremtiden skal stilles til skue i en fjorten etasjers gapestokk i et goldt og ugjestmildt nærmiljø.

Hvordan denne prosessen er blitt styrt – eller har fått utvikle seg – i de kommunale irrganger, er en gåte. Det som skjer, kommer iallfall ikke som følge av noe folkekrav. Noen må likevel ha tenkt at dersom byen først skal skjemme seg ut, så kan man like godt gjøre det til gagns. Dermed er vi fremme ved *fortellingen om Lambda* – en saga som maner frem dystopiske visjoner. En saga så utrolig at det fortsatt er vanskelig å forestille seg at den kan bli realisert. Men dét er øyensynlig meningen. Hva denne skrekkehistorien vil bety for Edvard Munchs internasjonale berømmelse, skal ikke gjøres gjenstand for nærmere spekulasjon her. Men for de mange av oss som faktisk er litt glad i denne rare byen vår, vil våre ansvarlige myndigheters opptreden i denne saken vanskelig kunne fremstå som annet enn halsløs vandalisme.

NOTER

- 1 "Et ran som angår alle", lederartikkel i Aftenpostens aftennr. 23. august 2004.
- 2 Gallerieier Trond Olsen i Galleri Oddvar Olsen & Co i Drammen, intervju med Dagens Næringsliv, 18. november 2004.
- 3 I biografien *Edvard Munch - Nærbilde av et geni* (Oslo 1945, side 153) fastslo Rolf Stenersen kategorisk at *Det mest kjente bilde Edvard Munch har malt, heter 'Syk pike'*.
- 4 Er å finne på nettstedet <http://www.time.com/time/magazine/archive/covers/0,16641,31-03-1961,00.html>
- 6 I et intervju med Dagens Næringsliv, 25. august 2004.
- 7 Stein Aabø, artikkelen "En røverhistorie", Dagbladet 3. september 2004.
- 8 Gjengitt i Dagbladet, 14. september 2004.
- 9 I et intervju med VG, 25. august 2004.
- 10 Se f.eks. VG-oppslagene "Erling Lae: Reagerer med raseri" og "Sonja og Mette-Marit sjokkert og opprørt", hhv. 22. og 25. august 2004.
- 11 For en nærmere drøftelse av disse aspekter se Odd Gunnar Skagestad, "Sikring beste forsikring", artikkel (kronikk) i VG, 21. desember 2004.
- 12 Se lederartikkelen "Avklaring om Munch-muséet", Aftenposten Aften, 25. november 2005.