

Teorier i kulturminnevernet.

Verdiperspektivet i fokus.

Bente Egenberg

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder Øivind Lorentz Storm Bjerke

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. IFIKK

UiO

2008 høst

Sammendrag

I avhandlingen presenteres noen teorier med stor relevans for praktisk kulturminnevern. Det dreier seg om seks forfattere: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin, Alois Riegl, Cesare Brandi, Paul Philippot og Salvador Muños Viñas. Teoriene sammenlignes på basis av synspunkter som fremkommer på verdier. I tillegg til de tradisjonelle kulturminneverdiene blir noen enkeltfaktorer, bl.a. 'bærekraft' i kulturminnevernet, belyst. Den norske kunsthistoriker Dag Myklebust har gitt betydelige bidrag til prinsipiell tenkning om kulturminner over flere tiår. I avhandlingen settes diskusjonen inn i en forståelsesramme Myklebust har bidratt til å etablere. Samlet sett vil forfatterenes teoretiske bidrag kunne foreligge som et begrepsverktøy til forskjellig bruk.

Det blir i avhandlingen hevdet at en strukturert teori- oversikt kan benyttes både til å vurdere meningsytringer og til å ytre presise meninger i kulturminnespørsmål. Kulturminnevern er et samfunnsfelt hvor betydelige beslutninger tas. Det presenteres momenter til en mulig arbeidsmodell for verdibaserte beslutningsprosesser i kulturminnevernet. Det argumenteres for betydningen av et eget arbeidsråde man kan kalle "kulturminnemegling". En kulturminnemegler trenger sakkunnskap og meglerkompetanse, og skal kunne bidra til å vekte kulturminneverdier mot hverandre, samt i praksis megle mellom aktører med ulike interesser i enkeltsaker.

Fremstillingen er inndelt i 3 hovedkapitler. I introduksjonskapitlet presenteres problemstillingene og begrunnelser for disse. Annet kapittel består i en gjennomgang av de valgte tekstene. Problemstillingene drøftes i det avsluttende tredje kapittel.

DISPOSISJON

I: Introduksjon av tema

1. Avhandlingens siktemål
2. Hva er kulturminnevern?
3. Hvorfor teori om praksis?
4. Veien til tema
5. Teorier i kulturminnevernet
6. Valg av problemstillinger
7. Verdier i fokus
8. Om 4 ekstramomenter
9. Lover og bestemmelser
10. Definisjoner
11. Avhandlingens metode og litteratur

II: Kartlegging av teorilandskapet

1. De tidlige teoriene: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc og John Ruskin
2. Senere posisjoner: Alois Riegl og Cesare Brandi
3. Fortolker og videreformidler av Brandi: Paul Philippot
4. Nåtidig konserveringsteori: Salvador Muños Viñas

III: Diskusjon

1.1 Kritikk av Muños Viñas

- a) Skillelinjene mellom klassiske teorier og nåtidsteorier
- b) Konservering som forhandlingstema
- c) Behandlingen av de såkalte estetist-teoretikerne
- d) Gruppeinndelingen av nåtidsteoriene
- e) Bærekraftperspektivet

1.2. Konklusjon

2. Verdiperspektivet på norsk
3. 1. Fem forfattere om ti kulturminneverdier og fire ekstramomenter
 - a) Aldersverdi
 - b) Historisk verdi
 - c) Kunstverdi
 - d) Bruksverdi
 - e) Forekomstverdi
 - f) Pedagogisk verdi
 - g) Symbolverdi
 - h) Identitetsverdi
 - i) Anekdotisk verdi
 - j) Omsetningsverdi
 - k) Bærekraftperspektivet
 - l) Forholdet mellom objekt og betrakter
 - m) Potensielle konflikter mellom verdier
 - n) Om avgjørelsesmyndighet
3. 2 Konklusjon
4. Refleksjoner omkring ”en dynamisk avveiningsmodell”
5. Konklusjon. Oppsummerende besvarelse av problemstilling I og II

LITTERATUR

TEORIER I KULTURMINNEVERNET

Verdiperspektivet i fokus

I. Introduksjon av tema

1. Avhandlingens siktemål

Jeg har til hensikt å presentere noen sentrale teorier med relevans for kulturminnevernet. Teoriene sammenlignes på basis av synspunkter som fremkommer på verdier. De seks forfatterne er; Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin, Alois Riegl, Cesare Brandi, Paul Philippot og Salvador Muños Viñas. Samlet sett vil forfatternes teoretiske bidrag kunne foreligge som et begrepsverktøy til forskjellig bruk. Jeg ønsker å vise at en strukturert teori-oversikt kan benyttes både til å vurdere meningsytringer og til å ytre presise meninger i kulturminnespørsmål. Kulturminnevern er et samfunnsfelt hvor betydelige beslutninger tas. På basis av den teoretiske gjennomgang ønsker jeg å presentere momenter til en mulig arbeidsmodell for verdibaserte beslutningsprosesser i kulturminnevernet.

2. Hva er kulturminnevern?

Kulturminnevern består nødvendigvis i å verne kulturminner. Spørsmålet er for det første hva kulturminner er, og for det andre hva vern vil si i denne sammenheng. Etersom kulturminnevern er en virksomhet som til dels er strengt lovregulert, velger jeg å innlede avhandlingen med å hen vise til formelle rammekriterier. Definisjonen av kulturminner og kulturmiljøer er nedfelt i samme paragraf i Lov om Kulturminner § 2:

”Med kulturminner menes alle spor etter menneskelig virksomhet i vårt fysiske miljø, herunder lokaliteter det knytter seg historiske hendelser, tro eller tradisjon til.

Med kulturmiljøer menes områder hvor kulturminner inngår som del av en større helhet eller sammenheng.

Etter denne lov er det kulturhistorisk eller arkitektonisk verdifulle kulturminner og kulturmiljøer som han vernes”.¹

¹ LOV 1978-06-09 nr. 50: Lov om kulturminner. Endret ved lov 3 juli 1992 nr. 96

Det skilles i loven mellom ”automatisk fredede kulturminner” og ”løse kulturminner”. Automatisk fredet etter loven er kulturminner fra før 1537, og samiske tilsvarende fra mer enn 100 år tilbake.² Automatisk fredet er også ”erklærte stående byggverk med opprinnelse fra perioden 1537-1649”. Fredete kulturminner har et strengt vern. Det er ikke tillatt å sette i gang noen form for virksomhet knyttet til disse uten myndighetenes tillatelse. Det er imidlertid ikke alltid enkelt å vurdere eierskap og alder for de løse kulturminnene. Myndighetene har avgjørelsesrett, og i følge § 15 gir kulturminneloven anledning til å frede kulturminner gjennom enkeltvedtak uavhengig av alder, på bakgrunn av ”kulturhistorisk eller arkitektonisk verdi”.³

At kulturminnevern står på dagsorden i det politiske Norge, ser man av at følgende endring i kulturminnelovens § 23 angående utførselsforbud ble sanksjonert i statsråd så sent som 12.9.08:

”Endringen i kulturminneloven § 23 innebærer at det ikke uten tillatelse må føres ut av landet kunst eller kulturmateriale som har stor betydning for bevaring, forskning eller formidling av kulturarv, kunst og historie. Gjennomføringen av reglene og hvilke typer materiale og gjenstander det gjelder vil bli regulert i forskrift. Endringen i § 28 innebærer at det er tatt med en henvisning til § 23 og at opplistingen av myndighet etter loven er utvidet med Sametinget. Denne endringen er fremmet i samråd med Miljøverndepartementet, som er ansvarlig departement for denne bestemmelsen.”⁴

Jeg finner det interessant at utførselsforbudet skjerpes med henvisning til kunstens og kulturmaterialelets store betydning for ”bevaring, forskning eller formidling av kulturarv, kunst og historie”. Spørsmålet om teori gjøres derved helt sentralt.

At myndighetenes syn på kulturminner er betydelig skjerpet senere år, er også demonstrert ved at Økokrim, i samarbeid med Miljøverndepartementet og Riksantikvaren, i 2001 ga ut 2 bind på til sammen ca. 540 sider om kulturminnevern. Redaktør Jørn Holme gir oss litt historikk:

”Kulturminnekriminalitet har ikke vært noe særlig tema i den offentlige debatten før siste halvdel av 1980-tallet. Før den tid ble det ført enkelte straffesaker, vesentlig vedrørende rasing av fornminner....De sakene som kom til politiets kunnskap, ble ofte henlagt uten særlig etterforskning, med begrunnelsen ukjent gjerningsmann, eller etter bevisets stilling. Fant en grunn til å reagere, var straffen uten unntak bare bøter....I dag vil nok påtalemyndigheten og domstolene se på slike overtredelser på en helt annen måte.....Riksadvokaten utga 5.11.1986 et rundskriv med overskriften ”Natur og miljøvern – særlig vern av kulturminner”. Dette var første gang påtalemyndigheten satte overtredelser av kulturminneloven inn i en større sammenheng med annen miljøkriminalitet....Gjennom Stortingets vedtak i 1993 av den såkalte generalklausul mot miljøkriminalitet i straffeloven §152 b, ble begrepet miljøkriminalitet utvidet til også å omfatte kulturminnekriminalitet.

² Det dreier seg om boplasser, kirker, gårdsanlegg, veier, broer, demninger, forsvarsverk, kultplasser, steiner og fjell med inskripsjoner med mer.

³ Myndighetene kan dessuten tre inn i høyeste bud på auksjoner dersom oldtids- og middelaldergjenstander er for salg.

⁴ www.lovdatab.no/nyhet/2008/20080912-1884.html

”Ødeleggelse og betydelig skade på viktige internasjonale eller nasjonale kulturminner kunne heretter medføre fengsel på hele seks år”.⁵

Brudd på kulturminneloven kan medføre straffeforfølgelse og fengsel. Vern av kulturminner angår ikke lenger bare spesielt interesserte. Myndighetene setter rammebetingelsene. Hva er så vern? Kunsthistoriker Dag Myklebust hos Riksantikvaren, senior innen kulturminnevernet i Norge, beskriver kulturminnevern som prosess:

”I kortform kan prosessen beskrives som **det å identifisere et objekt som et kulturminne, for så å bringe det i en tilstand hvor det har fysisk og samfunnsmessig beskyttelse**”.⁶

Selve vernevirksomheten er praktisk handling, men identifiseringen av et objekt som kulturminne forutsetter teoretiske begreper. Kulturminnevern er med andre ord både teori og praksis.

3. Hvorfor teori om praksis?

Automatisk fredede kulturminner har et vern basert på aldersangivelse. Aldersbestemmelse forutsetter historiekunnskaper, noe som ikke er et spesifikt tema i denne avhandlingssammenheng. Begrunnelser for å velge ut yngre enkeltobjekter som kulturminner vil derimot være avhengig av teori på bredere basis, og dette står i fokus her. Enten vern finner sted ut fra klart uttalte teoretiske premisser, eller begrunnelsen er uklar, vil teori måtte ligge til grunn. Med dette mener jeg at det ikke finnes teorinøytrale beskrivelser eller begrunnelser. Innen kulturminnevernet bør man være i stand til å avdekke teoretiske implikasjoner av forslag eller vedtak, i beste fall også gi begrunnelser i forkant. Myklebust uttrykker hvorfor teori er nødvendig i kulturminnevernet, på bakgrunn av sitt postulat:

”**Intet objekt er et kulturminne før det er persipert og fortolket som sådant**”.⁷

Proessen med å bestemme kulturminner forutsetter at man har et begrepsapparat, nødvendige basiskunnskaper og at man er i stand til å foreta analytiske vurderinger:

”Alle disse elementene består av **ord**. Det å ha en skikkelig bevissthet om og kontroll over begrepene er dermed en grunnleggende forutsetning for å kunne gjøre en god og profesjonell jobb som kulturminneverner. Derfor er all avvisning av teori med begrunnelsen ”at det er noe annet i praksis”, basert på mangel på innsikt i det man selv

⁵ Jørn Holme, ”Hvilken oppgave har politiet?” I: Holme, Jørn (red): *Kulturminnevern. Lov. Forvaltning. Håndhevelse*, Bind 1, Del 1, 1.4, s. 19-20, Oslo: Økokrim 2001

⁶ Dag Myklebust, ”Om menneskets indre organers plass i antikvarisk virksomhet – eller om teoriens nødvendighet i kulturminnevernet”, I: *Kulturminnevernets teori og metode, Seminnarrapport fra Utstein kloster 8. – 11.mai 1989*, 7-13, Oslo: NAVFs program for forskning om kulturminnevern. Oslo: august 1990, s. 9

⁷ Ibid s. 10

driver med. En grundig teoretisk skolering er den høyeste form for pragmatisme, rett og slett fordi man lettere gjør de riktige tingene når man vet hva man holder på med og hvorfor.

Begrepsapparatet, analyseredskapene og lover og bestemmelser utgjør hva vi kan kalle de intellektuelle rammebetingelsene i kulturminnevernprosessen”.⁸

Hans Emil Lidén; tidligere ansatt hos Riksantikvaren og i NIKU⁹, og i professorat i arkitekturhistorie og bygningsvern ved Universitetet i Bergen, har skrevet en bok om trekk ved kulturminnevernets historie i Norge. Også han leverer argumenter for å styrke den teoretiske forståelsen. Lidén beklager postmoderne tendenser, hvor historien dekomponeres og man ikke lenger søker kausale sammenhenger. Innen kulturminnevernet setter han dette i sammenheng med den utvikling at forskning og administrasjon institusjonelt sett har skilt lag i betydelig grad, gjennom økt desentralisering og politisering av administrasjonen over på fylkeskommunene. Han forteller at tendensen var tydelig på 1970-tallet.

”Vi kan beklage denne utviklingen og eventuelt forsøke å gjøre noe med den. Men først bør vi forvise oss om at vår forståelse av samtidens holdninger til vern av kulturminner er noenlunde riktig. Spørsmålet om hvilken rolle kulturminnevernet spiller i dagens samfunn bør tas opp til systematisk undersøkelse og bred debatt med tanke på å klargjøre det ideologiske grunnlaget for fremtidens vernearbeid. Derved vil vi også kunne synliggjøre betydningen av det bedre enn vi makter i dag.”¹⁰

Annetsteds kan man for øvrig lese innvendinger mot det syn at postmodernismen står for en absolutt kulturel relativisme. Den postmoderne bevaringsdoktrine, som går ut på at det ikke fins universelle kriterier, avvises.¹¹ Dette gjør imidlertid etter mitt skjønn ikke Lidéns konklusjon mindre relevant. Han uttrykker seg om en tendens som, dersom den ble altoverskyggende, ville gjøre teoretisk drøftelse på basis av felles verneinteresser og på tvers av kulturer, meningsløs.

Den hollandske arkitekten Rem Koolhaas har formulert en slående artikkeloverskrift:

”Preservation is overtaking us”. I kulturminnevernets oppstartsfasen, dvs. like etter den franske revolusjon, var det logisk nok antikke monumenter og deretter religiøse bygninger som ble bevart:

”Later, structures with more and more (and also less and less) sacred substance and more and more sociological substance were preserved, to the point that we now preserve concentration camps, department stores, factories and amusement rides. In other words, everything we inhabit is potentially susceptible to preservation. That was

⁸ Ibid s. 11

⁹ Forkortelse for Norsk Institutt for Kulturminneforskning

¹⁰ Hans-Emil Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne. Trekk av kulturminnevernets historie i Norge*, Oslo: Universitetsforlaget AS 1991, s. 109

¹¹ Jfr. Are Bjærkes artikkel: ”Den postmoderne bevaringsdoktrine og kulturminnevernets verdigrunnlag”. I: *Verneideologi*. NIKU-seminar 4 februar og 25 april 2002. 21-29. Seip, E.(red) Oslo: NIKU. - Bjærke påpeker at filosofer som har gitt sentrale bidrag til postmoderne tenkning, kan ha ulike oppfatninger av måten å tenke om relativisme på. Han argumenterer for at den generelle påstanden om at det ikke finnes universelle kriterier må modereres. Den postmoderne bevaringsdoktrinen kan derved etter hans oppfatning fortolkes moderat.

another important discovery: the scale of preservation escalates relentlessly to include entire landscapes, and there is now even a campaign to preserve part of the moon as our most important site".¹²

I 1818 var det 2000 års historiske gjenstander som skulle bevares. I 1900 var det kun 200 år:

"And now, near the 1960s, it became twenty years. We are living in an incredibly exciting and slightly absurd moment, namely that preservation is overtaking us. Maybe we can be the first to actually experience the moment that preservation is no longer a retroactive activity but becomes a prospective activity. This makes perfect sense because it is clear that we built so much mediocrity that it is literally threatening our lives. Therefore, we will have to decide in advance what we are going to build for posterity sooner or later. Actually, this seems an absurd hypothesis, but it has happened, for instance, in the cases of some houses that were preserved at the moment they were finished, putting the inhabitants in a very complex conundrum".¹³

Fredning er blitt "prospective activity", som Koolhaas sier. Det er bevaringen av det middelmådige han først og fremst problematiserer, og reiser det betimelige spørsmål om hvor bevaringsaktiviteten skal ende. Selv har han eksemplifisert en "løsning" på dilemmaet, da han i 2002 fikk forespørsel fra kinesiske myndigheter om å lage en verneplan for Beijing. Hans forslag bestod i å neglisjere hva som måtte være godt og dårlig, middels eller stygt, og løse problemet ved barkode-prinsippet: dele byen tilfeldig inn i felt som skulle bevares "for evigheten", vekselvis med felt som skulle utraderes totalt. Dette er imidlertid en teori-løsning. Koolhaas' uttrykk for åndenød overfor at "alt" kan bli kulturminner, styrker etter mitt skjønn snarere behovet for å være teoretisk skjerpet.

4. Veien til tema

Den direkte foranledning til at teorier i kulturminnevernet er blitt mitt tema til mastergraden i kunsthistorie, er at jeg opprinnelig hadde tatt mål av meg til å vurdere kulturminneverdien av et konkret kulturminne: Hugo Lous Mohrs store, sterkt skadde takdekorasjon fra mellomkrigstiden i Oslo domkirke. Jeg engasjerte meg i dette også utenfor den rene studiesituasjonen, gjennom å delta på en rekke møter i saken, holde innlegg på et seminar om takmalerienes skjebne, og ved å skrive to innlegg i Aftenposten.¹⁴

Min interesse flyttet seg etter hvert til verdivurdering av kulturminner på generelt teoretisk grunnlag. Dette skyldtes, at skjønt det i litteraturen fins mange og kloke stemmer, var teorigrunnlaget sett med mine øyne samlet sett sprikende og usammenhengende. Derved

¹² Rem Koolhaas, "Preservation is overtaking us", *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, GSAPP, Columbia University, Volume 1, Number 2, Fall 2004, 1-3, s.1-2

¹³ Ibid s. 2

¹⁴ Hovedinnlegg i Aften 9 mai 2006; "Verdier kan gå tapt i Domkirken", og et svarinnlegg i Aften 24 mai 2006; "Domkirkemalerienes verdier".

virket det uholdbart i tillegg å skulle vurdere en så kompleks arkitektonisk og malemessig struktur som takdekorasjonen i en domkirke innviet i 1697– og som historisk sett har vært gjenstand for flere ombygginger og forandringer av det totale interiøret.

Denne konkrete restaureringssaken ble derfor kun opptakten. Jeg fant det mer håndterbart å vie oppgaven til å skaffe meg oversikt over teorifeltet, og undersøke dette ut fra gitte problemstillinger.

5. Teorier i kulturminnevernet

På 1800-tallet utviklet det seg i Europa en grunnleggende dikotomi i synet på rett og galt når det gjelder kulturminner. Spørsmålene ble oppfattet som å handle om til dels store og vanskelige etiske konflikter, ikke minst innen arkitektur.¹⁵ Røttene til dagens holdninger på feltet fins her. Franskmannen Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc på den ene side og britene John Ruskin og William Morris på den annen utgjorde de tydeligste motpolene. Viollet-le-Duc var i sitt skriftlige og praktiske virke rasjonell i sin tilnærming. Som arkitekt utførte han nitide studier av fortidens bygninger, ikke minst gotiske katedraler, og bidro i flere tilfeller til mest mulig komplett og eksakt gjenoppbygning.¹⁶ Han søkte "l'unité de style". Men ikke for enhver pris.¹⁷ Det viktigste skrift i restaureringssammenheng er "Restoration", første gang publisert i 1854.¹⁸

Ruskin var opptatt av en bygnings alder, og mente at vi simpelthen ikke har rett til å bryte ned et bygg vi ikke selv har skapt. Det sentrale skrift er "The Lamp of Memory", første gang utgitt i 1880, som et av kapitlene i boken "The Seven Lamps of Architecture"¹⁹. Etter Ruskins syn er alder og slitasje en bygnings fremste pryde, mens Viollet-le-Duc mener at når man griper inn i en bygningsstruktur, må tiltaket være kunnskapsbasert for å få bygningen til å fungere

¹⁵ Alessandra Melucco Vaccaro, "The Emergence of Modern Conservation Theory", 202-211, I: Stanley Price, N, M Kirby Talley jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red) *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, A.M. 1996

¹⁶ James Stevens Curl, *Dictionary of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1999

¹⁷ Luce Hinsch, "Myten om Viollet-le-Duc. Betrakninger omkring 1800-årenes restaureringshistorie i Frankrike", 7-21. Aarbok For Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers bevaring, 129, - Aargang 1974

¹⁸ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, "Restoration", 314-318, I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996

¹⁹ John Ruskin, "The Lamp of Memory" utgjør kap. VI, 176-198 i boken *The Seven Lamps of Architecture*, New York: Dover Publications, Inc. 1989, Dette er en uforkortet utgave av annenutgaven av 1880

som en levende helhet. De to teoretikerne er blitt stående som representanter for ekstreme holdninger i restaureringssaker, hevder Salvador Muños Viñas:

”...they have become icons of some sort, symbolizing two extreme attitudes about conservation, from the most restrictive to the most permissive”.²⁰

Han hevder at senere teoretikere har svingt mellom deres posisjoner, og noen har også kastet inn på banen nye prinsipper. Thordis Arrhenius beskriver Viollet-le-Ducs og Ruskins ideer som et ”leitmotiv” i restaureringslitteraturen. De to figurenes holdninger står for ulike skoleretninger. Posisjonene er endog fortolket som uttrykk for ulike nasjonale karakterer.^{21 22}

Etter Viollet-le-Duc og Ruskin kom svært virkningsfulle innspill på banen fra to kunsthistorikere: østerrikeren Alois Riegl og italieneren Cesare Brandi. Alois Riegls’ berømte artikkel fra 1903, ”Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung” ble oversatt til engelsk første gang i 1982.²³ Dette er et grunnleggende essay med tanke på *verdiklassifisering av monumenter*. Riegl skjelnet mellom intensjonale og ikke-intensjonale monumenter. Begge typer fungerer som minne for betrakteren. De intensjonale blir reist med den hensikt å minnes en person eller hendelse. De ikke-intensjonale får minnefunksjon i historiens løp, gjennom erhvervet historisk verdi og aldersverdi. I samtiden kan de dessuten tillegges bruks- og kunstverdi. Praktiske konflikter mht til bruk og bevaring kan i følge Riegl oppstå i forbindelse med bygninger som ikke engang trenger vedlikehold.

Brandi har i sitt sentrale verk fra 1963; ”Teoria del restauro”, en fenomenologisk og gestaltpsykologisk tilnærming.²⁴ Begrepet ”enhet” står sentralt. Kunstobjektet er hva det representerer, det er en kognitiv funksjon. Fra teori utleder Brandi praktiske prinsipper for restaurering. For eksempel: Enhver integrasjon av en ny del må være lett gjenkjennelig på nært hold, men usynlig på avstand.

²⁰ Salvador Muños Viñas, *Contemporary Theory of conservation*, Oxford: Elsevier. Butterworth. Heinemann 2005, s.4.

²¹ Thordis Arrhenius, *The Fragile Monument. On Conservation and Modernity*. Doctoral Dissertation, School of Architecture KTH, Stockholm, October 2003, s. 94

²² Arrhenius (ovenfor) drøfter i sin doktorgradsavhandling Viollet-le-Ducs og Ruskins posisjoner ut fra deres bemerkninger til fotografi og restaurering, i sammenheng med begrepene ”space” og ”vision”. Dette gir mulighet for sammenligning.

²³ Alois Riegl, ”The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”, (oversatt) i: *Oppositions, A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. Published for The Institute for Architecture and Urban Studies, 25, 1982, 21-51

²⁴ Verket som helhet er ikke lett å skaffe i engelsk utgave, Utsnitt er oversatt og gjengitt i: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Nicholas Stanley Price, M Kirby Talley jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), Los Angeles: The Getty Conservation Institute, A.M. 1996

Belgieren Paul Philippot, kunsthistoriker og direktør emeritus i ICCROM²⁵ har bidratt betydelig både til utviklingen av konserveringsfaget rent praktisk og innen teori, særlig i tiårene 1960 - 1990. Ikke minst har han grunnlagt at en analyse av objektet, dets kontekst og historie er en helt nødvendig forutsetning for vurdering av konserveringstiltak.²⁶

Den valenciske konservator og forsker Salvador Muñoz Viñas, nylig sitert, har bidratt betydelig til å skape struktur på det teoretiske feltet, ved å skjelne de ”klassiske” og de ”nåværende” teoriene. Han går riktignok ikke selv mye inn på de klassiske, men konsentrerer seg snarere om å samle diverse teoretiske fragmenter fra 1980 - tallet til én, sammenhengende teori.

”In any case, critical or alternative thoughts have developed since the 1980s. These thoughts are dispersed and are often produced in fragmentary form. They can be detected in many different forms: as isolated articles, as communications, as by-products within larger works, on the Internet, in personal communications, in charters, in conservation reports etc. Nevertheless, these fragments do respond to a trend, and, if adequately gathered together, they produce a larger, more coherent and far more interesting picture. This picture is developed throughout this book. It is the contemporary conservation theory mentioned in the title: it is contemporary not only because it is different from ‘classical’ theories (all those that precede it, and to which it is in some ways opposed), but also because it is quickly becoming a preferred conceptual tool for decision-making used by an increasing number of people in the conservation world”.²⁷

De klassiske teoriene søker ifølge Muñoz Viñas ”sannheten” om objektet. I følge disse skal ’objektet’ gjerne skal konserveres etter gitte retningslinjer. Fellesnevneren for de siste 25–30 års teorifragmenter er derimot at utgangspunktet i konserveringsspørsmål må være objektets mening for betrakteren. Objektet har *kun* betydning som utgangspunkt for opplevelse av mening.

6. Valg av problemstillinger

Jeg skal gå inn på de ovennevnte 6, ikke-norske teoretikers forfatterskap. For å kunne sammenligne og trekke ut essensen av ulike teoretiske bidrag, trengs det at man fokuserer på noen felles tema. Jeg velger ”verdier”, samt ytterligere fire momenter. Min vinkling vil være felles for tekstene til Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl, Brandi og Philippot.

Verdiaspektet ble for alvor brakt på banen av Riegl. Han tydeliggjorde at vi tillegger objekter ulike verdier eller verdiaspekter, som for eksempel ’historisk verdi’, ’kunstverdi’ og

²⁵ International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property

²⁶ Tekster av Paul Philippot er valgt ut og gjengitt i: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Nicolas Stanley Price, M Kirby Talley jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), Los Angeles: The Getty Conservation Institute, A.M. 1996

²⁷ Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2005, s. 7

'bruksverdi'. I hvilken grad eller på hvilken måte de øvrige fire forfattere står i gjeld til Riegl, vil ikke bli tema her. Mitt anliggende i avhandlingen blir og "uteske" hvorledes ulike kulturminneverdier og andre forhold eksplisitt eller implisitt er beskrevet i tekstene. Jeg vil bestrebe meg på å redegjøre for hvilken dekning jeg finner i den enkelte tekst. Jeg tar selvsagt forbehold om at de utvalgte tekstene kun utgjør et utvalg av de enkelte forfatters bidrag. I forbindelse med sammenligningen jeg foretar, vil man enkelt kunne supplere med ytterligere informasjon. Tekstene i seg selv blir ikke drøftet.

Behandlingen av teksten til Muños Viñas arter seg annerledes enn for de øvrige. Jeg presenterer den ikke fortløpende som de andre, men beveger meg frem og tilbake i teksten avhengig av tema. Det skyldes at han selv, på oppsummerende måte, kommenterer de andres plass i historien. Dette vil være i fokus. Jeg mener at Muños Viñas ikke har satt sakene helt på plass. Eksempelvis fortøner Riegl og Brandi seg for meg ikke som "klassiske" teoretikere i den betydning at de søker "sannheten" om objektet. De fokuserer heller ikke rendyrket på "mening". Hvorledes skal de så plasseres? Min behandling av teksten til Muños Viñas skjer i form av en kritisk kommentar.

Det nærmer seg nå to tiår siden Lidén ga ut sin nevnte oversiktsbok over kulturminnenes historie. Han etterlyste konstruksjon av et analytisk verktøy.²⁸ Problemstillingen synes fortsatt relevant, slik jeg har vært inne på. Under arbeidet med masteroppgaven er jeg dessuten blitt oppmerksom på at i løpet av de senere år er selve avgjørelsesprosedyrene omkring forvaltning av kulturminner begynt å inngå som del av de teoretiske overveielser. Salvador Muños Viñas er blant dem som understreker betydningen av intersubjektivitet og konsensus. Idet jeg også har Dag Myklebusts beskrivelse av kulturminnevern i tankene, hvor det snakkes om en prosess som handler om å *identifisere*, dvs. *tillegge* et objekt egenskaper som kulturminne, velger jeg å formulere oppgavens problemstillinger på følgende måte:

PROBLEMSTILLING I: Kartlegging av et foreliggende, teoretisk basert begrepsverktøy for vurdering av meningsytringer og for å kunne ytre presise meninger i kulturminnevernet.

PROBLEMSTILLING II: Drøfting av noen elementer i en arbeidsmodell for verdibaserte beslutningsprosesser i kulturminnevernet.

²⁸ Se avhandlingens p. I.7

7. Verdier i fokus

En hovedbegrunnelse for å velge verdier som hovedfokus, er at dette aspektet ved kulturminner har fått en helt sentral plassering i kulturminneloven. I følge loven er det, som tidligere nevnt "...”kulturhistorisk eller arkitektonisk verdifulle kulturminner som kan vernes”. Loven inneholder ingen presisering av verdibegrepet. I motsetning til flyttbar kunst som kan omsettes på det åpne salgsmarked, og hvor verdianslaget er relatert til markedsverdi, har eksempelvis offentlige bygninger og veggfaste malerier ikke noe tilsvarende måleinstrument for verdi. Man henvises til teoretisk diskusjon. En slik verdidrøftelse er et anliggende for den kunsthistoriske disiplin.

Hans-Emil Lidén understreker at det ofte er uklart hva som menes med 'verdi', og henviser til en kriteriedebatt i 1970- og 80 – årene. Jeg refererer synspunkter og oppsummering:

"I hvert fall ett av utgangspunktene for denne debatten har vært ønsket om å klargjøre hva som egentlig skjuler seg bak det dunkle begrepet ”antikvarisk verdi”. Er det mulig å konstruere et analytisk verktøy som gjør vurderingen av et kulturminnes verneverdi lettere og mindre subjektiv enn tidligere?

Vesentlige bidrag til denne debatten er levert av Erik Langdalen (1974), Thora Holmen (1975), Dag Myklebust (1979 og 1981) og Ove Magnus Bore (1985). Disse forfatterne har vist at bak begrepet ”antikvarisk verdi” gjemmer det seg i virkeligheten et helt kompleks av delverdier. Riksantikvarens informasjonshefte om ”Verneverdi og utvelgelseskriterier” fra 1987 lister opp en rekke av dem, uten krav på fullstendighet. Listen samsvarer stort sett med de verdier de ovenfor nevnte forfatterne er kommet frem til, og kan betraktes som allment akseptert. Den omfatter følgende: 1) *Identitetsverdi*, dvs. et kulturminnes evne til å skape en følelse av samhörighet mellom en gruppe mennesker og et bestemt sted. 2) *Symbolverdi*. 3) *Historisk kildeverdi*. 4) *Alder*. 5) *Autentisitet*, dvs. kulturminnets grad av opprinnelighet og ekthet. 6) *Representativitet – sjeldenhet*. 7) *Variasjon – homogenitet*. (Denne verdien er knyttet til områder med mange kulturminner. Et slikt område kan få økt verdi både når kulturminnene viser stor typevariasjon og når de er så like at området får stor grad av ensartethet. 8) *Miljøverdi*, dvs. verdien av det enkelte kulturminne i et miljø. 9) *Pedagogisk miljø*. 10) *Skjønnhetsverdi, kunstnerisk verdi*. 11) *Bruksverdi*.²⁹

Man kan også på andre samfunnsfelt, på samme måte som innen kulturminnevernet, drøfte spesialutgaver av verdier. Spørsmålet om hva 'verdi' på et dypere plan består i, er gjenstand for filosofisk diskurs:

"It is hard to deny that our evaluative experiences – both what we value, and the ways in which we value things – are profoundly shaped by social practices. Many of the objects and activities that we esteem would not so much as exist in the absence of various contingent social and historical conditions".³⁰

R. Jay Wallace innleder en debattbok, hvor det i hovedinnlegget forfektes at verdier er sosialt avhengige enten direkte, eller indirekte gjennom avhengighet av andre verdier som på sin side er sosialt avhengige. Dette synes å være et annet uttrykk for den tankegang at det ikke

²⁹ Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne*, 1991, 101 -102

³⁰ R. Jay Wallace, "Introduction" 1-12, i: Joseph Raz, *The Practice of Value*. Oxford: Clarendon Press, 2003, s. 1

eksisterer universelle, kulturelle verdier, noe Muños Viñas på sin side er talsmann for.

Debattboken presenterer også andre syn. En av bidragsyterne;

”...questions whether we can really make sense of the idea that values depend on social practices. Certain valuable objects, to be sure, are such that they would presumably not exist in the absence of appropriate social practices and traditions. But it does not follow that the values exemplified in these objects are themselves socially dependant”.³¹

Jeg skal ikke utdype argumentasjonen, men nøye meg med å henvise til en diskusjon som finner sted. Mitt sikte i avhandlingen er pragmatisk. Det er ikke påkrevet å klarere det filosofiske ståsted eksakt. Det er eksempelvis kanskje mulig å være platoniker når det gjelder filosofiske grunnlagsproblemer, dvs. tenke at det fins uforanderlige, evige verdier som ”det sanne” og ”det skjønne”, og samtidig være tilhenger av britisk erfaringsfilosofi? Myklebust bekjenner seg til erfaringsfilosofien:

”Jeg kan dog tilkjenne at jeg selv inntar en nærmest britisk erfaringsfilosofisk posisjon, basert på George Berkeley’s ”esse est percipi”. Jeg mener at begrepet ”usynlig kulturminne” er meningsløst. At et landskapsområde kan ha et potensiale for å besitte kulturminner, er en helt annen sak. Men siden jeg også mener alle objekter har et potensiale for å bli tolket som kulturminner, ser jeg forståelsen av denne prosessen som essensiell og av grunnlagsteoretisk karakter for kulturminnevernet”.³²

8. Om 4 ekstramønter

Jeg ønsker å bringe inn ytterligere noen tema som sammenligningsgrunnlag mellom forfatterne, i tillegg til etablerte kulturminneverdier. Disse har det til felles at de på en tydelig måte er relatert til den samfunnsmessige konteksten. Et kulturminne har ervervet en posisjon som gjør at det skal forvaltes av samfunnet. Jeg syns derfor det er interessant og forsøke å tydeliggjøre forfatternes forhold også til disse spørsmålene.

Bærekraft

”Bærekraft” er pr. i dag etablert som en betydelig faktor i samfunnsdebatten på ulike felt, både privat og statlig.^{33 34} Begrepet ble for alvor etablert i forbindelse med den såkalte Brundtlandkommisjonen:

³¹ Ibid, s.8

³² Myklebust, ”Om menneskets indre organers plass i antikvarisk virksomhet – eller om teoriens nødvendighet i kulturminnevernet”, 1990, I: Kulturminnevernets teori og metode, s.11

³³ På hjemmesiden til Vital Forsikring; www.vital.no kan man lese i pressemelding av 11.08.08:

”Landets største finansielle investorer har i dag lansert et samarbeidsprosjekt for å påvirke norske børsnoterte selskaper til en bærekraftig utvikling og langsiktig verdiskaping”.

”I 1983 vedtok FNs generalforsamling at det skulle nedsettes en kommisjon med det formål å utrede forholdet mellom fattigdom, miljø og utvikling...Kommisjonen fikk 21 medlemmer bestående av representanter fra både industri- og utviklingsland med representasjon fra alle verdensdeler. I Norge er kommisjonen mest kjent som *Brundtlandkommisjonen*, oppkalt etter lederen for kommisjonen, Gro Harlem Brundtland. Etter fire års arbeid la kommisjonen fram sin rapport til Generalforsamlingen i 1987; *Vår Felles Framtid*”.³⁵

I kommisjonens rapport defineres ”sustainable development” på følgende måte:

”Development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs”.³⁶

Interesse for bærekraftig utvikling er også til stede blant norske arkitekter, og har ført til etablering av en prosjektgruppe; Norske Arkitekter for Bærekraftig Utvikling. Prosjektleder Chris Butters reflekterer omkring definisjonen av begrepet:

”Selve begrepet *bærekraft* kan neppe defineres eksakt. Dette er heller ikke nødvendig, fordi bærekraftig utvikling fremfor alt handler om en prosess fra én tilstand mot en annen. Begrepet er dynamisk, og profilen i ethvert tettsted, bydel eller bygning vil endre seg over tid. Ambisjonsnivået vil også forskyve seg etter hvert. Som en rund definisjon kan vi si at bærekraft betyr en langsiktig, sosialt og økonomisk positiv samfunnsutvikling innefor rammen av økosystemenes bæreevne”.³⁷

I skrivende stund råder global finanskriser. Det rapporteres mange tegn på nedgang i verdensøkonomien. Så lenge alle økonomiske piler pekte oppover for verdens rikeste, kan det ha vært lite interessant for enkelte å ta inn over seg kravet til bærekraft. Det virker etter mitt skjønn ikke usannsynlig at interesse for neste generasjons fremtidsutsikter i en urolig tid som dette vil gjøre at blikket på bredere samfunnsmessig basis i årene fremover i større grad rettes inn mot hva man kan betegne som mer ”stabile verdier”. Jeg vil undersøke om teoriene jeg gjennomgår om kulturminnevern, og ikke bare de ”yngste”, inneholder elementer av bærekraft-tenkningen.

Forholdet mellom objekt og betrakter

Kulturminnevern *er* et forhold mellom objekt og betrakter. Jeg vil undersøke om, og eventuelt hvorledes dette tematiseres i teoriene.

³⁴ På nettstedet for SFTs miljøteknologiprojekt; www.miljøteknologi.no, står å lese pr. 20.10.08:

”Miljøteknologi kan gi bærekraftig verdiskapning. Norge kan lettere løse egne miljøproblemer, hjelpe andre land og samtidig tjene gode penger. Det er tre ting på en gang, og SFT mener dette er mulig hvis Norge satser offensivt på miljøteknologi. Men det haster med å ta tak i denne muligheten for bærekraftig verdiskapning”.

³⁵ www.prosus.uio/bu/

³⁶ www.un.org/esa/sustdev/documents/agenda21/english/agenda21chapter2.htm

³⁷ Chris Butters, ”Et helhetlig verktøy for evaluering av bærekraft”. *Plan 1/2005*. 4-11. s.4

Potensielle konflikter mellom verdier

Når man opererer med et verdisett, ligger det i kortene at enkeltverdier kan stå i konflikt med hverandre. Jeg vil undersøke om, og eventuelt hvorledes dette kommer til uttrykk.

Om avgjørelsesmyndighet

Den tid er trolig forbi da enkeltmennesker, i kraft av sin posisjon som eier, forvalter eller fagmann alene kan ta avgjørelser om skjebnen til kulturminner av stor samfunnsmessig fellesinteresse. Hvorledes tematiseres eventuelt dette i tekster som spenner over et tidsrom på vel 150 år?

9. Lover og bestemmelser

Definisjonen av et kulturminne er nedfelt i lovs form.³⁸ Den som forvalter kulturminner må kjenne lovverket. I og med at noe av avhandlingens siktemål er å drøfte aspekter ved en arbeidsmodell for beslutningsprosesser, er det relevant å gi en skisse over formelle rammebetingelser. Jeg har ikke funnet noen samlet skriftlig oversikt over aktuelt juridisk rammeverk. Nedenstående informasjon er for en stor del skaffet til veie gjennom samtaler med fagfolk.

Det er for det første viktig å skille mellom chartre og konvensjoner. Konvensjonene er forpliktende dersom Norge har ratifisert disse. Chartre er ikke bindende, men fungerer som etiske retningslinjer. UNESCO og Europarådet har utarbeidet konvensjonene. Forklaringene er gjerne de mest interessante. Unesco har konvensjoner om verdens natur- og kulturarv. Det fins også en konvensjon om ikke-materiell kulturarv. Verdensarvkonvensjonen er den mest brukte og aktivt overvåkede. Man kan miste sin ervervede plass. Det overveies nå ”monitoring mechanisms” i Europarådet for å undersøke hvorledes konvensjonene håndheves i praksis. Man arbeider med å utvikle spørreskjema til slikt bruk. Europarådets konvensjoner gjelder for det første den arkeologiske kulturarven, kalt Malta- eller Valetta-konvensjonen. En konvensjon om bygningsarven er kalt Granadakonvensjonen. En tredje konvensjon er relativt ny: Faro-konvensjonen av 27 oktober 2005. Denne gjelder kulturarvens verdi for samfunnet. Dag Myklebust, ansatt hos Riksantikvaren, er medforfatter. Denne konvensjonen flytter perspektivet fra objektet til dem kulturarven er til for. Mye av dette er allerede innbakt i

³⁸ Jfr. p. 1.2

”norsk tenkemåte”, i følge erfarne kulturminnevernere. Miljøverndepartementet har i en pressemelding 27.6. 08 meddelt at Regjeringen har ratifisert Faro-konvensjonen.:

”Konvensjonen er nyskapende i det den tar fatt i de samfunnsmessige verdier av kulturarven. Den understreker at kulturarven tas vare på fordi den fyller viktige funksjoner i samfunnet, som grunnlag for sosial, kulturell og økonomisk utvikling, der bærekraftperspektivet står sentralt.

Alle gruppers kulturarv skal behandles likeverdig, slik at det kan fremmes dialog mellom kulturer og religioner. Konvensjonen knytter utnyttelsen av kulturarven opp mot demokratibyggning og forsøker å bygge vern mot misbruk av kulturminner i konflikter”.³⁹

Europarådet har også en landskapskonvensjon, og i tillegg ”hauger av mindre forpliktende konvensjoner”, er jeg fortalt. Disse trekkes gjerne frem av noen etter behov.

Det eldste charter er Athencharteret fra 1931. Veneziacharteret ble underskrevet i 1956. ICOMOS⁴⁰ oppstod i kjølvannet. Man skal være enige om at dette charteret er et historisk dokument over sin tid, og har valgt å holde det uendret uten å oppdatere det etter som synspunktene har utviklet seg. Burracharteret har sitt utgangspunkt i Veneziacharteret, og er beregnet på australske forhold. Dette charter endrer innhold dynamisk etter hvert som synspunktene fornyes.

Når det gjelder norsk lovverk, er den såkalte kulturminneloven av 9 juni 1978, nr. 50 som nevnt viktig. Loven forvaltes av bl.a. Kongen, Miljøverndepartementet og Riksantikvaren. Mange av bestemmelsene er delegert til fylkeskommunen. Riksantikvarens vedtak kan påklages til Miljøverndepartementet. Når det gjelder kulturmiljøer, er det Regjeringen som er øverste myndighet. Departementet kan gjøre enkeltvedtak om fredning av bygg og anlegg av kulturhistorisk eller arkitektonisk verdi. Kulturminneloven inneholder også en paragraf om regler for saksbehandling i forbindelse med fredningsvedtak. Blant annet skal fredningsforslag kunngjøres i Norsk Lysningsblad og i minst 2 aviser som er ”alminnelig lest på stedet”. Kirker (etter 1537) er altså ikke fredet etter kulturminneloven. Disse er behandlet etter Rundskriv i Kirkeloven.

Riksantikvarens synspunkter nedfeller seg i praksis heller enn i paragrafer, hva juristene kaller ”case-law”. ”Man går ikke rundt med en lovsamling á la Norges Lover under armen når man skal drøfte kulturminnevern”, som er senior- kulturminneverner uttrykker det. Det blir for øvrig et stadig sterkere krav til å skrive begrunnelser for fredningsforslag. Disse skriftlige fremstillingene skal ha økt i kvalitet senere tid.

³⁹ www.regjeringen.no/nb/dep/md/pressemeldinger/2008/regjeringen-

⁴⁰ International Council on Monuments and Sites

Lov om opphavsrett, kalt ”Åndsverkloven” angår opphavsretten til åndsverk, deriblant bygningskunst og maleri. Plan- og bygningsloven er kommunenes redskap. Lovverket i Norge generelt sies å være blant det strengeste.

10. Definisjoner

Jeg har allerede drøftet definisjonene av sentrale begreper som ’kulturminne’, ’verdi’ og ’bærekraft’. Hvorledes definere andre aktuelle begreper innen kulturminnevernet, som ’preservering’, ’konservering’ eller ’restaurering’? Det er bortimot umulig å holde tungen rett i munnen i alle sammenhenger og være konsekvent med betegnelse i fremstillinger som drøfter bevaring av kulturminner, noe Salvador Muños Viñas til fulle formidler:

”After just a ‘quick perusal’ of an issue of *Preservation News*, McGilvray found no less than 32 notions used to describe a variety of conservation-related actions with regard to historical properties, each one possessing its particular set of unique hues and undertones: preservation, restoration, rehabilitation, revival, protection, renewal, conversion, transformation, reuse, rebirth, revitalization, repair, remodeling, redevelopment, rescue, reconstruction, refurbishing and so forth. McGilvray is speaking about building conservation only, but things get even worse when speaking about the broader field of ‘heritage’ conservation, where the use of terms is even less uniform. The many possible meanings that can be attached to the basic notion of conservation are an important obstacle to any reflection regarding this topic, thus requiring some preliminary definitions of, at least, the basic category of conservation and some of its most important derivatives”⁴¹.

I tillegg til bygningskonservering som ovenstående sjekk er basert på, har både maleri- og skulpturkonservering egne gjøremål. Listen stopper ikke her. Det samme gjelder tekstil- og papirkonservering innen en kunsthistorisk kontekst. Forholdene er neppe særlig ryddigere i Norge enn ellers. Denne jungel av oppgaver bidrar til mer eller mindre klart definerte tilhørende arbeidsbetegnelser, som igjen medfører mangfoldig begrepsbruk. Muños Viñas ser sammenheng mellom utvidelsen av området for konservering av ’kunstverk’ til den mer omfattende ’kulturarv’, og de teoretiske og praktiske problemstillinger som derav oppstår:

”Since its inception, conservation has not only reacted to theoretical and social needs by adapting its techniques and principles, but also by redefining its field of operation. The evolution of this aspect of conservation from the very restricted category of “artworks” to the overly broad notion of ‘heritage’ is especially interesting, since it provides a glimpse of the tensions that can arise when theory and practice do not coincide”⁴²

Jeg velger i det følgende å holde meg til uttrykkene som benyttes av den enkelte forfatter. Tilsvarende praksis gjelder for uttrykk som ’kunstverk’, ’objekt’ og ’monument’. I oppgavens del III, hvor jeg selv i større grad er ansvarlig for uttrykksmåten, vil jeg være opptatt av å tydeliggjøre betegnelseens innhold i den utstrekning dette synes påkrevet.

⁴¹ Muños Viñas, *Contemporary theory of conservation*, 2005, s. 8

⁴² Ibid s.29

11. Avhandlingens metode og litteratur

Jeg velger en metodisk tilnærming som består i å referere og drøfte generell teori innenfor kulturminnefeltet. Jeg har ikke kommet over noen tilsvarende sammenlignende og systematisk analyse av et knippe relevante tekster for kulturminnevernet. Når jeg anser det viktig å bestrebe meg på en systematisk fremstillingsform, er det for og skaffe til veie en enkelt tilgjengelig oversikt. Analysene og påstandene skal være gjennomlysbare for leseren. Bruk av sitater som dokumentasjon bidrar til dette.⁴³

Når det gjelder valg av teoretikere, har jeg redegjort for grunnlaget for dette i p.I.5. Det dreier seg om sentrale tekstbidrag. Navnene Viollet-le-Duc og Ruskin er på ”alles lepper”. Riegl, men også Brandi er viktige premissleverandører man raskt støter på når man begynner å orientere seg teoretisk. Navnet Paul Philippot ble jeg kjent med i utgivelsen fra The Getty Conservation Institute i Los Angeles: ”Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage”.⁴⁴ Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl og Brandi er også representert i dette tekstutvalget. Temaene i boken spenner fra connoisseurship og teorier om konservering til teknisk rettede bidrag. Alle tekster er presentert i engelsk språkdrakt, og jeg har benyttet disse når det gjelder Viollet-le-Duc, Riegl og Brandi. Kjennskapet til Muños Viñas har jeg redegjort for tidligere. Jeg gjør oppmerksom på at jeg hverken leser fransk, italiensk eller tysk på originalspråket.

II. KARTLEGGING AV TEORILANDSKAPET

1. De tidlige teoriene: Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc og John Ruskin

Teoriene om konservering og restaurering som skal behandles i dette avsnittet, har bygninger som utgangspunkt. For Ruskin dreier interessen seg vel så mye om skulpturell dekorasjon, som selve bygget. Maleri spiller en underordnet rolle.

⁴³ Fremstillingsformen, inkludert en relativt omfattende tekstredigjøreelse, har etter mitt skjønn to fordeler. Den kan være grunnlag for at man deretter kan velge en mer kortfattet og flytende fortelling om samme tema i en annen praktisk sammenheng. Den kan også utgjøre utgangspunktet for større fordypning i de samme tekstene.

⁴⁴ J. Paul Getty Trust 1996

EUGÉNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC (1814 -79)

Presentasjon

Var Viollet-le-Duc en steil restaureringsarkitekt som for enhver pris ønsket å tilbakeføre bevaringsverdige monumenter til sitt anslagsvis opprinnelige utseende? Det er påstått at John Ruskin har et betydelig ansvar for en stereotypisering av den ”den franske restaurerings gallionsfigur”.^{45 46}

Noen biografiske data: Viollet-le-Duc begynte tidlig å tegne. Som 18åring bestemte han seg for å studere arkitektur på egen hånd, bli selvlært og ikke følge andres vei. En mangeårig, faglig omfattende virksomhet startet med at han som 26-åring fikk i oppdrag å restaurere kirken i Vezelay. Kirkens forfatning var av en slik art at eldre fagmenn trakk seg.

Viollet-le-Duc begynte i Vezelay uten teori om hvorledes et monument restaureres. Han utviklet en bygningsarkeologisk metode basert på arkiv- og bygningsundersøkelser. Den ble anvendt med hell, og i 1843 formulert som prinsipp i forbindelse med restaurering av kirken Notre-Dame de Paris. Viollet-le-Duc vant her en utlyst konkurranse sammen med en kollega. Kirkebyggets historikk samt forslag til restaurering ble presentert skriftlig. Hinsch hevder at denne prinsipperklæring er banebrytende. Følgende sitat fra erklæringen er gjengitt etter Hinsch:

”I et slikt arbeid kan man ikke være diskret og forsiktig nok, og vi er de første til å erkjenne at en restaurering kan være mer skadelig for en bygning enn tidens tann og mobbens raseri. For alderen og revolusjoner føyer ikke til noe nytt. I motsetning kan en restaurering ved å tilføye nye former, ødelegge en mengde detaljer hvis sjeldenhet og alder kan være av stor interesse... På den måten er det forståelig at arkeologene er blitt urolige og at mennesker som er opptatt av monumentenes konservering har sagt: I prinsipp må man ikke restaurere, man må nøye seg med å konsolidere og erstatte de slitte deler med nye deler uten å tilføye noen ornamenter. Vi forstår strengheten i disse prinsipper, vi aksepterer dem helt, men bare når det gjelder en ruin som har kuriositetsverdi, som ikke er i bruk”⁴⁷

Viollet-le-Duc skal være mest kjent for restaurering av Carcassonnes ringmur. Arbeidene er blitt kritisert, også i forbindelse med kirken Saint Madeleine i Vezelay, hvor han etter forholdene skal ha gått svært nennsomt frem. For lokalbefolkningen var det likevel en stor forandring, idet kirken ble omfattende restaurert. At Viollet-le-Duc var en meget god tegner,

⁴⁵ Stephan Tschudi Madsen, ”Restaurering og antirestaurering. John Ruskin og engelsk bevaringsfilosofi i 1800-årene”, *Aarbok for Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkeres bevaring*, 129 Aargang 1974, 23-41

⁴⁶ Hinsch, ”Myten om Viollet-le-Duc. Betragtninger omkring 1800-årenes restaureringshistorie i Frankrike”, 1974

⁴⁷ Ibid s. 15

demonstreres av Jukka Jukilehto, i hvis verk tegninger av Notre Dame og Carcassonne er gjengitt.⁴⁸

Arrhenius setter endring i syn på monumentet inn i en større kontekst; den politiske situasjon i Frankrike og monuments symbolverdi etter revolusjonen:

”...the very definition of ancient buildings as *historical monuments* would necessarily generate this shift from local to national”.⁴⁹

Skriftet ”Restoration” utgjør en artikkel i hans særdeles omfattende ”Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI au XVI siècle”. Verket ble utviklet fra 1854 til 1868, og er en studie;

”... of gothic architecture, standing out as a nearly manic one-man enterprise that evolved from a project of just two volumes into a vast undertaking of ten volumes with totally 5000 pages and 3367 images that took nearly 15 years to complete”.⁵⁰

Deler av teksten ”Restoration” er oversatt og gjengitt i tekstutvalget fra Getty-instituttet.⁵¹ Denne benyttes i avhandlingen.

Tekstgjennomgåelse

Viollet-le-Duc innleder artikkelen med å fastslå om restaurering:

”Both the word and the thing are modern”.⁵²

I og med følgende paradoksale definisjon av restaurering erkjennes at det restaurerte objekt i virkeligheten aldri tidligere har eksistert i original:

”To restore an edifice means neither to maintain it, nor to repair it, nor to rebuild it; it means to reestablish it in a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time”.⁵³

Viollet-le-Duc stiller krav til restaureringsarkitekten. Før reparasjon påbegynnes må man forsikre seg eksakt om bygningens alder og hver enkelt bygningsdels karakter, og utarbeide en offisiell rapport basert på solid dokumentasjon. Denne bør inneholde både skrevne notater, tegninger og illustrasjoner. Arkitekten må kjenne til de ulike provinsers stilretninger og skoler. Vanskelige situasjoner kan oppstå fordi bygninger kan være reparert av arbeidere som

⁴⁸ Jukka Jokilehto, *A history of Architectural Conservation*, Oxford: Elsevier. Butterworth. Heinemann, I samarbeid med ICCROM, 1999 s. 146 og 148

⁴⁹ Arrhenius, *The fragile monument, On conservation and modernity*, s. 98

⁵⁰ Ibid, s. 95

⁵¹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, ”Restoration”, 314-318, I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, *Historical and philosophical Issues in the conservation heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

⁵² Viollet-le-Duc, ”Restoration”, s. 314

⁵³ Ibid, s.314

ikke tilhører provinsen. I denne forbindelse demonstrerer Viollet-le-Duc at han ikke er noen rigid tenker:

”Should the unity of style simply be restored without taking into account the later modifications? Or should the edifice be restored exactly as it was, that is, with an original style and later modifications? It is in cases like this that opting absolutely for one or the other of these restoration solutions could be perilous. It is in fact imperative not to adopt either of these two courses of action in any absolute fashion; the action taken should depend instead upon the particular circumstances”⁵⁴

Viollet-le-Duc eksemplifiserer tenkningen med en bygning fra det tolvte århundre som fikk nye avløpsrenner i det trettende. Det er det trettende århundres modell som i dette tilfelle skal restaureres, da det er umulig å finne tilbake til det tidligere århundres utgave, med gesimser som kunne benyttes:

”To construct an imaginary twelfth-century model with the idea of preserving the integral architecture of that particular epoch would be to construct an anachronism in stone”⁵⁵

Neste eksempel i teksten gjelder hvelvene i et kirkeskip som ble ødelagt og gjenoppbygd i typisk form fra tiden før gjenoppbygningen, og som trues av kollaps. Her mener Viollet-le-Duc det er riktig å gjenoppbygge de opprinnelige hvelvene, da det ikke er noen fordeler ved det andre alternativet. Han holder fast ved at en bygning bør restaureres på en måte som er passende for dens integritet. Det fins likevel unntak. Regelen gjelder ikke dersom de senere tilføyelser skulle være av en bemerkelsesverdig skjønnhet, for eksempel vakre glassarbeider. Viollet-le-Duc spør retorisk om disse skal settes på lager. Kanskje har bygningens ytre konstruksjon økt sin iboende verdi takket være glassarbeidene. Absolutte prinsipper kan føre til absurditeter:

”It is easy to see from these kinds of examples that the adoption of absolute principles for restoration could quickly lead to the absurd”⁵⁶

Man må anta at enhver bygning som har stått på sin plass over noe tid har mistet deler av sin styrke. Det er prinsipielt nødvendig å kompensere for dette, og benytte materialer av maksimal styrke og tenke ut strukturelle forbedringer. Viollet-le-Duc mener det burde være overflødig å nevne at valg av byggematerialer er en av de viktigste faktorene i restaurering. Mange bygninger faller sammen nettopp fordi dette ikke er tatt tilstrekkelig hensyn til. Behovet for kunnskap om en bygnings historie understrekes:

”It is clear that the architect responsible for restoration needs to know the style and forms of the building he is working on, as well as the school of architecture to which it belongs. Even more, the architect needs to know the

⁵⁴ Ibid s. 315

⁵⁵ Ibid s. 315

⁵⁶ Ibid s. 316

structure, anatomy, and temperament of the building. He needs to know these things because, before everything else, his task is to make the building *live*".⁵⁷

Restaureringsarkitekten bør tilstrebe en følelse for bygningen som om han hadde vært den opprinnelige arkitekten. Han må ha kjennskap til mange alternative restaureringsmetoder, og ha disse for hånden. Viollet-le-Duc understreker at han i denne lille artikkelen kun fremstiller de brede retningslinjene i et overordnet restaureringsprogram. Det er dessuten ikke bare materielle forhold det er snakk om. Med det samme en bygning forlater arkitektens hender, må den være passende for den tiltenkte hensikt fra før restaureringen ble iverksatt. Arkitekten må kunne forholde seg kreativt til det uforutsette, for eksempel at arkeologer kommer på banen og er kritiske til graving. Arkitekten bør utføre de oppgaver han er blitt satt til på en så fortreffelig måte at det ikke igjen blir behov for forandringer i bygningen:

"The fact is that the best of all ways of preserving a building is to find a use for it, and then to satisfy so well the needs dictated by that use that there will never be any further need to make any further changes in the building".⁵⁸

JOHN RUSKIN (1819-1900)

Presentasjon

Ruskins kjærlighet til fortiden var så lidenskaplig at han hadde et visst mishag knyttet til det nåværende. Intet måtte forstyrre restene fra fortiden, særlig dersom disse var gotiske bygninger. Han publiserte "The Seven Lamps of Architecture" i 1849, og deretter "Stones of Venice". Også en tidligere bok fra Ruskins hånd, med relevans for bevaring; "Modern Painters" ble utgitt.⁵⁹ Han var aktiv på mange felt:

"John Ruskin, man of letters, critic, apologist for Turner, champion of the British working classes, accomplished draftsman and watercolorist, and Slade professor at Oxford, was one of the most perceptive writers on art and architecture who ever put pen on paper".⁶⁰

Det var på sine reiser han skal ha blitt kritisk til Viollet-le Duc's restaureringsvirksomhet.⁶¹

⁵⁷ Ibid, s. 317

⁵⁸ Ibid, s. 317

⁵⁹ Utgivelsen skjedde anonymt i 1843, da han var 24 år, og inneholder et forsvar for Turners maleri (Tschudi Madsen, "Restaurering og antirestaurering. John Ruskin og engelsk bevaringsfilosofi i 1800-årene", 1974).

⁶⁰ M. Kirby Talley Jr., "The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship", 2-39 I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996, s. 8

Arrhenius mener Ruskins tegninger og beskrivelser av Italias oppløste arkitektur avslører visuell lyst knyttet til studiet av overflater. Han ”mister seg selv” i det han leter etter arkitekturoverflatens indre karakter, og leser den som om den var et ansikt:

”I do with a building as I do with a man, watch the eye and the lips: when they are bright and eloquent, the form of the body is of little consequence”. ⁶²

Han var preget av religiøs intensitet, og i de senere år;

“...when madness got the upper hand, is often rambling and disjointed; his ideas...frequently place him in the limbo of “nutter country”. And yet, none of this can detract one iota from the immense value of his tremendous insights”. ⁶³

”Seven Lamps of Architecture” er en av de dypere kildene til vårt syn på kulturminner.

Ruskins yngre venn og beundrer William Morris var den som sterkest bidro til å spre ideene og gi dem konkret mening. I 1877 grunnla han ”The Society for the Protection of Ancient Buildings”, det engelske motstykke til ”Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring”.

Jeg vil i det følgende gjennomgå kapittel 6, eller ”The Sixth Lamp” i ”The Seven Lamps of Architecture”. I følge Tschudi Madsen skulle kapitlet opprinnelig hete ”The Lamp of History”. Det er verdier som ikke er skapt av mennesker som fremheves.

Tekstgjennomgåelse

Det må innrømmes at teksten til tider oppleves knapt lesbar. Innledningsvis trengs spesialordbok for ville planter og andre naturfenomen. I og med Ruskins ”ikonstatus” på kulturminnefeltet, er det uansett vel verdt å nærlese alle de 23 historisk sett innflytelsesrike boksidene. Teksten begynner i Frankrike, ovenfor landsbyen Champagnole i Jura. Det beskrives et bølgende landskap, som snart skal bli avbrutt av Alpene villskap. Her er lave furuåser, pastorale fjellhøyder, anemoner, jomfruelige prosesjoner av Mois de Marie, eføy, en

⁶¹ Han la ut på sin ”Grand Tour” til Italia som 24-åring. Opplevelsen av Italias alderspregede arkitektur ble av grunnleggende betydning. Også minner fra studietiden i Oxford gjorde inntrykk – i negativ forstand. Det fantes knapt mindre tiltalende arkitektur for Ruskin enn den nylig restaurerte front av Queen`s College i Oxford. Han savnet virkningen av kalkstenens smuldrende og værbitte overflate. Han hadde også sett Viollet-le-Ducs behandling av vestfasaden i Notre-Dame, arbeidene på Casa d`oro i Venezia og Baptisteriet i Pisa. ”Hva han hadde sett her fikk ham til å reagere og slynge ut sine aforismer”(Fra Tschudi Madsen, ”Restaurering og antirestaurering. John Ruskin og engelsk bevaringsfilosofi i 1800-årene”, 1974 s. 30).

⁶² Arrhenius, *The Fragile Monument. On Conservation and Modernity*, 2003, s.117. - Sitatet har hun hentet fra Ruskin, Works, Vol 12, p.89.

⁶³ Kirby Talley Jr., ”The Eye`s Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship”, 1996, s. 9

mengde fioler, ville jordbær og svært mye annet. Meningen bak skildringen synes å være poengteringen av vanskeligheten ved å tenke seg en scene mindre avhengig av noens 'interesse'. Forfatteren husker hvorledes det hele plutselig endret seg til begivenhetsløs kulde da han mer stringent forsøkte å komme frem til kildene for inntrykkene. Blomstene mistet på et øyeblikk sitt lys, og elven sin musikk. Åsene ble knugende øde. Tyngden i grenene i den mørknede skogen viste seg å være avhengig av et liv som ikke var deres. Jeg forstår Ruskin dit hen at opplevelsen er knyttet til menneskets persepsjon. Den tidligere prakt befinner seg nå i minnet.

Arkitektur er en betegnelse Ruskin noterer med stor forbokstav, og i overgangen til behandling av denne, knyttes det an til minnefunksjonen.

"We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her".⁶⁴

Både Poesi og Arkitektur⁶⁵ er i stand til å avhjelpe menneskets glemsomhet. Ruskin omtaler vår plikt til å bevare både nasjonal arkitektur og boliger. Her, som ofte ellers i kapitlet brukes et svulstig språk som det ikke er urisikabelt å forenkle, da meningen kan fordreies. Trolig sier Ruskin at det er "et ondt tegn" av mennesket å ikke bygge sine boliger slik at de varer kun en generasjon. Der er en ukrenkelighet i den gode manns bolig som ikke kan fornyes om et nytt hus reises på ruinene. Et godt menneske ville frykte – med rette – at deres bolig ble tilintetgjort, og avkommet ville likeledes frykte å gjøre dette med sin fars hus. Ruskin tillegger med andre ord den fysiske boligen en meget høy status – den bør nærmest beskyttes som ukrenkelig. I aforisme påstås 28 at dersom mennesket "levde som menneske", ville deres bolig være som et hellig tempel. Man ville knapt tørre å skade dem, da det ville gjøre oss hellige å bebo dem. Vår Gud, sier Ruskin, er husholdets, så vel som en himmelsk Gud. Han har et alter i enhver manns bolig. Mennesket bør bygge boliger i samsvar med sin situasjon i begynnelsen av den verdslige karriere, snarere enn ved avslutningen. Da får vi "the true domestic architecture, the beginning of all other...".⁶⁶ Den beste arkitekturen i byene er ikke knyttet til de store palassenes rikdommer, men dekorasjonen på de minste bygninger i deres stolte perioder, for eksempel et utvalgt lite hus ved Grand Canal i Venezia, eller et eksempel på fjortenhundretalls arkitektur i en bakgate i Vicenza. Et hus må ikke være stort for å være velbygget. Retten tilhører den første byggherren. Huset er en type monument og skal respekteres av etterkommerne.

⁶⁴Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1989, s.178

⁶⁵ Ruskin bruker stor forbokstav på disse begrepene

⁶⁶ Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1989, s.181

Neste omtale gjelder den gotiske arkitekturens ornamenter. Det er bedre med det groveste arbeid som forteller en historie enn det rikeste uten mening. Det burde ikke finnes et eneste ornament plassert på store kommunale bygg uten en intellektuell intensjon. Vi har en forpliktelse til å praktisere nåtidig økonomi overfor ”de ennå ufødte debitorer”, vi skal plante skoger våre etterkommere kan leve under i deres skygge. Vi er pålagt selvfornektelse, Gud har lånt oss jorden for vårt liv. Vi skal tenke at vi bygger for alltid. Våre etterkommere vil takke oss og si at ”dette har våre fedre gjort for oss!”

Aforisme 30 er trolig det mest benyttede Ruskin-sitat:

”For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity”.⁶⁷

Det synes vanlig å forestille seg at Ruskin her har synlige alderstegn på bygninger i tankene. Fortsettelsen av aforismen utdyper ikke denne eventualiteten spesielt, men det snakkes i generelle og store vendinger om alle tings overgang; dynastiers fødsler og død, nasjonenes tidsaldre. Bygningene har rukket å bli betrodd berømmelse, helliget med menneskets dyder, veggene er blitt vitne til lidelser. Noen linjer senere snakkes mer spesifikt om ”alderens sentiment”, og at der er skjønnhet i merkene av alder. Termen ”pittoresk” knyttes til dette, en term som har vært tema for hyppige og langvarige disputer, men som fortsatt etter Ruskins oppfatning har en uklar betydning. Den har til og med vært foreslått som uttrykk for ”universelt forfall”. Temaet er et av de mest obskure som kan underkastes menneskelig fornuft, og kan ikke forventes uttømt, hevder han.

Det er to ideer som er essensielle i forhold til pittoreskhet. Den første er ideen om ’det sublime’. Ren skjønnhet er ikke pittoresk i det hele tatt, og trenger det sublime element. Det er visse aspekter ved kunsten som er produktive med tanke på sublimiteten, slik som vinkler, brutte linjer og kraftfulle motsetninger mellom lys og skygge. De har denne virkningen fordi vi assosierer til andre objekter;

”...they remind us of objects on which a true and essential sublimity exists, as of rocks or mountains, or stormy clouds or waves”.⁶⁸

’Skyggen’ er også et virkemiddel for det sublime - i maleri, arkitektur og skulptur. Når det gjelder skulptur er dette i særdeleshet knyttet til utforming av hår. Dernest går Ruskin for alvor over til kapittelets egentlige tema, som han sier; Arkitekturen. Man finner gjerne en skjønnhet i Arkitekturen som egentlig ikke henger sammen med byggets opprinnelige

⁶⁷ Ibid, s. 186-187

⁶⁸ Ibid, s. 189-190

karakter. Fordi det pittoreske oppleves knyttet til ruinen, antar man gjerne at det handler om forfall. Sublimiteten har å gjøre med flekker, konturer – eller vegetasjon. Arkitekturen assimileres etter hvert i ”Naturens arbeid”. En bygning kan ikke tenkes i sin beste alder før fire-fem århundrer er glidd over den. Ingen inngrep burde forringe virkningen av dette tidsforløpet. Ruskin poengterer at han ikke går inn på alle de problemstillinger ovenstående prinsipp medfører. Et vesentlig moment er at skulpturell dekorasjon som er basert på skyggepunkter heller enn linjens renhet ikke forringes, men snarere vinner i effektfullhet når detaljer slipes bort. Det er ikke Ruskins plan for kapitlet å behandle temaet bevaring, men han mener noen få ord må kunne tilgis.” Aforisme 31 “slynges” ut: ⁶⁹

”Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word *restoration* understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed”. ⁷⁰

I aforismens fortsettelse hevder Ruskin, at like umulig som det er å vekke opp fra de døde, er det å restaurere arkitektur som engang har vært stor eller vakker. Ruskin spør retorisk hvilken kopiering av overflater som kan tenkes mulig når disse er slitt en halv tomme ned. Hele arbeidets ”finish” befant seg i den halve tommen som er borte. Restaurerer man finishen, vil det være basert på gjetning. I det gamle var det fortsatt liv, en mystisk antydning av hva som har vært, og hva som er tapt. Det var en sødme i de myke linjene som sol og regn hadde slitt ned. Intet av dette fins i den rå hardheten i en ny graving. Igjen en slagkraftig uttalelse:

”Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end”. ⁷¹

Likevel, man må se i øynene at det kan bli nødvendig med restaurering. Det kan bli nødvendig med destruksjon. Man skal ikke sette en løgn oppå det gamle. Det må gjøres med ærlighet. Likevel – det kan forhindres. Ta godt vare på monumentene, sier Ruskin, og de trenger ikke å restaureres:

”Watch an old building with an anxious care; guard it as best you may, and at *any* cost, from every influence of dilapidation. Count its stones as you would jewels of a crown; set watches about it as if at the gates of a besieged city; bind it together with iron where it loosens; stay it with timber where it declines; do not care about the unsightliness of the aid; better a crutch than a lost limb; and do this tenderly, and reverently, and continually, and many a generation will still be born and pass away beneath its shadow. Its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly, and let no dishonouring and false substitute deprive it of the funeral offices of memory”. ⁷²

Ruskin antar at hans ord i denne sammenheng er bortkastede. Han er i paragraf XX, kapitlets siste, og mener dette er det beste avsnitt i hele boken, men også det unyttigste. Sannheten må

⁶⁹ Jfr. Tschudi Madsen, 1974, s. 30, som beskriver at Ruskin lot ”slynge ut sine aforismer”.

⁷⁰ Ruskin, *Seven Lamps of Architecture* s. 194

⁷¹ Ibid s. 196

⁷² Ibid, s. 196-197

likevel sies. Det handler ikke om hensiktsmessighet eller følelser når det er snakk om å bevare fortidens bygninger:

*"We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us".*⁷³

Folk som ødelegger uten årsak, er en mob. Det spiller for Ruskin ingen rolle om de er rasende eller frivillig tåpelige, om de er talløse, identifiserbare eller sitter i komiteer. Arkitektur blir alltid ødelagt uten årsak. Ruskin klager over moderne byutvikling, hvor all vitalitet knyttes til hovedferdselsårene inn mot de tett befolkede sentra. Det er bare den gamle Arkitektur som i disse sammenhenger til en viss grad fyller funksjoner som skoger og marker har. Med dette knytter Ruskin an til kapittelets innledning.

2. Senere posisjoner: Alois Riegl og Cesare Brandi.

Riegls objekter som grunnlag for prinsipper om monumentenes betydning og bevaring er vesentlige arkitektur. Tenkningen synes også adekvat for maleri og skulptur. Brandis prinsipper har stor relevans for maleri, men angår i tillegg skulptur og bygninger.

ALOIS RIEGL (1857-1905)

Presentasjon

Kunsthistorikere generelt kjenner Riegl først og fremst gjennom begrepet Kunstwollen.

Temaet og uttrykket ble introdusert i "Stilfragen" i 1893, og videre definert i "Spätrömische Kunstindustrie".⁷⁴ Arkitekturhistorikeren Jukka Jokilehto sier om dette:

*"Reflecting the modern concept of historicity, Riegl saw each period and each culture with its particular conditions and requirements, within which artistic production achieved its character, and which must be known by an art historian in order to define the artistic values of the period".*⁷⁵

Den norske kunsthistorieprofessor Magne Malmanger plasserer Riegl i tradisjonen knyttet til G.W.F Hegels formalistiske kunstforståelse. Når det gjelder Kunstwollen;

*"Han sier et sted at den ytrer seg som "en vilje til form"; men noen presis definisjon nådde han knapt noen gang frem til".*⁷⁶

Malmanger ytrer seg gjennomgående kritisk til Riegl:

⁷³ Ibid, s. 197

⁷⁴ Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, 1999, s. 215

⁷⁵ Ibid, s.215

⁷⁶ Magne Malmanger, *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*, Aschehoug, Oslo, 2002 s. 320

”I dag synes Riegl igjen å vekke ganske stor interesse blant enkelte kunstteoretikere, noe som vel ikke minst skyldes den suggestive uklarhet i hans begrepsdannelser. Tidligere ble han ofte diskutert og karakterisert på linje med sin tysk-sveitsiske kollega Heinrich Wölfflin. Det skyldtes først og fremst at de begge la vekt på å utarbeide et rammeverk og et begrepsapparat for presis beskrivelse av stil og stilendringer. Men Wölfflin hadde ikke det samme behov for å hypostasere sine begreper som historisk virkende krefter”.⁷⁷

Thordis Arrhenius er blant dem som derimot hevder at Riegl har hatt stor betydning i og med skriftet fra 1903, nevnt innledningsvis:

”Riegl is unprecedented in his attempt to speculate on the popularization of heritage in western culture; his essay of 1903 foreshadowed the emergence of a ubiquitous, global love for the old and put forward an intriguing proposal for how this ‘cult’ of the old would effect the notion of the monument”.⁷⁸

Det dreier seg om et grunnleggende essay med tanke på klassifisering. Teksten utgjorde innledningen til en ny lov i Østerrike om bevaring av monumenter. Riegl kritiserte klassifikasjonspraksisen inntil da, der man hadde skilt mellom ‘kunstneriske’ og ‘historiske’ monumenter. Jeg trekker stadig vekslers på Arrhenius:

”For Riegl nothing escapes history and all monuments are already ‘historical’ in the sense that they constitute examples of the development of art history. But more challenging than this criticism is Riegl’s suggestion that the classification-system based on the monuments themselves be abolished and replaced by one that takes as its base *values* attributed to the monument – commemorative-value, age-value and historical-value are examples. In Riegl’s visually orientated analysis the gaze of the beholder was prioritised, and these values were identified according to the effect they generated upon the subject “.⁷⁹

Riegl skrev artikkelen like før sin tidlige død som 47-åring. Den skal ha blitt mottatt med begrenset interesse blant kunstteoretikere, men innen feltet arkitekturkonservering, er teksten anerkjent som et viktig arbeid. Dette gjelder særlig for 1980-årene, da interessen for arkitekturhistorie fikk en oppvåkning. Forståelsen gikk muligens ikke dypt nok:

”However, these writers tend to miss the challenge Riegl’s essay poses to the very object of conservation: the monument”.⁸⁰

Det siktes trolig her til at essayets innhold går bakenfor debatten om hvorledes et monument skal bevares, til å spørre *hvorfor*. Fokus på *kulten* av monumenter heller enn monumentene i seg selv, gjør at skriftet fremstår som et dypt originalt bidrag til studiet av konserveringsfenomener, og objektens rolle i et sekularisert og kapitalistisk samfunn.⁸¹ Riegl skrev teorien om kulturminneverdier før de to verdenskrigene, og var ikke vitne til den massive materielle ødeleggelse som skulle komme. Han levde heller ikke lenge nok til å oppleve monumentenes renessanse, som maktinstrument i etterkrigstidens totalitære stater. Teorien er ikke bundet til disse omstendighetene:

⁷⁷ Ibid, s. 321

⁷⁸ Arrhenius, *The fragile monument, On conservation and modernity*, 2003, s.135

⁷⁹ Ibid, s.8

⁸⁰ Ibid, s.136

⁸¹ Ibid, s.148-149

”Riegl identified a function for the monument in modern society that went beyond its documentary value as history to the emotional force of the old itself”.⁸²

Riegl pekte på året 1534 som et merkeår. Pave Paul III utstedte et dekret hvor monumenters kunstneriske og historiske verdi ble anerkjent:

”Therefore we can rightly say that a modern approach to the preservation of monuments began with the development of a conscious appreciation of ancient monuments during the Italian Renaissance”.⁸³

Det moderne syn på bevaring ble i følge Riegl formet i renessansen, i og med verdsettelsen av de antikke monumentene. Renessanseforståelsen er likevel ikke identisk med vår egen i begynnelsen av det tyvende århundre. Anerkjennelsen av hva han benevner som monumentenes ”aldersverdi”, var den gang fraværende.

Teksten som gjennomgås her er hentet fra Tidsskriftet ”Oppositions. Journal for Ideas and Criticism in Architecture”, hvor teksten første gang ble presentert på engelsk.⁸⁴

Tekstgjennomgåelse

Riegl definerer monumentet:

”A monument in its oldest and most original sense is a human creation, erected for the specific purpose of keeping single human deeds or events (or a combination thereof) alive in the minds of future generations”.⁸⁵

”Intensjonale monumenter” kan være av litterær eller visuell art, og spores tilbake til begynnelsen av den menneskelige kultur. Riegl tar utgangspunkt i visuelle produkter, og skjelner innledningsvis mellom historisk og kunstnerisk verdi. ’Historisk’ er alt som har vært og ikke lenger er:

”In other words: each successive step implies its predecessor and could not have happened as it did without that earlier step. The essence of every modern perception of history is the idea of development”.⁸⁶

Konseptuelle, formelle og koloristiske kvaliteter er til stede i tillegg til historiske interesser. Er denne kunstverdien absolutt eller relativ, dvs. er den like uavhengig av betrakterens ståsted som historisk verdi?

⁸² Ibid, s. 136

⁸³ Riegl, “The modern cult of monuments: Its character and its origin”, 1989, s.28

⁸⁴ Ibid, s. 25

⁸⁵ Ibid, s.21

⁸⁶ Ibid, s. 21

I renessansen, da historisk verdi først ble anerkjent, og frem til det nittende århundre, ble det etablert en ukrenkelig kunstnerisk kanon som påberopte seg absolutt og objektiv gyldighet. Et moderne arbeid vil ikke besitte sammenlignende kraft. Det vil derfor ikke kunne eksistere noen absolutt, bare en relativ kunstverdi.

”If one agrees with the understanding of art-value as it has emerged from the entire complex of nineteenth-century art-historical research, then one may no longer speak of “artistic and historical monuments” but only of “historical monuments”. This is the meaning given to the term in the text”.⁸⁷

Riegl går dernest opp sømmene mellom intensjonale og ikke-intensjonale monumenter:

”In contrast to intentional monuments, historical monuments are unintentional, but it is equally clear that all deliberate monuments may also be unintentional ones”⁸⁸

Hvorfor skiller Riegl mellom historiske og intensjonale monumenter? Er ikke alle monumenter historiske? Det som synes klart er at det er produsenten eller tilvirkeren som har bestemt minneverdien til de intensjonale monumentene, mens *vi* definerer verdien til de ikke-intensjonale. Alle tilsiktede monumenter kan likevel karakteriseres som ikke-intensjonale. Det er her forståelsen av historiske monumenter trolig må komme inn – det er det tyvende århundres perspektiv som avgjør (dvs det enogtyvende i skrivende stund). Riegls distinksjoner må skyldes at det er *minneverdiene* som er i søkelyset. De er avhengige av hvor i den historiske kjeden man befinner seg.

En tredje kategori monumenter, i tillegg til de historiske og intensjonale; – ruinen – er en uunnværlig katalysator som skaper en følelse for livssyklusen. Umiddelbar emosjonell effekt vekkes av ren sansemessig persepsjon, og er verken avhengig av vitenskaplig utdanning eller historisk kunnskap. Dette deles med religiøse følelser. Riegl benevner dette tredje minneverdige aspekt for aldersverdi. Moderne monumentkult opptar seg ikke bare med historiske monumenter, men også med monumenter med ren aldersverdi. Ytre sett kan de tre klasser monumenter tenkes ”inneholdt i hverandre”. Til klassen intensjonale monumenter hører bare arbeider som minner om et spesifikt øyeblikk eller kompleks av øyeblikk fra fortiden. Klassen historiske monumenter inkluderer fortsatt disse, men valget av øyeblikk står betrakterne for. Klassen for aldersverdi omfatter kunstprodukt uten tanke på opprinnelig hensikt, så lenge tidens gang over en betydelig periode avspeiles.

”These classes form three consecutive phases of generalization of what a monument means. A cursory glance at the history of preservation up to this time reveals how these three classes have arisen in identical sequence over historical time”⁸⁹.

⁸⁷ Ibid, s. 23

⁸⁸ Ibid, s. 23

Distinksjonene mellom kunstverdi og historisk verdi, og mellom kunstneriske og historiske monumenter som ble trukket i renessansen, var gyldige frem til det nittende århundre. Kunstverdi dominerte på dette trinnet, mens historisk verdi var sekundær. I det attende århundre begynte man i monumentkulten å verdsette kunst skapt under andre himmelstrøk, og antikkens kunst mistet sin universelle gyldighet. Det nittende århundre kalles historisk. Man søkte den mest detaljerte fremstilling av individuelle menneskelige handlinger. Så skjedde en ny forandring:

”Historical value, which was tied to particulars, transformed itself slowly into developmental value, for which particulars were ultimately unimportant”.⁹⁰

Denne utviklingsmessige verdien var intet annet enn aldersverdien, en logisk konsekvens av den historiske verdi som gikk forut i fire århundrer. Uten historisk verdi kunne det ikke være noen aldersverdi.

”If the nineteenth century was the age of historical value, then the twentieth century appears to be that of agevalue. For the time being we are still in a period of transition, which is naturally also one of struggle”.⁹¹

Utviklingen fra verdien av intensjonale monumenter via historisk verdi til aldersverdi er del av et større bilde, som uttrykker økt individuell frigjøring. Transformasjonen av minneverdiene tydeliggjør dette, ved at historisk verdi anerkjenner individuelle hendelser på en objektiv måte, mens aldersverdien ser bort fra monumentets objektive karakter, og overlater verdievalueringen til den subjektive bedømmelse. I løpet av det attende århundre økte verdsettelsen av historisk verdi dramatisk, noe som medførte at renessansens kanontenkning ble overført til alle kunstneriske perioder. Det var noe av en evig kanon i all type kunst.

Riegl adskiller nåtidsverdier (present-day values) fra minneverdier, eller verdier fra fortiden. Et monuments *aldersverdi* viser seg umiddelbart utseendemessig, og har masseappell. Den kan bli imitert, og da bare gjenkjennes av trenede kunsthistorikere. Aldersverdien karakteriseres ved manglende helhet og tendens til oppløsning av form og farge. Bevaring av aldersverdien må tillate monumentene å underkaste seg uopphørlig transformasjon og stadig oppløsning, men ikke plutselig eller voldsom ødeleggelse. Forfallets rene uttrykk skal heller ikke forstyrres av tilføyelser. Man skal ikke interferere med naturen. Aldersverdien har sin grense. Når intet er igjen av ruinen annet enn en formløs haug med skrot, vil effekten på betrakteren forsvinne fullstendig. Dyrking av aldersverdien bidrar således til dens egen

⁸⁹ Ibid, s. 24-26

⁹⁰ Ibid, s. 29

⁹¹ Ibid, s. 29

bortgang. Riegl mener at dens radikale tilhengere benekter denne konklusjonen. Det er imidlertid ikke nødvendig å bekymre seg for at aldersverdien forsvinner. Stadig nye menneskelige skapelser går inn i naturens syklus.

Den *historiske verdien* til et monument stammer fra det spesifikke, individuelle trinn det representerer i den menneskelige aktivitets utvikling innen et visst felt. Jo mer pålitelig og nøyaktig et monuments opprinnelige tilstand er bevart, dess større er den historiske verdi. Historikeren beklager at Parthenon overlever kun som ruin. Symptomene på forfall må fjernes totalt av hensyn til historisk verdi. Men, understreker Riegl, dette må foretas på en kopi. Det må ikke gjøres endringer på monumentet selv. Historisk verdi tilskriver det opprinnelige monumentet en fundamental ukrenkelighet, men av andre årsaker enn aldersverdien. Det handler om å opprettholde et dokument – så genuint som mulig – for fremtidig kunsthistorisk forskning. Dersom dyrking av begge verdier ikke kan forenes, hvilken skal vi ofre? spør Riegl.

Fastholder vi at dyrking av aldersverdien er en avansert form for dyrking av historisk verdi, kan man mene at sistnevnte har overtruffet førstnevnte. Konflikten løses til fordel for aldersverdien. Radikale tilhengere av aldersverdien medgir at glede ved monumentene kan hentes gjennom historisk kunnskap. Riegl eksemplifiserer konflikt og samstemthet mellom dyrking av historisk verdi og aldersverdi ved en vel bevart freske på en kirkefasade. Mye regner truer. Innstallering av markise vil være enkelt å godta for tilhengerne av historiske verdi. De ønsker å forhindre forfall i størst mulig grad. Aldersverdi-dyrkerne vil kunne mene at ”the more delicate hand of man” er det minste av to onder.⁹² Alternativet er voldsom ødeleggelse, ikke naturens jevne slitasje i dette tilfelle. Begge verdienes interesser faller her sammen. Riegl mener det er viktig å unngå slik konflikt i moderne bevaring, og mulighetene er til stede når betrakteren er like opptatt av begge. Permanent bevaring lar seg ikke gjøre. Naturkreftene er mer kraftfulle enn menneskets forstand, og mennesket selv er bestemt til uunngåelig forfall.

Når originalen er tapt, kan historisk verdi dyrkes gjennom en kopi, som eksempelvis kampanilen til San Marco i Italia. Riegl er fremtidsrettet når han også sier at moderne reproduksjonsteknikker, som fargefotografiet og faksimile-reproduksjonen, vil innebære nye metoder for kompensering av tapte originaler.

En tredje verdi er *intensjonal minneverdi*.

⁹² Ibid, s. 35

”Intentional commemorative value aims to preserve a monument in the consciousness of later generations, and therefore to remain alive and present in perpetuity. This third class of commemorative values forms the obvious transition to present-day values”.⁹³

Aldersverdi baserer seg ene og alene på tidens gang. Historisk verdi ønsker tidens opphør. Intensjonal minneverdi gjør krav på udødelighet, et evig nærvær og uopphørlig ”becoming” (s.38). Effekten av naturens handlinger må bekjempes igjen og igjen. En minnesøyle hvor inskripsjonen var utvisket, ville opphøre å være et intensjonalt monument. Det intensjonale monument krever grunnleggende sett restaurering. Lovverk har alltid beskyttet intensjonale monumenter fra menneskets ødeleggelse, noe som viser, sier Riegl, hvor nær minneverdiene står nåtids-verdiene. Denne klassen av monumenter har alltid vært i konflikt med aldersverdien. Situasjonen er uløselig, men har et begrenset omfang fordi antallet intensjonale monumenter er relativt lite.

Et monuments nåtidsverdi er basert på minnemessig betydning. Symptomer på forfall kan tolereres, men bare i begrenset grad, før aldersverdien begynner å gjøre seg gjeldende overfor nåtidsverdien. Nåtidsverdien tilfredsstiller enten sansemessige eller intellektuelle behov. Det første handler om praktisk bruk, det sistnevnte om kunstnerisk verdi. Den kunstneriske verdien skjelner mellom nyhetsverdien av et nylig avsluttet arbeid, og en relativ verdi som er i overensstemmelse med det moderne *Kunstwollen*. En annen type differensiering handler om å skjelne mellom religiøse og sekulære monumenter. Bruksverdien er en nåtidsverdi som er indifferent til bevaringsspørsmål så lenge monumentets eksistens ikke er affisert, og ingen innrømmelser gjøres til aldersverdien. Ingen ville ønske å se kuppelen i Peterskirken totalt avsondret for moderne besøkere. Vi er vant til å se bygninger av denne type i konstant bruk. Konflikt mellom alders- og bruksverdi kommer mest sannsynlig til overflaten i forbindelse med monumenter på grensen mellom det brukbare og det ubrukelige. I de fleste tilfelle, sier Riegl, vil en avgjørelse bli tatt med referanse til andre verdier.

Kunstverdien inndeles i *nyhetsverdi* og *relativ kunstverdi*. Et hvert monument innehar kunstverdi så langt det svarer til det moderne *Kunstwollen*. Kravene er tosidige. Moderne kunstverdi deler med tidligere perioder den forståelse at ethvert kunstverk trenger å være en avgrenset helhet, som ikke viser forfall verken i form eller farge. Ethvert nytt arbeid innehar kunstverdi alene pga nyhetsverdien. Denne kalles essensiell kunstverdi eller nyhetsverdi. I tillegg skjelnes mellom *Kunstwollen* fra nyere og eldre tid. Her kommer *relativ kunst-verdi* inn. Den undergår konstant forandring.

⁹³ Ibid, s. 38

Nyhetsverdien fordrer integritet i form og farge. Et monument som vil appellere til det moderne *Kunstwollen*, må restaureres for å kunne ligne noe nytt. Dette reiser en sann konflikt mellom nyhets- og aldersverdi som overstiger alle tidligere konflikter i skarphet og uforsonlighet. Nyhetsverdien verdsettes av massene, mens relativ kunstverdi appellerer til estetisk utdannete. Massene har alltid gledet seg over nye ting. I slutten av det nittende århundre vant aldersverdien frem, noe som medførte konflikt når monumenter skulle behandles. Det nittende århundres monumentbevaring baserte seg på to premisser; den opprinnelige stil, dvs. historisk verdi og stilistisk enhet eller nyhetsverdi:

”These premises met with greatest resistance from the cult of age-value, which was interested neither in originality nor unity of style, but on the contrary, in transcending them both. According to the adherents of age-value, it was not by inevitable concession to use-value or its aesthetic equivalent, newness-value, that a monument was kept in continued use, but by sacrificing almost everything which constituted age-value; this is why they were bitterly opposed to the earlier approach to preservation”.⁹⁴

Et langsomt skifte til fordel for aldersverdien var likevel påbegynt. Dette eksemplifiseres med at åtte år før Riegl skrev artikkelen, ble det bestemt å rive det godt bevarte barokk-koret i menighetskirken i Altmünster, og erstatte det med et gotisk for å etablere stilistisk enhet med det gotiske skipet. Fire år senere ble planen avviklet, skjønt først og fremst av økonomiske årsaker. Igjen fire år senere ville tilhengerne både av den gamle og den nye tankegangen være enige om at fjerning av koret ville vært utilgivelig i dette tilfelle, både med tanke på historisk verdi og aldersverdi:

”The postulate of stylistic unity seems to have been abandoned by the thoughtful supporters of both systems and the more respectful advocates of the new”.⁹⁵

Nyhetsverdien er relevant for sekulære så vel som for kirkelige monumenter. Kunsten har felles røtter. Katolisismen har også etter reformasjonen forsøkt å bevare stilistisk enhet, mens protestantismen motsatte seg det. I det nittende århundre ble kløften for stor også for katolikkene.

Relativ kunstverdi gir mulighet for å verdsette arbeider fra tidligere generasjoner som evidens for datidens spesielle oppfatning av form og farge. Fra sitt ståsted i historien sier Riegl at det gjenstår å se om det er den relative kunstverdien, identisk med moderne *Kunstwollen*, eller aldersverdien som vinner forrang.

Dersom relativ kunstverdi består i å se noe moderne i det gamle, er det vanskelig å vurdere denne i forbindelse med kirkelige monumenter. Det er ingen tvil om at moderne kirkelig kunst

⁹⁴ Ibid, s. 46

⁹⁵ Ibid, s. 46

eksisterer, man erkjenner den ved første blick pga avvik fra gamle modeller. Starten på romantikken var den siste avgjørende fase i dyrkingen av historisk verdi. Siden den gang har den middelalderske, spesielt den gotiske stil begynt å dominere kirkekunsten. Årsaken har sitt utspring i erkjennelsen av den økende adskillelse mellom verdslig og kirkelig kunst. Kirkekunsten klamret seg til perioder der splittelsen ikke var etablert.

CESARE BRANDI (1906-1988)

Presentasjon

Brandi ble født i Siena, studerte jus og humanistiske fag, og begynte sin karriere i 1930 som Soprintendenza for monumenter og gallerier i fødebyen. Han var deretter i Administrasjonen for antikviteter og ”Fine Arts”, og den første direktør for det nye Istituto Centrale del Restauro i Roma, fra 1939 til 1959. Brandi var en aktiv forfatter og kunstkritiker, og foreleste i historie, restaureringsteori- og praksis, så vel som å være professor i kunsthistorie ved universitetene i Palermo og Roma. Fra 1948 av hadde han flere oppdrag utenlands for UNESCO.⁹⁶

Fra begynnelsen av 1930-tallet var Brandi opptatt av filosofiske spørsmål relatert til definisjonen av restaurering av kunst og arkitektur, særlig innen rammen av tysk filosofi og historiografi; og tenkere som Husserl, Wöllflin, Heidegger, Panovsky, så vel som Riegl. Innen kunsthistorie og kritikk var hovedtemaet for Brandis forfatterskap knyttet til definisjonen av det spesifikke ved kunstverket i vid forstand. Studiene ble fulgt av boken om restaureringsteori; *Teoria del restauro*, som omhandler restaurering av objekter i forhold til kunstnerisk-estetiske og historiske aspekter, og historiske bygninger og antikke monumenter. Verket er i følge Jokilehto ofte sitert, men dets filosofiske kontekst er lite kjent utenfor Italia.

Laurence Kanter hevder i en artikkel at det tok betydelig tid før Brandis tenkning fikk nedslag - om i det hele tatt - i USA, og spør hvorfor.⁹⁷ Artikkelen tydeliggjør for det første at Brandi i tidlige skrifter med en skarp og ofte ufin penn viste en aggressiv, avvisende tone overfor ledende engelsktalende forskere når det gjaldt tema han hadde et nært kjennskap til; sienesisk 1300talls-kunst. Han skal ha hatt mer til overs for en tysk forskers holdninger, som i følge

⁹⁶ Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, 1999

⁹⁷ Laurence Kanter, “Reception and Non-Reception of Cesare Brandi in America”, s. 31-43. *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Critics, GSAPP*, Volume IV, Number 1, Summer 2007, Columbia University.

ham selv var mer i slett med de italienske, i form av ”clarity, sobriety and efficiency”.⁹⁸ På bakgrunn av disse og andre fakta sier Kanter:

”It is no wonder, in light of all this, that in 1939 Brandi was put in charge of the Istituto Centrale per il Restauro, the brain-child of Mussolini’s Minister of education, Giuseppe Bottai, nor that accepting this command endeared him to no one outside of Italy. Brandi’s qualifications for this exceptional appointment were not obvious”.⁹⁹

Det mer enn antydes en tilknytning til fascismen, noe som etter hva jeg kan se verken Jokilehto i sitt oversiktsverk, eller tekstsamlingen med kommentarer fra Getty-instituttet henleder oppmerksomhet på. I tillegg til Brandis skriftlige angrep på engelsktalende forskere, kan hans eventuelle vennlighet overfor fascismen ha bidratt til å forsinke og forstyrre mottakelsen av tankene om objektrestaurering og restaureringsteori – i Europa og USA. Ellers gis Paul Philippot æren av å være den viktigste fortolker av Brandis tekster. Og han har popularisert tenkningen.¹⁰⁰

Brandis teori har på saklig grunnlag ikke manglet kritikere. Teoriens understrekning av estetiske verdier har i følge Jokilehto skapt problemer for anvendelse av produkter med liten eller ingen estetisk betydning. Teorien er blitt anklaget for å rette oppmerksomhet hovedsakelig mot konservering av ’bildet’, snarere enn å ta hele strukturen i betraktning, spesielt i forbindelse med arkitektur. Derved er den gjerne blitt fortolket som en teori om malerikonservering. Mange spørsmål av mer generell natur kan likevel finne sitt svar i Brandis tekster, mener Jokilehto.

Det foregikk en kontrovers mellom britiske og italienske forskere ved National Gallery i London på 1950-tallet når det gjelder rensing av malerier.^{101 102} Britene gikk ”grundigst” til verks, med henvisning til at de ønsket tilbakeføring til hvorledes kunstneren hadde ønsket maleriet skulle se ut. Brandi støttet et videre perspektiv. Dette inkluderte verket i dets opprinnelige form, samt de historiske verdiene det var tilført fra det sto ferdig til det nådde bevisstheten hos dagens betrakter. Disse nyere lagdannelser var manifeste i den *irreversible*

⁹⁸ Ibid, s.38

⁹⁹ Ibid s. 38

¹⁰⁰ Alessandra Melucco Vaccaro, “The Emergence of Modern Conservation Theory”, 202-211, I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996

¹⁰¹ Jfr. Giovanni Carbonara, “The Integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments”, 236-243, I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996, s. 236-237

¹⁰² Jfr. Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Han kommenterer “The well known ‘cleaning controversy’”, s.106

fysiske transformasjon av materialene, men også med tanke på sosial kontekst og betrakterens perseptuelle sensitivitet. Dette å skulle reetablere kunstverkets ”opprinnelige tilstand” ble da en ren metafysisk bestrebelse. Forskjellene i syn skyldtes ikke ulike syn på teknisk restaureringstilnærming;

“... but rather to”unshakable aesthetic positions: British empiricism and Italian idealism”.¹⁰³

Her vises forøvrig igjen til Brandis “italienske” tankegang; filosofisk idealisme snarere enn empirisme. Når det kommer til praksis viser det seg, sier Carbonara, at teoretiske prinsipper ofte ikke lar seg gjennomføre i praksis. Aktiv kontakt med et monument gjør at man kan finne prinsippene ubrukelige.

Brandi`s tekst anses for å være ”unnecessarily obscure”.¹⁰⁴ Og:

”Brandi expresses his ideas in very dense and difficult language, which, until now, has deterred both direct familiarity with his work and its adequate dissemination”.¹⁰⁵

På den annen side vurderes hans teori som;

“...an example of the only complete and organic system of thought on the subject of restoration”.¹⁰⁶

Tekstgjennomgåelse

Tekstutvalget er inndelt i hovedkapitler; ”Theory of Restoration” I, II og III,¹⁰⁷ og hvert av disse i paragrafer, som om man har å gjøre med en lovtekst. Jeg antar at oppsettet svarer til originalteksten. Jeg benytter uthevet skrift i sitater hvor den engelske teksten praktiserer dette.

I kapittel 1 fastslås at restaurering er en type intervensjon hvor et produkt av menneskelig aktivitet gjenoppnår sin funksjon. Brandi skiller mellom restaurering av industriprodukter og kunstverk. Det primære mål i den første klassen av objekter er å gjenvinne funksjonen. For kunstverk blir dette sekundært, eller en tilleggseffekt, selv om objektet tjener funksjonelle hensikter, slik som arkitektur. Objektet for restaurering er noe vi har ”for vårt blikk”.¹⁰⁸

¹⁰³ Carbonara, “The Integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments” 1996, s. 237

¹⁰⁴ Muños Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2005, s. 6

¹⁰⁵ Vaccaro, “The Emergence of Modern Conservation Theory”, 1996, s.206

¹⁰⁶ Ibid s.206

¹⁰⁷ Cesare Brandi, “Theory of Restoration I”, s.230-235, “Theory of Restoration II”, s.339-342, “Theory of Restoration III”, s. 377-379, I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

¹⁰⁸ Brandi, “Theory of Restoration I”, 1996, s. 230 – oversatt fra ”before our eyes”

*"Restoration is the methodological moment in which the work of art is appreciated in its material form and in its historical and aesthetic duality, with a view of transmitting it to the future"*¹⁰⁹

Den individuelle bevissthets 'mottakelse' ¹¹⁰ av kunstverket utgjør en fundamental struktur ved det. Restaureringsprinsippene i den operasjonelle fasen må avledes herfra. Verkets materielle form har forrang ved restaureringen, da den materielle representasjon garanterer persepsjonen innen den menneskelige bevissthet. Man retter konserveringen (her bytter Brandi betegnelse uten at jeg kan se at det grunnis, som alternativ til restaurering) mot kunstverkets materielle struktur. All innsats bør rettes mot å sikre at den materielle form varer så lenge som mulig. På bakgrunn av dette klargjøres første aksiom:

"Only the material form of the work of art is restored".¹¹¹

Det er ikke et spørsmål om materiell form på den ene side, og representasjon eller fremstilling på den annen. Det fysiske medium har samme utstrekning som representasjonen, men følger ikke med i overføringen. Således kan det annet restaureringsprinsipp fastslås:

"Restoration must aim to reestablish the potential unity of the work of art, as long as this is possible without producing an artistic or historical forgery and without erasing every trace of the passage of time left on the work of art".¹¹²

Det kreves dybdeundersøkelse av forholdet mellom kunstverket og materien. Til dette formålet kan fenomenologisk tilnærming benyttes, idet;

"...matter becomes ostensibly the "vehicle for the epiphany of the image".." ¹¹³

Brandi eksemplifiserer problemstillingen med maling på trepanel, hvor treverket er så porøst at det ikke gir adekvat støtte. Malingen utgjør utseendet, og treverket den materielle struktur. En slik distinksjon vil ikke alltid være klar: dette at malingen befinner seg på tre gir fremstillingen en spesiell karakteristika som ville endres dersom panelet ble fjernet. Skillet mellom struktur og utseende er gjerne sublimt, og i praksis ikke alltid mulig å bestemme. En sammenrast bygning, delvis ødelagt av jordskjelv, kan innby til rekonstruksjon eller anastylose, dvs. rekonstruksjon av historiske monumenter. Utseende kan her ikke bare defineres gjennom den ytre overflate av bygningsblokker; de må forbli blokker, og ikke bare på overflaten. Ikke desto mindre, den indre veggstrukturen kan endres for å sikre bygningen

¹⁰⁹ Ibid s. 231

¹¹⁰ Ibid – oversatt fra "reception"

¹¹¹ Brandi, "Theory of Restoration I", s. 231

¹¹² Ibid s. 231

¹¹³ Ibid s. 232

mot ytterligere skade ved jordskjelv. Eventuell indre søylestruktur kan også endres, antatt at dette ikke forstyrrer materialets utseende. Fintfølelse og forsiktig tilnærming er påkrevet.

Ved arkeologisk restaurering oppnås ikke den menneskelige bevissthets grunnleggende bestrebelse i forhold til å restaurere verkets potensielle enhet. Den representerer første fase i rekonstruksjonen, og endepunktet når de overlevende rester av det som engang var et kunstverk ikke lenger tillater plausible integrasjoner. Dernest tar Brandi eksplisitt betrakterens posisjon:

”...the only legitimate moment for the act of restoration is the actual moment of the consciousness contemplating the work of art”.¹¹⁴

På dette tidspunkt eksisterer kunstverket i øyeblikket og i det historiske nærvær. Samtidig er det også del av fortiden. På bekostning av ikke å være del av den menneskelige bevissthet, er verket en del av historien. Jeg forstår Brandi dit hen at kunstverket ikke kan være begge dele samtidig. For at restaurering skal være en legitim operasjon, sier Brandi, kan det ikke forutsettes at tiden er reversibel eller at historien kan utslettes. Restaureringsakten må tillate seg selv å bli vektlagt som sann historisk hendelse, og gjort til del av en prosess hvor kunstverket blir overført (transmitted) til fremtiden. Fra et praktisk synspunkt er patina opphopning av tiden på kunstverket. Man bør sikre områder som viser kunstverkets tilstand før restaureringen, og også ikke-samtidige deler som representerer tidens gang. Her gjelder bare generelle retningslinjer. Ethvert tilfelle må evalueres individuelt og aldri på bekostning av estetiske krav. Estetiske krav har ifølge Brandi alltid forrang.

Et kunstverk er resultatet av menneskelig aktivitet. Anerkjennelse er ikke avhengig av skiftninger i smak eller mote. Historisk betydning har slik sett prioritet over estetisk verdi. Et kunstverk er et historisk verk. Vi må betrakte det slik også fra den ekstreme posisjon hvor de formale arrangementer som formet materien til et kunstverk nærmest har forsvunnet, og monumentet er redusert til lite annet enn en levning av materialet som formet det. Vi må, sier Brandi, undersøke måter vi kan konservere en ruin på.

Ruinens utseende er imidlertid så forskjellig fra opprinnelsen at den nærmest blir ugjenkjennelig. Som konsekvens avhenger bevaringen av et kunstverk som er redusert til ruintilstand i stor grad av den historiske betydning som tilskrives. Når man arbeider med ruiner, kan restaurering kun bli konservering og konsolidering av status quo (Her tydeliggjør Brandi hva han legger i betegnelsen ‘konservering’). Ruinen ville ellers ikke være en ruin,

¹¹⁴ Ibid s. 232

men et kunstverk med iboende vitalitet som gjorde det mulig å reetablere den opprinnelige potensielle enhet. Identifiseringen av en ruin går derfor hånd i hånd med den innledende restaureringsfase, kjent som preventiv restaurering, som betyr konservering og beskyttelse av status quo:

”This recognizes that any direct intervention is explicitly excluded if it goes beyond conservation monitoring and consolidation of materials”.¹¹⁵

Det første restaureringsnivå innebærer analyse av kunstverket med tanke på den situasjon hvor materialene som konstituerte kunstverket blir overført til råmaterialene. Dette utgjør overgangen (om enn i omvendt rekkefølge), fra indre skapelse til ytre form. Når man skal presentere kunstverket idet det allerede har hatt en ytre eksistens i verden, må restaurering starte akkurat der hvor kunstverket stopper;

”...that is, at the limiting moment (a limit in both time and space) when the work of art, reduced to a few traces of itself, is about to fall back into an amorphous state”.¹¹⁶

Fortsettes analysen ut fra et historisk perspektiv, møter man et dobbelt problem: konservering eller fjerning av tilføyelser, og konservering eller fjerning av rekonstruksjoner. Er konservering eller fjerning av tilføyelser og rekonstruksjoner legitimt fra historisk perspektiv? Dersom legitimiteten ved konservering utelukkende var basert på kunstverkets historiske betydning, måtte vi uten betingelser ha respektert både vandalisme og tilfeldige integrasjoner, noe mange kunstverk er blitt utsatt for gjennom århundrer. Fra historisk perspektiv er en tilføyelse på et kunstverk ikke noe mer enn et nytt utsagn om menneskelig aktivitet, og således en del av historien. I en slik kontekst er en tilføyelse ikke ulikt den opprinnelige anbringelse og har samme rett til konservering. På den annen side er fjerning også en del av historien. Det ødelegger i virkeligheten et dokument, og er ikke et dokument i seg selv. Fjerning falsifiserer bevis. Fra et historisk perspektiv er derfor bare konservering av tilføyelser ubetinget tillatt, mens fjerning trenger rettferdiggjøring:

”Consequently, the conservation of an addition is the norm, removal the exception. This is the exact opposite of what nineteenth-century empiricism recommended for restorations”.¹¹⁷

Rekonstruksjoner er bevis på menneskelige handlinger og representerer historiske øyeblikk, men er ikke det samme som en tilføyelse. Et tillegg kan *komplettere* et kunstverk, og medføre at det fungerer forskjellig fra den opprinnelige intensjon. Det gjelder særlig for arkitektur. En rekonstruksjon forsøker å gjenskape verket, og intervensjoner med den opprinnelige kreative

¹¹⁵ ibid s. 233

¹¹⁶ ibid s. 234

¹¹⁷ ibid s. 235

prosessen. Gammelt og nytt sammenblandes og kan deretter ikke adskilles. Den nye enheten bør respekteres uavhengig av om restaureringen anses tåpelig. Jo mer fusjonen affiserer kunstverket, desto mer er det også en kilde til historisk materiale og vitnemål:

”Thus, an addition will be worse, the closer it comes to being a reconstruction; while the reconstruction will be all the more acceptable, the more it differs from an addition and tries to form a new unity in place of the old one”.¹¹⁸

Den verste rekonstruksjon dokumenterer menneskelig aktivitet, skjønt en feilaktig. Dette er også menneskelig aktivitet. Den bør derfor ikke fjernes, i høyden kan den bli isolert.

I kapittel 2 understrekes at ”kunstverkets potensielle enhet” må defineres for å kunne etablere grensene for restaurering.¹¹⁹ Et kunstverk er gjerne sammensatt av flere komponenter.

Betraktet hver for seg har de ingen spesifikk estetisk betydning. Brandi bruker mosaikk som eksempel innen maleri, og strukturelle elementer som teglsten og steinblokker innen arkitektur. I det øyeblikk mosaikk tessera og steinblokker er demontert fra det formale arrangement kunstneren har plassert dem i, forblir de inaktive. Det er som å lese en ordbok. Brandi differensierer organisk enhet og funksjonell enhet basert på erfaring. Når vi har akseptert ”enheten i helheten” (”unity of the whole”) av et kunstverk, må vi spørre om denne forsøker å reprodusere en organisk eller en funksjonell erfaringsbasert enhet. Brandi illustrerer organisk enhet ved å vise til bladet som minner oss om kvisten, og kvisten om treet. De oppkuttete lemmer og hoder i slakterbutikken er fortsatt deler av et dyr. Klær er organiske enheter, de refererer uunngåelig til mennesket. Med kunstverket blir det annerledes:

”Yet, in the image that is presented through a work of art, this world of human experience seems reduced to only a cognitive function within the figurative nature of the image: any concept of organic integrity is dissolved. *The image is truly and only what it represents...*”.¹²⁰

Brandi deduserer den påstand at dersom et kunstverk, som ikke er sammensatt av deler, er fysisk fragmentert, vil det fortsette å eksistere som *en potensiell enhet* i hvert av fragmentene. Dette *potensiale* vil være til stede og kan bli uttrykt i en form som er direkte relatert til det som har overlevd av opprinnelige kunstneriske trekk (features) på hvert fragment av materialet som er blitt desintegrert. Dernest påstår han at dersom ”formen” på hvert kunstverk er udelelig, hvor kunstverket materielt sett er splittet opp, må vi forsøke å utvikle den opprinnelige potensielle enheten inneholdt i hvert fragment. Dette passer i den utstrekning den opprinnelige form fortsatt er bevart innen fragmentene i seg selv.

¹¹⁸ Ibid, s. 235

¹¹⁹ Brandi, ”Theory of Restoration II”, s. 339-342

¹²⁰ Ibid, s. 340

Med disse to påstander avviser Brandi muligheten for å intervensere på et skadet, fragmentert kunstverk gjennom *analogi*. En prosedyre gjennom analogi ville forandre ekvivalens mellom den intuitive enhet ved et kunstverk og den logiske enhet vi oppfatter den ytre virkelighet som. Denne analogi hevder Brandi nå å ha avvist. Brandi baserer argumentasjonen på logikk. Her følger en av hans trolig mest siterte påstander:

”From here we can derive some practical principles that cannot be considered empirical. The first one is that any integration must always be easily recognizable, but without interfering with the unity that one is trying to reestablish. Thus, at the distance from which the work of art will be viewed, the integration should be invisible. From a closer viewpoint it should be immediately recognizable, without the aid of special equipment....

The second principle pertains to materials and related image. Materials cannot be substituted only if they directly contribute to the figurative aspect of the image and not to the structure. From this comes, but always in harmony with the historic context, the greatest freedom of action with regard to principal supports, loadbearing structures and so on.

The third principle concerns the future: that every restoration should not prevent but, rather, facilitate possible future restorations”.¹²¹

En kommentar: Hvorvidt deduksjonene logisk sett holder vann vil jeg overlate til filosofene å ta stilling til. Mitt anliggende er restaureringsfilosofi med tanke på praksis. Men – er det mulig at Brandi her går fra et beskrivende til et normativt nivå uten å rettferdiggjøre det?

Brandi er kjent for tenkningen omkring ‘lacuna’, dvs. et hull, åpent rom eller felt, i forbindelse med kunstverk. Det mest alvorlige aspekt med tanke på kunstverk er etter hans oppfatning ikke hva som er borte, men hva som er plassert der i stedet på en inadekvat måte. Lacunaen kan komme til å ha en form og en farge som ikke er relevant, plassert inn i kunstverket som fremmedlegeme. Brandi hevder at studier og erfaringer fra gestaltpsykologien er til stor hjelp med tanke på å tolke virkninger av lacunaen og finne nøytraliseringsmåter. I den spontane organisering av den menneskelige persepsjon, etableres et strukturelt forhold mellom figur og bakgrunn. Et uventet, åpent felt eller lacuna i et maleris struktur, blir ”figur”. Bildet er derfor ikke bare skadet, men også *devaluert*. Det som opprinnelig var figur, er trengt tilbake.

Brandi kommenterer restaureringshistorikk på området. For å unngå tiltak basert på fri fantasi, foretok man først en empirisk løsning med *naturlig fargetone* (natural tint). Man ville redusere virkningen av lacunaen ved å forsøke og skyve det skadde feltet tilbake med en fargetone så fri fra farge som mulig. Dette var en ærlig men utilstrekkelig metode. Man forsto at en slik fargetone ikke eksisterer i virkeligheten, at enhver antatt nøytral tone er påvirket av fargene omkring. For å nå mer tilfredsstillende resultater, var det tilstrekkelig å introdusere

¹²¹ Ibid s. 431

fargemessig gradforskjell mellom malt bilde og lacunaen. Først på den måten vil feltet fungere som ”bakgrunn”, mens maleriet blir ”figur”. Denne løsningen drar fordel av naturlige persepsjonsmekanismer beskrevet innen gestaltpsykologien.

I kapittel 3 behandler Brandi restaurering på basis av Estetikken.^{122 123} Innledningsvis gjentar Brandi den oppfatning at *ruinen*, også av estetiske hensyn, må behandles som en *ruin*. Handlingen som skal gjennomføres må være *konservering* heller enn *integrering*. Han inviterer til å betrakte problemet med konservering eller fjerning av tilføyelser på nytt. Dersom tilleggene kunne fjernes, ville vi muligens gjenoppdage ikke bare den potensielle enhet men endog den opprinnelige. Betraktes problemet fra Estetikken synsvinkel, vil vi innse at forholdene som dikterte det opprinnelige behov for å konservere tilføyelser, er reversert. Betingelsene som oppstår av kunstverkets kunstneriske natur, vil be om fjerning av tilføyelsene. En potensiell konflikt kan oppstå i forhold til prinsippene for konservering etablert gjennom historiske krav. En slik konflikt kan bare utredes og gis et omriss på teoretisk nivå. Det er det mest individuelle og unike problem som kan oppstå, mener Brandi. Vi kan ikke oppnå noen løsning gjennom *autoritet*, da krav som har større vekt må antyde dem.

”Since the essence of the work of art is in the fact that it is a work of art, and the historical event that the work represents is only a secondary aspect, then, whenever the work of art is spoiled, unnaturally altered, overshadowed, or partially hidden from view by the addition, the addition has to be removed”.¹²⁴

Problemet med konservering av tilføyelser er likevel ikke uttømt. Legitimiteten ved konservering av *patina* fra et estetisk synspunkt må undersøkes. Patina dokumenterer kunstverkets passasje gjennom tiden, og trenger således å bli bevart. Er en slik konservering like legitim med tanke på Estetikken? Nøkkelen til problemet ryddes av veien i tilknytning til forståelsen av materialet som former kunstverket:

”Assuming that the transmission of the formulated image actually occurs through the materials, and assuming that the role of the materials is to be that of a *transmitting agent*, then the materials should never take precedence over the image”.¹²⁵

Materialet må forsvinne som materiale for å bli verdsatt kun som billed - representasjon. Dersom materialet har en friskhet og markering som virker dominerende, vil den ”rene virkelighet” av bildet som konsekvens bli forstyrret. Fra et estetisk synspunkt er patinaen den ”ikke-persiperbare stumhet” plassert på materialet som er tvunget til å være undertrykt innen

¹²² Brandi, “Theory of Restoration III”, s. 377-379

¹²³ Brandi benytter stor forbokstav

¹²⁴ Brandi, “Theory of Restoration III” s. 378

¹²⁵ Ibid s. 378

bildet. Her må Brandi etter mitt skjønn sies å være ved et avansert punkt i sin teori, dette synes å være et kjerneanliggende:

”It is the role that then provides the practical measure for the *point* to which the *patina* has to be brought and for the equilibrium that it *must* regain...”¹²⁶

Når det gjelder problemet med konservering av rekonstruksjoner, er løsningen også her, fra et estetisk ståsted, avhengig primært av vår evaluering av rekonstruksjonen. Dersom denne indikerer fullbyrdelse til en ny kunstnerisk enhet, vil den måtte bevares. Det er også mulig at en rekonstruksjon – enten det dreier seg om en beklagelig restaurering eller en ny tilpasning – ikke kan fjernes fordi den allerede har forårsaket delvis ødeleggelse av aspekter ved monumentet, noe som ikke hadde hendt dersom monumentet var blitt bevart som en ruin eller integrert i sin potensielle enhet. I dette tilfelle må rekonstruksjonen bevares selv om den er til skade for monumentet.

Avslutningsvis drøfter Brandi rekonstruksjonen av kirketårnet ved Markuskirken i Venezia. Den er egentlig mer en kopi enn en rekonstruksjon, men fungerer som rekonstruksjon sett i forhold til omgivelsene. Her reises problemet med hvorvidt det er legitimt å plassere en kopi på stedet for en original som enten er fjernet for bedre å kunne konservere den, eller den er gått tapt. Fra både historisk og estetisk synsvinkel kan erstatning i form av en kopi ikke rettferdiggjøres, med mindre erstatningen har en ren integrerende funksjon og ingen verdi i seg selv. En kopi kan bare fungere som didaktisk minneobjekt.

3. Fortolker og videreformidler av Brandi: Paul Philippot

PAUL PHILIPPOT (1925-)

Introduksjon

Paul Philippot er belgisk kunsthistoriker, administrator og universitetslærer. Han har undervist i jus, arkeologi og kunsthistorie. Innen kunsthistorie har temaene vært maleriets historie, arkitektur, estetikk og generell konserveringsteori.¹²⁷ Philippot er tilhenger av et nært samarbeid mellom konservator, kunsthistoriker og vitenskapsmann. Han har bidratt betydelig til et grunnleggende treningsprogram for konservatorer. Han skal ivre for å trekke inn

¹²⁶ Ibid s. 378

¹²⁷ Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), “About Authers”, I: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996, s. 478

betydningen av farge i rehabiliteringen av historiske bysentra.¹²⁸ Mange av hans tekster anses som obligatoriske referanser i forbindelse med grunnleggende diskusjoner om restaureringsmetoder og etikk. Som direktør for ICCROM publiserte han en håndbok om konservering av murmalerier.¹²⁹ Philippot har i stor grad bidratt til å gjøre Brandis tenkning tilgjengelig i engelsk- og fransktalende land.

Tekstgjennomgåelse

Teksten er inndelt i to hovedkapitler; I og II. I første avsnitt blir begrepet *preservering*, eventuelt uttrykt som *konservering* eller *restaurering*, behandlet.¹³⁰ Det uttrykker i en viss forstand den moderne måte å opprettholde levende kontakt med fortidens kunstprodukter på. Tiltak relatert til dette viste seg nødvendig etter den industrielle revolusjons gjennomgripende virkninger, og ved at den historiske bevissthet førte til brudd på de tradisjonelle bånd til fortiden. Det vestlige menneske betraktet heretter fortiden som et panorama. Nyetablert historisk distanse skapte de nødvendige betingelser for en mer objektiv, vitenskaplig tilnærming til fortiden i form av historisk kunnskap. En følelsesbasert opplevelse av at fortiden var tapt, utviklet seg i tillegg, i form av nostalgi. Nostalgi som forbindelseslinje mellom fortid og fremtid kombinerer historisme og nasjonalisme. Fra slutten av det attende århundre har dette ført til nyoppvåkninger av tidligere kunst- og arkitekturstiler, men også til uheldige sammenblandinger av preservering og rekonstruksjon.

Philippot påpeker at i teorien til Eugène Viollet-le-Duc er en vitenskaplig, arkeologisk tilnærming til fortiden nær forbundet med nasjonalistisk nyoppvåkning. Dette gjelder dessuten alt restaureringsarbeid i Europa i det nittende århundre. Den vitenskaplige tilnærmingen passerte senere de nasjonale grenser. Produkter fra alle kulturer ble ansett for å være menneskehetens felles arvegods:

”Living contact with this patrimony can no longer be achieved in revivals – nor, consequently, in reconstructions based on the symbolic value given to a style of the past by romantic nationalism. It can be achieved only through a new approach that will acknowledge simultaneously the uniqueness of every creation of the past and the distance from which it is appreciated in the present”.¹³¹

¹²⁸ Ibid s. 459

¹²⁹ Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, 1999, s. 237

¹³⁰ Paul Philippot, “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines I”, s. 268-274 og “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines II” I: Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996 . Philippots tekster opprinnelig utgitt 1972

¹³¹ Ibid s. 269

Philippot hevder at John Ruskin var den første som formulerte konsekvensene av kontinuitetsbruddet med tradisjonen, skapt av den fremvoksende historiske bevissthet. Han siterer Ruskings uttalelser om hvor umulig det er å restaurere, dvs. rekonstruere noe som engang har vært stort innen arkitektur, fordi livet i det hele, ånden som ble gitt gjennom arbeiderens hånd ikke kan gjenvinnes. Philippot tilslutter seg dette synspunktet:

”Each work of art, each piece of decoration, each historic document is unique and cannot be repeated without faking. It is like a dead language: One can know and understand Latin or Sanscrit, but one cannot speak these languages anymore because such speech could not be genuine expression. The genuine voice of the past is exactly what must be safeguarded by preservation/conservation. The survival of traditional crafts should not mislead one here. What survives of the craftsman`s tradition in the new industrial world is its practical skill, and while this skill can certainly be of great use in conservation, it is no longer a genuine expression either of the past or of the present”.¹³²

Dersom intervensjon er påkrevet, må denne anerkjennes som en moderne, kritisk handling. Hvorledes prosessen skal finne sted uten at det opprinnelige objekt forfalskes, er et grunnleggende spørsmål innen konservering, og kan utgjøre forskjellen mellom konservatoren og den tradisjonelle håndverker.

Ethvert objekt eller kompleks av objekter av historisk eller kunstnerisk betydning er berettiget til å bli sikret som et emne av kulturell verdi og arv fra fortiden til nåtid og fremtid. Dette er en følge av fremskrittet i den historiske bevissthet og i kulturen, og av historikeres arbeid. Det trengs i denne sammenheng en inventarliste:

”Since the first step toward conservation is to establish an inventory of what should be conserved, criteria that recognize the creative quality, documentary significance and impact of the object on human consciousness must be established. Such criteria will, of course, never crystallize in fixed rules but will reflect the development of each country`s culture”.¹³³

Forut for enhver konserveringsoperasjon må objektet vurderes. Dette er ikke så selvsagt som det burde være, understreker Philippot.

”The problem`s main aspects may be summarized in three questions: (1) What is to be considered the whole of the object, to which all operations must be referred? (2) What is the context of the object? and (3) What has been the history of the object?”.¹³⁴

Det første punkt på listen; helheten, må gis spesiell vekt, da dette hensyn i lengre tid har vært forsømt. Hva Philippot betegner som ”positivistiske klassifiseringsvaner” har ført til at et monuments helhet er gått tapt ved at ulike elementer er spredt over gallerier og museer, gjerne på basis av teknikk som er benyttet:

¹³² Ibid s. 269-270

¹³³ Ibid s. 270

¹³⁴ Ibid s. 271

”What was once a Gothic altarpiece may be dismantled into isolated sculptures, easel paintings and decorative carvings, the result being that the experience of the altarpiece as a whole has to be rediscovered. This rediscovery includes, for example, defining the artistic relationships that existed among sculptures, reliefs and paintings”.¹³⁵

Forfatteren beklager at samme tendens gjelder for arkitektur, noe som gir seg uttrykk i at man med arkitektur i dag først og fremst forstår det som fremkommer på arkitekttegninger.

Struktur og dekorasjon adskilles vilkårlig. Tyskernes begrep *Gesamtkunstwerk* tar derimot vare på betydningen av monumentets helhet, dvs. et uadskillelig samvirke mellom ulike kunstuttrykk og håndverk. Konsekvensen er at helheten må behandles som helhet samtidig som ethvert fragment behandles som fragment. Dette impliserer nært samarbeid mellom ulike spesialister innen bevaringsfeltet. Disse må forholde seg til én konsistent praksis.

Punkt nummer to når det gjelder tilnærmingen til objektet; dvs. objektets kontekst, refererer seg til dets umiddelbare omgivelser. Konteksten avgjør hva som er korrekt fortolkning, det være seg billedrammen eller monumentets tradisjonelle omgivelser og sosiale omstendigheter hvor objektet er plassert eller benyttet.

”The recognition of the value of the whole and the object’s context leads logically to the principle that every object should, whenever possible, be conserved in situ if one wants to save the full value of the whole and of the parts. This applies to wall paintings, altarpieces and sculptured decoration. It also applies to architecture and to its architectural or natural surroundings”.¹³⁶

Unntak må gjøres for tilfelle hvor bevaring av eksempelvis en freske bare kan finne sted dersom den fjernes fra sin opprinnelige plassering. Philippot ytrer seg for øvrig kritisk til friluftsmuseer. De er i seg selv en nødløsning, og innebærer nesten alltid en selvmotsigelse. De har lett for å utvikle seg til en form for ”Disneyland”, og representerer ikke bevaring av historien i nåtiden, snarere fantasiprojeksjoner om fortiden.

Philippot’s tredje punkt i forbindelse med vurderingen av objektet er å forholde seg til dets historie.

”A monument of the past, be it architecture, sculpture, painting or any combination of these forms of art, has come to man through time and history. During this period, it usually undergoes changes of various kinds – additions, reductions or modifications in shape, use or sense due to man’s interventions and material alterations due to and physical and chemical processes. Furthermore, the way the object is perceived is continuously evolving as the result of the historic development of a culture, especially aesthetic sensitiveness”.¹³⁷

Som eksempel på det siste nevner Philippot impresjonismen, som for alltid har medført endring i vårt syn på farger.

¹³⁵ Ibid s. 271

¹³⁶ Ibid s. 272

¹³⁷ Ibid s. 272

Alle aspekter ved objektets historie må tas i betraktning når man etablerer en forståelse av objektets helhet. Det slås fast at historien og tiden er irreversibel. Likevel: de tillegg som er utført på objektet som anses kunstnerisk eller historisk betydningsløse, eller som forstyrrer eller utvisker det, kan fjernes. Rettferdiggjøring i form av en begrunnet avgjørelse er nødvendig. Dette tydeliggjør, sier Philippot, den uunngåelige frihet og det kulturelle ansvar restauratøren besitter. Objektets ”opprinnelige tilstand” er en mytisk, uhistorisk ide. Mye ødeleggelse har funnet sted:

”Tendencies, much supported by archeologists, to strip medieval churches of their Baroque or even nineteenth-century decoration in order to discover naked walls without their original plaster or furnishing and to undo old restorations of Classical sculpture have led to a great deal of destruction without ever succeeding in reestablishing the appearance of the work at a real historic moment”.¹³⁸

Problemet med patina, som har vært emne for mange kontroverser knyttet til staffelimaleriet, anser Philippot for å være spesialtilfelle av et større problem. Det kan også gjelde for bl.a. bronse:

”Physical and/or chemical alterations of original materials are unavoidable and usually irreversible. They may, however, up to a point, be anticipated by the artist or accepted as an additional aesthetic value, like the traditional acceptance of the patina of bronzes, sometimes called “noble” patina. The point when such alterations are felt to be distortions of the object’s value and not enhancements of its aesthetic quality cannot be defined objectively and is, therefore, a matter of critical interpretation and cultural responsibility”.¹³⁹

Fjerning av patina på bronse eller maleri gjør uansett ikke at man finner frem til objektets opprinnelige utseende, det er kun nåværende tilstand som avdekkes. Ethvert forsøk på å fjerne patina medfører en historisk motsigelse, ved at fjerning viser et gammelt objekt med friskt eller ny-utseende materiale. Komplikasjonene knyttet til temaet illustrerer Philippot ved et politisk vedtak i Paris om vasking av husfasader: Dersom ikke alle hus vaskes samtidig, vil de nyvaskede fremstå som ”hvite spøkelser” i en mørk kontekst. Tilskitning skjer svært fort pga forurensing, slik at denne type vedlikehold neppe er en løsning så lenge det underliggende forurensningsproblem eksisterer.

I tekstens neste kapittel behandles for det første det fragmenterte objektet i form av lacuna¹⁴⁰:

”The problem of lacunae (i.e., missing parts of objects) and the object in fragments may best be approached from the viewpoint used in dealing with museum objects and archeological remains which, being free from the requirements of practical functions, allow for the strictest interpretation of basic principles”.¹⁴¹

Lacuna, enten det gjelder et bilde, en skulptur eller et arkitekturmonument, synes å innebære avbrytelse av kontinuiteten i objektets kunstneriske form og rytme:

¹³⁸ Ibid s. 273

¹³⁹ Ibid s. 273

¹⁴⁰ Philippot, “Historical Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines II”, s. 358-363

¹⁴¹ Ibid s. 358

”Since the object’s completeness is no longer a necessity (and often, the fragmented object has acquired a value in its fragmented state, as is the case for a ruin or a torso), the only aim of restoration should be to reduce or eliminate the disturbance caused by lacunae in such a way that the intervention can be unmistakably identified as such (i.e., as a critical interpretation)”.¹⁴²

Philippot henviser til praksis innen filologi som forbilledlig, hvor eksempelvis manglende ord aldri påføres originalmanuskriptet. Rekonstruksjoner og fortolkninger tydeliggjøres gjennom trykte deviser, for eksempel fotnoter. For et kunstverks tilfelle må redigering foregå på kunstverket i seg selv, men Philippot mener at utover dette bør prinsippene være de samme som innen filologien. Når det gjelder lacuna, bør det gjøres tydelig hvilke som eventuelt kan, og hvilke som ikke bør reintegreres. Reintegrasjon skal ta mål av seg til å fremme kontinuiteten i verket, og bør være lett identifiserbar ved nærmere undersøkelse.

Restauratøren må kjenne til rekken av tekniske løsninger som forefinnes, og benytte både fintfølenhet og materialkunnskap. Philippot refererer dernest til Cesare Brandi’s synspunkter på reintegrasjon basert på gestaltpsykologiske prinsipper. Han slutter seg til disse.

En ruin har en emosjonell verdi og appellerer til fantasien. Dette er en faktor som ville bli fullstendig ødelagt om man forsøkte å restaurere ruinen til dens opprinnelige tilstand. Eneste unntak er ved anastylose, hvor man er i stand til å føye spredte elementer sammen. Når bitene er av tørr mur vil man kunne foreta en eksakt restituering dersom disse ikke har lidd av erosjon. Philippot refererer til Venezia charteret av 1964, hvor anastylose fremheves som eneste rettferdiggjorte form for rekonstruksjon. Når det gjelder objekter som fortsatt er i bruk:

”Once the guidelines for safeguarding an object’s value have been defined in the “pure” situation of archeological and museum objects, one may consider what special adjustments may be necessary for objects that have retained a practical social function; this refers in particular to architecture and to ethnographic objects in traditional societies”.¹⁴³

I forbindelse med arkitektur kan lacuna komme til å bli supplert med materiale i større utstrekning enn det som kan rettferdiggjøres på estetisk grunnlag for arkeologiske levninger. Tidligere nevnte krav til reintegrasjon og enkel identifikasjon er fortsatt gyldige. Det fins en grense for dette, for eksempel hvor det bare er en moderne frembringelse ville gjøre at man unngår forfalskning.

Philippot har historiske sentra i tankene. Kreativ integrasjon innen en kompleks arkitektonisk helhet fordrer at man studerer den gamle bygningen i dens kontekst. Kanskje bør man studere hele det historiske senter for å kunne etablere den spesifikke rytmen som eksisterer der. Den moderne frembringelsen må tilpasses skjemaet av gamle moduler og materialer.

¹⁴² Ibid s. 358

¹⁴³ Ibid s. 362

4. "Contemporary Theory of Conservation".

SALVADOR MUÑOS VIÑAS

Introduksjon

I forordet til publikasjonen fra 2005 som skal gjennomgås her, takker Muños Viñas andre konservatorer og forskere som har hjulpet ham...

"...to dare to think".¹⁴⁴

I boken kommenteres verker av eldre og nyere forfattere. Perspektiver fra mange hold trekkes inn. Dette gjøres i oversiktsform, og som markante meningsytringer. Det er en stor mengde data og betraktninger Muños Viñas forholder seg til. Fordi boken for første gang ble publisert på originalspråket spansk i 2003, og på engelsk i 2005, har den ingen lang virkningshistorie. *Muños Viñas presenterte 3 år tidligere synspunkter i artikkelform med samme tittel som boken.*¹⁴⁵¹⁴⁶ Her stilles kritiske spørsmål til aktuell tenkning innen konservatorfaget. Det sentrale prinsippet om reversibilitet innen konservering er i følge Muños Viñas paradoksalt. På den ene side må man arbeide langs disse linjer i praksis, men det er naivt å tro at hva historien har påført en gjenstand kan gjøres ugjort. Reversibilitet er prinsipielt sett utopi. Muños Viñas drøfter også hva årsaken kan være til at man kaller noen endringer positive og ønskelige, og benevner andre som "skade". Det dreier seg om fordommer, smak og behag. Han avviser at vi er i besittelse av en universell kulturell arv og at det fins noen objektiv sannhet med hensyn til en konserveringsgjenstands ønskelige tilstand. Mye av såkalt vitenskaplig konserveringsforskning er irrelevant for praksis. Videre: Når objektive kriterier ikke finnes – hva har vi da? Det er objektens meningsbærende funksjon som er i fokus. Subjektivitet avvises. I moderne konserveringsteori er det intersubjektivitet som gjelder, og man søker konsensus blant brukere – nære eller fjerne - for hvem en endring av objektet har betydning:

¹⁴⁴ Muños Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2005, s. ix

¹⁴⁵ En ørliten "spørrunde" til norske fagfolk ga som svar at forfatterskapet hans er kjent av noen, men for flere også ukjent. Jeg ble fortalt at den lille artikkelen har fungert som rene "bibelen" for en av de få spurte som kjenner til forfatteren.

¹⁴⁶ Salvador Muños Viñas, "Contemporary theory of conservation" *Reviews in Conservation*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, nr. 3, 2002, s. 25-34. (Forf. bruker små forb. i tittel).

”In the ‘negotiation’ that modern conservation theory calls for, future users have to play a role, and, most likely, it will be the experts who will have to speak for them. Surely this is not an easy task – but it certainly is a fascinating one”.¹⁴⁷

Så langt artikkelen.¹⁴⁸ I den følgende tekstgjennomgåelse vil jeg oversiktsmessig redegjøre for bokens innhold.¹⁴⁹ Den nettopp nevnte artikkel behandler flere av hovedsynspunktene.

Tekstgjennomgåelse

Boken er inndelt i 9 kapitler. I første kapittel diskuteres konserveringsbegrepet inkludert en kort historikk. Derneft behandles konserveringsobjektet, deriblant Alois Riegl’s ”deliberate”, dvs ’tilsiktete’ monumenter. I kapittel tre er Muños Viñas opptatt av sannhetsaspektet i konserveringssammenheng, som finner sin ytterste konsekvens i tilknytning til såkalt ”vitenskaplig konservering”. I kapittel fire behandles bl.a. forholdet mellom sannhet og subjektivitet. Derneft, i kapittel fem kommenteres utilstrekkeligheten i den teknologisk baserte vitenskapen. Kapittel seks heter ”From objects to subjects”. I kapittel sju søkes årsakene til konservering i litteraturen, bl.a. psykologiske. For eksempel:

”Baudrillard (1985) faithful to his own style, stated that objects are conserved and restored because they evoke both the figure of the father and the involution into the mother’s womb”.¹⁵⁰

Et annet:

“[...heritage conservation (...) has become one of the few remaining arguments for historians, architects or artists to maintain their presence, their niche within the privileged area of culture.]”.¹⁵¹

Muños Viñas kommenterer at disse oppfatningene kan være både merkelige og provoserende, men ikke nødvendigvis uten realitet. De forklarer likevel ikke konservering fullt ut eller i dybden. Noen forklarer konservering ”..too indepth to be of any use”.¹⁵² Han mener selv å ha nyttigere synspunkter. Kapittel åtte heter ”Sustainable conservation”. I det avsluttende kapittel ni går han fra teori til praksis, og kaller det ”...a revolution of common sense”.

¹⁴⁷ Ibid s. 31

¹⁴⁸ Når det gjelder den senere utkomne boken, ble jeg oppmerksom på denne på et kurs på AHO våren 2008, hvor den stod på pensumlisten. Forfatterskapet er med andre ord i den senere tid introdusert til fagmiljøet i Norge i større bredde. Jeg studerer boken temmelig fritt for innflytelse fra andre. På det nevnte kurs på AIO ble verket ikke benyttet på annen måte enn som kildehenvisning. Det ble ikke undervist i materialet.

¹⁴⁹ Teksten egner seg ikke på samme måte som de foregående til en fortløpende presentasjon. De teoretisk mest relevante synspunktene vil bli gjenfortalt. De er for det meste anekdotiske i formen. Det gjelder også Muños Viñas’ kommentarer til forfatterne jeg allerede har gjennomgått. Jeg velger å fokusere på behandlingen av disse, samt på en oppsummering av hans eget ståsted. Teksten synes ikke fullstendig gjennomarbeidet. Fremstillingen fortoner seg tidvis noe rotete, og der er en del gjentakelser. Dette ligger i sakens natur, da Muños Viñas samler bidrag fra mange hold.

¹⁵⁰ Muños Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2005, s. 172

¹⁵¹ Ibid s. 173

¹⁵² Ibid s. 173

Muños Viñas gir i bokens begynnelse en skisse av den historiske kontekst for tenkningen til Ruskin og Viollet-le-Duc. På attenhundretallet vant opplysningstidens ideer frem. Romantikken hevet kunstnerens status, priset den lokale ruinens skjønnhet, og nasjonalismen opphøyet nasjonale monumenter til symboler på identitet. Vitenskap ble ansett som den primære måte å tilegne seg kunnskap på. Denne tendensen var ifølge Muños Viñas spesielt sterk i England. John Ruskin hadde betydelig innflytelse på opinionen. Han mislikte at det ble rørt ved gotiske bygninger, og syntes også at folk som forsøkte å gjenoppbygge dem var ”disturbing agents”.¹⁵³ På andre siden av Den engelske kanal anså man nærmest rekonstruksjon som en nasjonal plikt. Viollet-le-Duc ledet mange istandsettelse av gotiske bygninger.

”As an architect, he felt fully authorized to *fill-in-the-blanks* of damaged buildings. For him, the building could (and indeed *should*) be restored to as good a state as possible. This meant to its ‘pristine’ condition, a condition that might never have actually existed, as long as it was coherent with the true nature of the building”.¹⁵⁴

Muños Viñas påpeker at Ruskin og Viollet-le-Duc for mange forfattere er ”de første sanne konserveringsteoretikere”. Det er paradoksalt for Ruskins vedkommende, i og med at han hevdet at restaurering er løgn. Muños Viñas refererer påstanden om at restaurering er den mest totale ødeleggelse en bygning kan bli utsatt for. Ruskin og hans meningsfeller aksepterte ”decay as an added value”.¹⁵⁵ Muños Viñas kommenterer også påstanden om at vi ikke har rett til å røre gamle bygninger, da de ikke tilhører oss. De tilhører delvis de som bygde dem, og delvis alle generasjoner etter oss. Muños Viñas er av en annen oppfatning:

”However, ancient buildings, as well as heritage at large, not only belong to our ancestors and our descendants, but also to us to a similar extent, as we are both ancestors and descendants of other people, and thus we have no more or fewer rights than others had or will have. So, why should we not use heritage as we see fit?”¹⁵⁶

Hva angår Viollet-le-Duc, var mange av restaureringsarbeidene hans basert på solide akademiske studier. Likevel er de ”..now seen as almost Disney-like re-creations”.¹⁵⁷ I forbindelse med spørsmål knyttet til konserveringsetikk, knytter han problemstillingen løgn versus sannhet til Viollet-le-Ducs praksis:

”Did Viollet-le-Duc lie in Notre Dame? He would probably be offended if someone suggested so, but many people, then and today, do believe he did”.¹⁵⁸

¹⁵³ Ibid s.3

¹⁵⁴ Ibid s. 4

¹⁵⁵ Ibid s. 66

¹⁵⁶ Ibid s. 151

¹⁵⁷ Ibid s. 67

¹⁵⁸ Ibid s. 200

Løgn knyttes her til det å gjøre restaureringen mer nøyaktig og detaljert enn originalen trolig har vært. Dette synes å være et faremoment ved nitid restaurering.

Muños Viñas forstår forskjellen på Ruskins og Viollet-le- Duc's holdninger dithen, at for Ruskin er tegnene på historie et av de viktigste trekk ved objektet, mens for Viollet-le-Duc er konserveringsobjektets opprinnelige tilstand den mest perfekte. Den franske arkitekten trakk det så langt at dette ikke gjaldt det faktisk produserte objekt, men ”..the state it had when it was *conceived*”¹⁵⁹ – dvs. kunstnerens opprinnelige ide.

”Ruskin and Viollet-le-Duc’s positions can hardly be reconciled. Conserving both an object’s original state and the signs that history has left on it is not an easy task, and this is the dilemma that later theorists tried to solve”¹⁶⁰.

”Later theorists have oscillated between these extremes, with some added principles thrown in”.¹⁶¹

Et forhold Muños Viñas beklager er at mange klassiske teoretikere, deriblant de nylig nevnte, har utarbeidet en definisjon av konservering som kun angår visse typer konserveringsobjekter, og utelatt andre. De har ikke vært i stand til på et teoretisk nivå å hankses med den overveldende variasjon som eksisterer, og de relaterte problemene. Det fins et hederlig unntak: Alois Riegl:

”In ‘Der moderne Denkmalkultus’ - originally published in 1903, this prominent Austrian art historian endeavoured to achieve a full understanding of conservation – of conservation as a whole, without limiting himself to a single field of specialization. Recognition is also deserved both for the outstanding quality of his reasoning and for the fact that many of his ideas proposed by the author continue to be valid, or, at least, relevant today”.¹⁶²

I sin ”tiny masterpiece”¹⁶³ undersøker Riegl årsakene til at historiske og kunstneriske objekter har verdi. På bakgrunn av analysen foreslås hvorledes de skal konserveres:

”To describe conservation objects, he used the term ‘monument’. This term perhaps conjures up images of large buildings and complex public statues, but for Riegl, a ‘monument is any object with artistic and/or historic value. For him, even a paper sheet could be considered as a monument, as long as it revealed the passage of time”.¹⁶⁴

Riegls monument - begrep er ifølge Muños Viñas ikke fri for alle problemer knyttet til konserveringsobjekter, da det dekker omtrent alle mulige tilfelle. Han var imidlertid fullt oppmerksom på problemene. Objektene er betraktet som ”monumenter” fordi vi tillegger dem denne betydningen. Muños Viñas mener Riegl var forut for sin tid, og at tenkningen trolig var

¹⁵⁹ Ibid s. 5

¹⁶⁰ Ibid s. 5

¹⁶¹ Ibid s. 4

¹⁶² Ibid s. 37

¹⁶³ Ibid s. 37

¹⁶⁴ Ibid s.37

for avansert for hans samtid. Mange objekter har fått en endret mening i tidens løp. Det fins eksempelvis betydelig bedre steder å spille teater enn på det romerske amfiteateret i Verona. Likevel benyttes dette i dag – pga dets budskap av en annen art. En ikke-opprinnelig symbolfunksjon er ervervet, som har skaffet seg forrang og gjort seg konserveringsverdig. Muños Viñas knytter dette forhold til Riegls ”tilsiktete monumenter”. Disse ble reist i minnehensikt, og har beholdt sin symbolfunksjon. Dette er et unntak fra den regel Muñas Viñas ellers finner; at objektene endrer betydningsinnhold.

Den italienske arkitekten Camillo Boito er en av flere teoretikere som ifølge Muños Viñas forsøkte å finne balanse mellom de to teoretiske motpolene. Ingen enkelt teori mestret i sin tid å triumfere over den annen, noe som har ført til store forskjeller i hvorledes kulturarven er blitt behandlet av konserveringspersonalet i mange tiår etterpå. Som løsningsforsøk ble ulike chartre, dvs. normative dokumenter utarbeidet av flere institusjoner, med Athencharteret fra 1931 som det første:

”However, there is a most relevant addition to the corpus of conservation theories that did not come from a group of specialists, but from the work of an individual: Cesare Brandi “. ¹⁶⁵

I sin “unødvendig obskure tekst” forsvarer Brandi etter Muños Viñas` oppfatning et ofte neglisjert aspekt ved vitenskaplig konservering: objektets kunstneriske betydning. ¹⁶⁶ På den annen side har Brandis teori et innebygd problem; den omhandler bare konservering av kunstverk. Denne holdningen er gått ut på dato:

”Both conservation and art have experienced important changes in the last two centuries. As a consequence, while it may have proven useful in the beginning, the notion that conservation deals with artworks only (or even mainly) is outdated. A contemporary theory of conservation cannot limit itself to this idea, and this is a problem that underlies many efforts, even relatively recent ones, such as Cesare Brandi’s *Teoria del restauro*”. ¹⁶⁷

Muños Viñas foreslår at ‘sannhet` i de såkalte klassiske teoriene refererer seg til et objekts integritet, og at denne baserer seg på 4 faktorer; materielle komponenter, persiperbare trekk, tilvirkerens intensjon og opprinnelig funksjon.

”Most classical theorists defend a given combination of ‘integrities` as being ‘truer` than other possible ones, by stressing the relevance of a particular integrity or truth factor, while just occasionally mentioning the others. However, in any case, all of these theorists have retained the basic notion that conservation should always be a truth-based activity”. ¹⁶⁸

Muños Viñas lager et hovedskille mellom sannhets- og meningsteoriene, men han beskriver også en gruppe teorier kalt ”aestheticist-theories”, hvor Brandis tenkning inngår. Disse er

¹⁶⁵ Ibid s. 6

¹⁶⁶ Ibid s. 6

¹⁶⁷ Ibid s. 32

¹⁶⁸ Ibid s. 66

konsentrert om 'estetisk integritet'. De forsøker å brolegge gapet mellom historisk sannhet og kunstnerskap, og søker objektivitet. I tillegg ble en ny vitenskaplig konserveringsteori lansert. Begge ble populære og fikk vid utbredelse:

"Both the theories are essentially classical, as both of them seek to preserve and recover the integrity of the object of conservation. Aestheticist theories are centered around the notion of aesthetic integrity, which is a basic asset of any artwork that conservation should strive to preserve and which restoration should recover whenever possible, while at the same time preserving the imprints history has left upon the artwork".¹⁶⁹

Dette er aspirasjoner i konflikt, da det vil være umulig å respektere historien og samtidig helbrede objektets kunstneriske integritet. Muñoz Viñas krediterer Paul Philippot for å ha beskrevet dette dilemmaet som "the heart of the problem of restoration".¹⁷⁰ "Estetist-teoretikerne", deriblant Brandi og Philippot, forsøker å løse konflikten gjennom å vektlegge behovet for at konservatorens tilføyelser skal være lett differensierbare fra originalmaterialet. Muñoz Viñas siterer Brandi's utsagn om at det eneste legitime konserveringsinngrep er det som er utført:

"... 'colla più vasta gamma de sussidu scientifici' ['with the help of the widest range of scientific techniques'] (Brandi, 1977)".¹⁷¹

Det er blitt stilt spørsmål ved objektive tilnærminger både av de klassisk-estetiske teoretikerne som Brandi og Philippot grupperes blant, og av de nåtidige. Årsakene er ulike:

"...classical aestheticist theorists emphasize the relevance of aesthetical values and the role of soft sciences in conservation decision-making".¹⁷²

Moderne; "contemporary" teoretikere vektlegger på sin side symbolisme og kommuniserende funksjoner. Spørsmålet om 'mening' knytter Muñoz Viñas til bruk av symboler:

"In the broad sense, symbolism is a basic mechanism of communication that has been defined in many different ways. In the most common sense, a symbol is simply something that represents, or is thought to represent, something else; that is, three lines of a given shape represent a particular vowel sound ('A'); footprints in the snow represents an animal; or red light means 'stop the car'".¹⁷³

Der er ulike nivåer av symbolske betydninger, fra enkle til subtile. For at noe skal betraktes som et konserveringsobjekt, sier Muñoz Viñas, må det bringe videre en type abstrakt mening, i tillegg til en mest mulig konkret og presis. Dette eksemplifiseres med Michelangelos` Davidstatue i Firenze, hvor nivå 0 er statuen i seg selv, nivå 1 er 'Michelangelo eller tilvirkeren`, nivå 3 kan utgjøres av 'Firenze og den italienske renessansen` og nivå 3 av

¹⁶⁹ Ibid s. 67

¹⁷⁰ Ibid s. 68

¹⁷¹ Ibid s. 68

¹⁷² Ibid s. 107

¹⁷³ Ibid s. 45

’kunsten og geniet’ for eksempel. Muños Viñas nevner flere betegnelser på linje med symboler, for eksempel ’significance’, og ’cultural connotation’.¹⁷⁴ Dag Myklebust nevnes som eksempel på en forfatter som har bidratt til ”the communicative turn” i konserveringsfilosofien.¹⁷⁵

Muños Viñas mener de moderne teoriene kan deles inn i to grupper.

”Both *functional* and *value-led* conservation are fully contemporary, as they substitute the classical notion of truth for those of usefulness and value – both of which are dependant on the subjects who *use* and *evaluate* the object in different ways”.¹⁷⁶

Imidlertid faller betydningene i praksis oftest sammen, det er snarere et spørsmål om ord.

”The difference between them is mostly a matter of terms: an object with symbolic value fulfils a symbolic function; an object with economic value fulfils an economic function; and if we say that an object has historic or artistic value, is it because it can fulfil historic or artistic functions”.¹⁷⁷

I følge Muños Viñas kan også betegnelsen ’mening’ lett erstatte ’funksjon’:

”Henceforth, it comes as no surprise that the theories developed around the notion of meaning, value and function are very similar in their conclusions: conservation increases some of an object’s possible functionalities or values, very often at the cost of decreasing others”.¹⁷⁸

Det gis som eksempel at en historisk bygning får et moderne utluftningsanlegg. Dette kan øke husets funksjonalitet, ved at flere mennesker kan være til stede samtidig. Men det kan ramme noen av bygningens originale deler. Valg man gjør må være resultat av forhandlinger:

”In all cases, the final decisions regarding these topics must be the result of a compromise, of a negotiation, of a dialogue, regardless of whether we are using the notion of value, meaning or function”.¹⁷⁹

Prinsipper som ”reversibilitet” og ”minimum intervensjon” er sentrale tema i moderne konserveringsteori, som i det klassiske teorigodset. De har noe dobbelt ved seg, og er ladet med en negativ valør. Konservering er for de klassiske teoriene noe som helst bør unngås. Restaurering ødelegger historisk evidens. Historisk sannhet blir restaureringens offer, og den ofres ofte også ved preservering:

”A major flaw in classical, truth-based theories is that conservation is always considered a truth-enforcement operation. However, conserving or restoring a part of an object’s truth means that other features may be sacrificed, even when the operation is done for science’s sake.....Contemporary theory of conservation does not

¹⁷⁴ Ibid s. 44

¹⁷⁵ Ibid s. 43-44

¹⁷⁶ Ibid s. 179

¹⁷⁷ Ibid s. 180

¹⁷⁸ Ibid s. 181

¹⁷⁹ Ibid s. 180-181

suffer from this flaw. It overcomes this theoretical problem by acknowledging that truth is not the final goal of conservation”.¹⁸⁰

Endret målsetting, fra fokus på ”sannhet” til spørsmål om ”mening”, gjør at problemer de klassiske teoriene har innebygd synes å bli oppløst. Konservering finner sted for å tilfredsstillte visse behov hos angjeldende personer, det være seg sosiale, følelsesmessige, vitenskaplige. Konservering skal oppfylle symbolfunksjoner og øke deres verdi. I noen tilfelle vil også ’sannhet’ være verdifullt for brukere, men ikke som eneste verdi å ta i betraktning.

Muños Viñas understreker at det først er når man har besvart ”hvorfor-spørsmålet” at kan man finne svar på ”hvorledes” et objekt skal konserveres. Og på hvilken måte skal det avgjøres? Er det de mest berørte personene som skal ha mest å si? Dette ville være for enkelt. I moderne konserveringsteori bringes begrepet ”sustainability” inn som et sentralt punkt.

Det er tilfredsstillelsen hos nåværende og kommende ”stakeholders” som er det endelige mål.

¹⁸¹ Ifølge Muños Viñas er benevnelsen ”stakeholder” et uttrykk flere forfattere innen moderne konserveringsteori har benyttet seg av. Det er personer som har eierskap til kun en liten del av noe større, og de er affisert av avgjørelsene som tas i forhold til saken. ”People`s right to impose their views is proportional to their involvement with the object”.¹⁸²

”Truth is only desirable when and because stakeholders desire it, not necessarily because it is an abstract moral imperative”.¹⁸³

Dagens konserveringsteori er i tråd med moderne tema for øvrig:

”Contemporary theory of conservation is developed around current democratic narratives – otherwise, it would not be acceptable at all – but it also resorts to another contemporary conceptual tool: sustainability. In common usage, ‘sustainability’ has economic and ecological resonance, but its usefulness in conservation has also been recognized”.¹⁸⁴

Muños Viñas siterer en annen forfatter om temaet:

”One of the keys to the future, and not just for conservation, is sustainability. The Brundtland definition of sustainable development, which is ‘development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs’, is reflected in the aim of the conservation of cultural heritage, which is to pass on maximum significance to future generations”.¹⁸⁵

Denne form for bærekraft er særdeles interessant, mener Muños Viñas. Den bringer inn en faktor som ofte overses: fremtidens betraktere. Prinsippet om bærekraft medfører at hensynet til fremtidige brukere tas med i avgjørelser i konserveringsspørsmål. Dersom kun dagens

¹⁸⁰ Ibid s. 192

¹⁸¹ Ibid s. 160-163, 209

¹⁸² Ibid s. 161

¹⁸³ Ibid s. 192

¹⁸⁴ Ibid s. 194

¹⁸⁵ Ibid s.195

betraktere blir tatt hensyn til, ville moderne konserveringsteori bli en slags ”demokratisk radikal intersubjektivitet” hvor ”anything goes”, så lenge det er demokratisk forankret.¹⁸⁶ Objektet kunne bli omgjort og klattet med til det bare var en ørliten original kjerne av materialet tilbake. ”Ikke-bærekraftig” konservering var faktisk normen frem til det nittende århundre. Kirker ble gjort til moskeer og moskeer til kirker, for eksempel.

Bærekraft i forbindelse med konservering har likhetstrekk med reversibilitet og minimumsintervensjon, men innebærer en mer komplett forståelse ved mer eksplisitt å ta hensyn til fremtidige brukere. Det bidrar til å forhindre misbruk av ”forhandlinger” omkring behandlingen av et konserveringsobjekt.

”This issue is crucial to conservation professionals, as it will be the experts who will likely have to speak for these yet-to-be users”.¹⁸⁷

Der er knyttet mange typer risiko også til ”forhandlingskonservering”. Konservatoren har en sentral rolle, og han har etiske fordringer hengende over sine skuldre. Vedkommende må finne beste konserveringsmåte, og kommunisere dette til brukere, som i sin tur har anledning til å protestere. Muños Viñas advarer mot fristelsen til å bruke ren autoritet og gjøre ”short-cuts” i beslutningsprosessene.¹⁸⁸ Man kan heller ikke bare telle stemmer. Iblant må restaureringsekspertens stemme veie tyngre enn andres:

”When conservation decision-making is done, it is not simply a matter of ‘vote counting’, because some stakeholders have more to say than others. Experts have much to say, as they are privileged users of certain objects. When dealing with museum paintings, the waterlogged remnants of a ship, or a set of handwritten documents in a historical archive, the voice of the experts will have a strong resonance at the negotiation table”.¹⁸⁹

Skulle objektet snarere være Frihetsgudinnen i New York eller Big Ben i London, ville stemmen til det generelle publikum være sterkere, og endog overtrumfe ekspertenes.

Moderne konserveringsetikk er en ”a revolution of common sense”.¹⁹⁰ Konserveringens mål er å opprettholde og forsterke objektets mening. Moderne konserveringsverktøy tilbyr bedre svar enn de klassiske teoriene. Det er ikke enklere svar – tvert imot. De er vanskeligere og nå frem til. Det trengs en avgjørelsesprosess som kan være krevende, og diskusjonen bør finne sted før den faktiske konserveringsprosessen starter. Den er basert på folks behov og følelser, og impliserer ikke radikale endringer i dagens konserveringspraksis. Det radikale element

¹⁸⁶ Ibid s. 195

¹⁸⁷ Ibid s. 196

¹⁸⁸ Ibid s. 205

¹⁸⁹ Ibid s. 210

¹⁹⁰ Ibid s. 212

handler derimot om endret forståelse av hvorfor og for hvem ting blir konserverert. Med dette avslutter Muños Viñas sin fremstilling.

III. Diskusjon

1. 1 Kritikk av Muños Vinas.

Min undersøkelse viser at Muños Viñas' presentasjon av Viollet-le-Ducs, Ruskins, Riegls, Brandis og Philippots tekster ikke er helt dekkende for synspunktene de selv fremsetter. Skillet mellom klassiske- og nåtidsteorier er etter min vurdering for grovmasket. Spørsmålet er om han ikke også gjør flere av de såkalte klassiske teoretikerne en viss urett, eller fratar dem en ære de burde ha fått. Derved bidrar ikke Muños Viñas i så stor grad til et ryddigere begrepsapparat på kulturminnefeltet som ønskelig kunne være. Jeg vil i det følgende ta frem noen elementer i teksten til Muños Viñas og se disse i sammenheng med de foregående 5 forfatterne, samt konkludere kritikken.

a) Skillelinjene mellom klassiske teorier og nåtidsteorier

Muños Viñas hevder at skillet mellom teoriene knytter seg til 'sannhet' om objektet kontra 'mening', dvs. ulike aktørers opplevelse av mening. De klassiske teoriene hevder at restaurering utføres "for the sake of truth". De nåværende teoriene forsvarer og tilrettelegger konservering med tanke på mening. Har man svar på hvorfor, kan man utrede hvorledes. Når det gjelder sannhetsaspektet, presiserer ikke Muños Viñas om det er *betrakterens oppfatning* av sannheten om objektet det dreier seg om, eller *det sanne objektet*. Han tar etter hva jeg kan se ikke opp denne problemstillingen, verken prinsipielt eller i behandlingen av de enkelte teoriene. Når Viollet-le-Duc for eksempel hevder at en bygning bør restaureres med tanke på dens integritet, det vil si dens opprinnelige konstruksjon eller stil, kan man i tråd med tenkningen til Muños Viñas hevde at dette er uttrykk for "sannhetssøken". Viollet-le-Duc tar på sin side forbehold om at en bemerkelsesverdig skjønnhet kan ha tilkommet bygningen i en annen fase, og at denne endog kan ha økt sin verdi i og med dette, for eksempel i form av vakre glassarbeider. Disse ønsker Viollet-le-Duc i gitte tilfelle å beholde integrert. Vil en slik holdning ifølge Muños Viñas uttrykke søken etter sannhet eller mening? I og med at Muños Viñas ikke behandler slike problemstillinger, risikerer man at grenseoppgangen han foretar mellom teoriene i praksis blir lite adekvate.

b) Konservering som forhandlingstema.

Fordi de klassiske teoriene etter Muños Viñas` oppfatning betrakter konservering som ”sannhetsforsterkende operasjon”, anses dette som en lyte. De nåværende har overkommet problemet, fordi sannhet ikke ses som det endelige mål. Sentralt for Muños Viñas er at det ikke fins noen objektiv sannhet med hensyn til konserveringsobjektets opprinnelige tilstand. Det fins ikke objektive kriterier. Subjektivitet avvises også. Intersubjektivitet er et grunnleggende premiss for å kunne utsi noe som i praksis vil være gyldig om objektet. Etter hva jeg kan forstå, bringer Muños Viñas inn selve forhandlingsaspektet som del av teorien. For å finne frem til konserveringens mål, nemlig den mening objektet gir de angjeldende personer, må noen form for forhandling til. Det fins ikke kriterier for bedømmelse av målet for konservering annet enn den mening målsettingen gir de angjeldende personer. Dette er en iboende svakhet ved meningsteoriene. Dersom vi er på det rene med at vi ikke befatter oss med ”tingen i seg selv”, men med vår oppfatning av tingen, lar det seg prinsipielt gjøres å tenke at ”sannheten om et konserveringsobjekts opprinnelige tilstand” kunne være et forhandlingstema. Dette er prinsipielt umulig bare hvis den som har avgjørende myndighet setter likhetstegn mellom egen oppfatning og ”sannheten”.

c) Behandlingen av de såkalte estetist-teoretikerne

Skjønt hovedskillet i teorilandskapet går mellom de klassiske og de nåværende teoriene, fins det etter Muños Viñas` oppfatning en gruppe ”estetist”-teorier hvor Brandi`s tenkning inngår. Disse teoriene forsøker etter sigende å bygge bro mellom historisk sannhet og den kunstneriske virksomhet. De *søker objektivitet* gjennom sitt hovedfokus; estetisk integritet.

Cesare Brandi benytter seg av gestaltpsykologi, noe som innebærer generelle persepsjonspsykologiske prinsipper. Det dreier seg altså om enkeltindividenes oppfatninger av et ytre objekt, etter almengyldige prinsipper. Brandis teori har en ideologisk overbygning som innebærer at persepsjonen av verket skal sikres videreført. Det er en kompleks teori, hvor det understrekes at det er *verkets materielle form* som har forrang ved restaureringen, samtidig som en viss persepsjonsprosess er selve målet. Den materielle representasjonen er selve garantisten for at det vil foregå en persepsjon i den menneskelige bevissthet. Det er ikke ”tingen i seg selv” Brandi vektlegger betydningen av, men vår oppfatning av den. Man kan

kanskje si at det er en teori som ser en bestemt ”kognisjon” fremfor ”mening” som konserveringens mål. Ved at Muños Viñas avviser denne tenkningen bidrar han til en relativisme på objektets vegne.¹⁹¹ Når perspektivet ensidig forflytter seg til opplevelsen av mening, vil man etter mitt skjønn teoretisk sett stå i fare for at det ikke lenger fins noe objekt å persipere. Derved vil det selvsagt i neste omgang heller ikke kunne gi mening.

Benyttes stikkordet ’kognisjon’ som verktøy for gruppering av teoretiske bidrag, kunne det også gis plass til aspekter ved John Ruskins tenkning. Ruskin var eksempelvis opptatt av ”hukommelse” og av ”det sublime”. Dette er perseptuelle funksjoner. Hukommelsen kan avhjelpest gjennom Arkitektur. Det sublime er en virkning på sinnet som fremkommer gjennom vinkler, brutte linjer og kraftfulle motsetninger mellom lys og skygge. Det er grunnlag for å tolke Ruskin dithen at det ikke ”sannheten om statuens hår” som er målet for bevaringen av statuen. Det er betrakterens opplevelse.

d) Gruppeinndelingen av nåtidsteoriene

Muños Viñas deler moderne teorier inn i gruppene ”funksjonell” og ”verdistyrt”. Han sier endog at ’funksjonell’ og ’verdistyrt’ konservering ofte faller sammen, og at det gjerne er spørsmål om ord. Alois Riegl gis i hans bok stor ære for å ha vært seg bevisst at det er *betydningen vil tillegges et konserveringsobjekt* som gjør det interessant, det vil i Riegl’s språkbruk si; til et ”monument”. Riegl hedres også for å ha vært i stand til å utvikle en teori som gjelder for alle gjenstandstyper. Det er derfor til å undres over at Muños Viñas ikke i større grad benytter Riegls bidrag som grunnlag for videre teoriutvikling. Hos Riegl hører funksjonell verdi (eller bruksverdi) med i det generelle verdiperspektivet, som en av flere av et monuments mulige nåtidsverdier. Monumentet kan dessuten tillegges historisk verdi, kunstverdi og annet. Muños Viñas benytter ikke anledningen til å gå videre langs denne linjen. I stedet forkludres grenseoppgangen mellom begrepene. ’Funksjonell’ og ’verdistyrt’ blir til ett og det samme. I og med at sannhet versus mening utgjør Muños Viñas’ overordnede perspektiv når han ”rydder”, kan han tillate seg dette. Riegl ikke passer inn her, kanskje også fordi han ikke er ”nåtidig” rent årstallsmessig (hans sentrale bidrag kom betydelig tidligere enn 1980 – dvs. i 1903). Dette kan være medvirkende til at Riegl ses bort fra i den videre behandling fra Muños Viñas’s side.

¹⁹¹ Jfr. for øvrig referansen til postmodernisme i kulturminnevernet i p. I. 2.

e) Bærekraftperspektivet

Jeg har fremholdt at vektleggingen av mening på bekostning av å arbeide for ”estetisk integritet” i Brandis forstand kan svekke objektets fysiske status. Dersom opplevelsen ikke er tilstrekkelig meningsbærende, vil man i praksis (og i teorien) kunne komme til og slutte å bry seg om det fysiske objektet. Dette skal riktignok omtanken for senere generasjoner, det vil si fremtidens betraktere, kunne være garantist for at ikke skjer. Demokratiske beslutningsprosesser skal ikke kunne bringes så langt at ”anything goes”. Muños Viñas knytter selv innvendinger til ”forhandlingskonservering”. Konservatoren skal ha en sentral rolle i å sikre fremtidige generasjoner kulturminner å feste blikket på. Hvorledes dette skal avgjøres i praksis er likevel uklart.

At bærekraftperspektivet bringes så sentralt på banen i kulturminnetenkningen må anses positivt i mange henseende. Det vil kunne bidra til et vurderingsmessig ståsted når det gjelder utsorteringen av hvilke kulturminner som skal bevares for fremtiden. Det er neppe ønskelig å bli ”overtaken”, som Rem Koolhaas advarer mot. Var det likevel ikke en av de forkastede klassikerne som i praksis fremhevet bærekraftperspektivet for mer enn 150 år siden? John Ruskin understreket vår forpliktelse til å tenke på ”de ufødte debitorer” i vår livsførsel. Han anså restaurering som et negativt inngrep. Noen ganger var det likevel nødvendig. Det viktigste var: Ta godt vare på monumentene! Pass på den gamle bygning for enhver pris! Bry deg ikke om hvorvidt hjelpemidlet ikke er vakkert! Bind gjerne bygningen sammen med jern om den løsner fra hverandre! Støtt opp en bygning som har begynt å si med tømmer! Det er bedre med en krykke enn et tapt lem! (mine utropstegn).

Muños Viñas går i polemikk med Ruskin, men gir ham ikke ære for bærekrafttenkningen, eller generasjonsperspektivets helt sentrale plass. Muños Viñas feilvurderer dessuten ved å gjøre sannhetssøken til et sentralt konserveringsanliggende for John Ruskin – i og med at han plasserer ham blant klassikerne. Ruskin uttrykker seg som en pragmatiker når det kommer til konkrete tilfelle, idet han forsvarer bruk av de materialer og teknikker man måtte ha for hånden når en bygning skal istandsettes. Bygningens *funksjon* er i fokus, noe Muños Viñas hevder først og fremst er nåtidsteoriens anliggende.

1.2 Konklusjon

Ved å være den første forfatter som har samlet nyere uttrykte synspunkter, har Muños Viñas lagt et grunnlag andre faginteresserte kan ha svært stor nytte av å orientere seg ut fra. Han har gjort en beundringsverdig innsats i form av datainnsamling og oversiktlig bearbeiding. Jeg finner likevel inndelingen i klassiske og nåværende tekster forsert og lite hensiktsmessig. Funnene plasseres i rubrikker de viser seg å ikke passe helt inn i. I stedet for idemessig klassifisering knyttes grupperingen til tidsepoker ideene ble lansert i. Denne fremgangsmåten problematiseres ikke av Muños Viñas, slik jeg leser teksten.

Muños Viñas skal ha ære av å tydeliggjøre at det ikke fins objektive kriterier i kulturminnevernet. Jeg mener likevel han går for langt i motsatt retning ved å påstå at det kun er den meningsbærende funksjon som derved gjenstår. Etter mitt skjønn ville en mer fruktbar teori innebære bestrebelser på å *søke* objektive kriterier, vel vitende om at disse ikke finnes. Skjønt man aldri kan nå målet, vil retningen på bestrebelsene gjerne være bestemmende for hva som oppnås. Deler av Brandis tenkning om restauring ville kunne ha en sentral plass i en teoridannelse som *søker* objektivitet. I stedet fører Muños Viñas` vektlegging på det meningsbærende som enerådende målsetting, til reduksjonisme på vegne av objektet. Dette er i tråd med hans påstand om at det ikke eksisterer noen kulturell arv.

”Forhandlinger” og forsvar for ”konsensus” i forhold til hvorledes et kulturminne skal bevares, bakes inn som del av selve kulturminnevern-teorien. Den blir derved til et konglomerat av faktorer på ulike betydningsnivå. Når det gjelder meningsaspektet, kan det dessuten eksistere så mange meninger som det fins betraktere. I og med at konservatoren bør ha mye å si som talerør for de ufødte meningsberettigede, innrømmer Muños Viñas at prosedyrene er uavklarte.

De 6 teoretikerne som er presentert i det foregående har alle etter mitt skjønn gitt verdifulle bidrag til kulturminnevernfilosofien. Alois Riegls verditenkning utgjør et dynamisk og tilpansningsdyktig teoretisk system som er i stand til å romme de andres sentrale bestrebelser.

2. Verdiperspektivet på norsk

Kunsthistoriker Dag Myklebust er den som for alvor har introdusert Riegls ”minnesmerkesfilosofi” til norsk.^{192 193} Dette øker anvendeligheten av Riegls teoretiske bidrag med tanke på den praktiske virkelighet. Ulike verdiparametere defineres, og Myklebust foreslår en skjematiskering. Noen av verdiene er avledet av Riegls systematiske tenkning. Andre, som anekdotisk verdi, identitetsverdi og symbolverdi, er kommet til etterpå. Myklebusts arbeid har utgangspunkt i opplevelse av mangel på klare prinsipper i bygningsvernet:

”Spurte man i begynnelsen av 1970-årene antikvarer hos Riksantikvaren hvilke *restaureringsprinsipper* de fulgte i sitt arbeid, kunne man få til svar: ”Vårt restaureringsprinsipp er å ikke ha noen prinsipper”. Mye fornuft og erfaring ligger selvsagt i et slikt svar. De enkelte restaureringsoppgaver er innbyrdes svært forskjellige, og bevaringsarbeid er like meget som annen politikk det muliges kunst. Men prinsipiell prinsipløshet åpner for den fare at praktiske og økonomiske forhold vil prege de ferdigbehandlede bevaringsobjekter mer enn ideelle holdninger”.¹⁹⁴

De mye benyttede begrepene ”antikvarisk verdi” og ”verneverdighet” er uklart definert:¹⁹⁵

”Det vi pakker inn i uttrykk som ”verneverdighet” og antikvarisk verdi” er i virkeligheten *et kompleks av verdier*”. Disse tilfredsstillende forskjellige behov hos oss, til dels i innbyrdes konflikt. Kan vi så avdekke disse verdier og finne ut hvilke vi vil prioritere hos det enkelte objekt, tror jeg vi kan få et solid fundament for våre argumenter og bedre innsikt i hvordan verneoppgaven skal løses. Denne tenkemåten er slett ikke ny innen kulturminnevernet. Den lar seg, som vi skal se, i ethvert fall spore tilbake til 1903”.¹⁹⁶

Myklebust forholder seg pragmatisk til Riegls nå ethundreogfem år gamle tekst. Etter hans oppfatning finnes det ikke enkle utvalgsriterier for hva som er verneverdig, heller ikke noe overordnet restaureringsprinsipp. Han innlater seg eksempelvis ikke på drøftinger slik Cesare Brandi har foretatt, idet Brandi hevdet at estetisk verdi, til et visst punkt, er overordnet historisk verdi. Riegl delte de ulike verdiene inn i to grupper; minneverdier, eller erindringsverdier og nåtidsverdier. Myklebust følger ikke opp en slik gruppering. I hans eget skjema står de opplistede verdiene hver for seg. Myklebust går derimot inn for et todimensjonalt analysesystem, noe han understreker ganske enkelt er en måte å organisere

¹⁹² Dag Myklebust, ”Verditenking – en arbeidsmåte i bygningsvern”, Fortidsminneforeningens årbok 1981, Oslo, ” s.85-105, ”Domkjærka no igjæn?!”, Fortidsminneforeningens årbok, 1984, Oslo s. 25-43, ”Kulturminnevernets begrunnelse –en pest eller rett og slett bare en plage?” I: *Verneideologi*, NIKU-seminar 4.februar og 25. april 2002 (red.) Elisabeth Seip NIKU, Oslo

¹⁹³ Jeg vender stadig tilbake til Myklebust i avhandlingen – han kan se ut til å være en slags ”teoretisk ledsager” i arbeidet. Det skyldes at Myklebust gjennom mer enn et par titalls år har kommentert mange aspekter ved kulturminnevern på en etter mitt skjønn tankevekkende og fruktbar måte.

¹⁹⁴ Myklebust, ”Verditenking – en arbeidsmåte i bygningsvern”, 1981, s. 86

¹⁹⁵ Jfr. Lidén, *Fra antikviteten til kulturminne*, 1991

¹⁹⁶ Myklebust, ”Verditenking – en arbeidsmåte i bygningsvern”, 1981, s. 87

spørsmål på. I dette tilfelle handler det om å vite mest mulig om bygningen man skal bevare og ens eget forhold til den:

”Dette siste er det viktigste, fordi hele kulturminnevernet er sprunget ut av at vi har både personlige og kollektive behov som vi søker imøtekommet ved å sikre levningene fra fortiden”.¹⁹⁷

I en senere artikkel utdypes poenget.¹⁹⁸ Myklebust hevder at det fordrer et tenkende *subjekt* å vurdere verdiene et kulturminne innehar.¹⁹⁹

”Med et flott begrep kan vi kalle dette et antroposentrisk kulturminnesyn. Oppmerksomheten flyttes fra objektene til de menneskene man bevarer objektene for. For folk som yrkesmessig arbeider bokstavelig talt med hendene på gjenstandene kan dette muligens være vanskelig å akseptere. Det betyr jo ikke at gjenstandene blir mindre viktige. Det betyr bare at vi må øke bevisstheten om hvem vi bevarer dem for. Kulturminnevernet må være godt for *noen*”.²⁰⁰

Når Muños Viñas for øvrig berømmer Myklebust for å ha bidratt til ”the communicative turn” i bevaringsfilosofien, forstås rimeligheten i dette.

Jeg har allerede fremholdt at jeg ser en fare for relativisering på vegne av objektet i følge teksten til Muños Viñas. Tilsvarende ville kunne gjelde for det antroposentriske kulturminnesyn Myklebust forfekter. Idet han understreker at selve gjenstanden ikke blir mindre viktig selv om oppmerksomheten flyttes til dem man bevarer objektene for, har han åpenbart selv denne fare i tankene. Eller kanskje han snarere ønsker å berolige de kulturminnevernere som måtte engste seg?

Myklebusts skjema består av 12 verdier. Et problem er ifølge ham selv at det kan være vanskelig å isolere hver enkelt verditype. Ved lineære verdiskalaer vil de ulike verdiene henge innbyrdes sammen slik at den enkelte verdi kan være vanskelig å isolere. En verdi vil gjerne inneholde aspekter av de andre. Myklebusts alternative analysesystem er todimensjonalt. Eksempelvis kan symbolverdi ha både et aldersaspekt, et historisk aspekt, et pedagogisk aspekt osv. Det er kun anekdotisk verdi Myklebust utelukker fra å representeres i en vertikal søyle i form av et eventuelt ”anekdotisk aspekt”. Myklebust tror ikke rutenettet hans gir mulighet for objektiv tilnærming til vurdering av et minnesmerke. Formålet er å styre betrakterens subjektives skjønn i retning av størst mulig innsikt:

”Vi kan sette opp en liste over de verdier vi tror et minnesmerke kan ha, og ut for hver verdi tilføye konsekvensen av å dyrke den. Men fordi hver enkelt verdi bare kan rendyrkes med fare for å svekke aspekter ved de andre verdiene, må vi lage oss et rutenett. Vi setter opp verdiene til venstre, konsekvensene til høyre og verdiaspektene blir vertikale søyler. Dette rutenettet er så en huskeliste for hva vi skal ”spørre minnesmerket

¹⁹⁷ Myklebust, ”Domkjærka no igjen?!” 1984 s. 27

¹⁹⁸ Myklebust, ”Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?”, 2002

¹⁹⁹ Jfr. avhandlingens p.I.3

²⁰⁰ Myklebust, ”Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?”, 2002s. 10

om”. Når vi skal velge hvordan vi skal behandle minnesmerket, har vi fordel av en slik oversikt over hvilke verdier vi mener det besitter”.²⁰¹

Myklebusts foreslåtte verdier er i rekkefølge: aldersverdi, historisk verdi, identitetsverdi, symbolverdi, pedagogisk verdi, forekomstverdi (eller sjeldenhetsverdi), kunstverdi, bruksverdi, miljøverdi, negativ nyhetsverdi, omsetningsverdi og anekdotisk verdi.

”Den listen jeg her har satt opp gjør ikke krav på fullstendighet. For det første er det mer enn én persons oppgave å lage en slik. For det annet er det i filosofisk forstand neppe mulig å lage en uttømmende liste over de minnesmerkeverdier som skaper våre ønsker om bevaring og vern. Men i fellesskap burde vi bygningsverninteresserte kunne lage et redskap som hjelper oss til å løse de konflikter mellom ulike verdier som oppstår i de praktiske verneoppgaver. Ved redskapets hjelp skaffer vi oss større innsikt i minnesmerkene egenart, og vi kan lettere velge den riktige behandling. Vi får dypere selvforståelse og klarere innsikt i egne motiver for å kreve et kulturminnevern”.²⁰²

I det følgende plukker jeg ut de 10 verdiene jeg anser viktigst i denne sammenheng, og formidler innholdet Myklebust legger i dem.²⁰³ Lidén nevner også ‘autentisitet’ som en verdi som er allment akseptert. Jeg ser bort fra dette, fordi det i seg selv er et komplekst begrep som krever en omfattende analyse.²⁰⁴ Jeg tilgodeser derimot et punkt til bærekraftperspektivet, til forholdet mellom objekt og betrakter, til potensielle konflikter mellom verdier og til forfatterens synspunkter på avgjørende myndighet i kulturminnespørsmål. Jeg avstår fra å gå videre på den type skjema Myklebust har utviklet, på tross av at det synes som en fruktbar tilnærming. Jeg går heller ikke inn på forfattere Myklebust henviser til, som tidligere har forsøkt seg på reaktivering av Riegl’s begreper. Hensikten min i det følgende er å benytte Myklebusts definisjoner av verdiene og kommentarene til disse, og dernest utdype innholdet av den enkelte verdi ved henvisning til de nevnte teoriene.

‘Verdi’ er ikke en betegnelse som benyttes av forfatterne i alle tilfelle. Jeg vil på nytt understreke at når jeg plasserer synspunkter inn i rammen av verditenkning slik det gjøres nedenfor, vil det kunne være uttrykk for fortolkning fra min side. Plasseringen skal imidlertid kunne være lett etterprøvable for leseren, slik at det vil være grunnlag for å si seg enig eller uenig.

²⁰¹ Myklebust, “Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern”, 1981 s. 98

²⁰² Ibid s. 103-104

²⁰³ ‘Miljøverdi’ og ‘negativ nyhetsverdi’ utelates

²⁰⁴ Jfr. p.1.7

3.1 Fem forfattere om ti kulturminneverdier og 4 relevante ekstramomenter²⁰⁵

a) ALDERSVERDI

Forklaring:

”Alder er en målbar størrelse. Aldersverdien oppstår derimot av en vanskelig målbar følelsesmessig opplevelse, knyttet til forestillingen om tiden som har forløpt siden objektet ble til”.²⁰⁶

Aldersverdiens eksistens forutsetter en viss grad av forfall, i form av ”forvitring, slitasje og gammelmodig form”. Man kan imidlertid la seg lure av falsk slitasje eller kopiering. Her kommer betrakterens kunnskap inn. Det krever erfaring å assosiere et synsinntrykk til alder, påpeker Myklebust.

Viollet-le-Duc: En bygnings alder kan være av stor interesse. Aldersverdien skal bare dyrkes i seg selv når det gjelder ruiner med kuriositetsverdi, og som ikke er i bruk (fra prinsipperklæringen i forbindelse med Vezalay).

Ruskin: En bygnings prakt er dens alder. Dette knytter seg både til historiske hendelser i tilknytning til bygningen, og synlige alderstegn. Der er sterk sammenheng mellom aldersverdi og kunstverdi (se kunstverdi).

Riegl: Aldersverdien viser seg umiddelbart utseendemessig, og har masseappell. Den karakteriseres ved manglende helhet og tendens til oppløsning av form og farge. Ruinen har ren aldersverdi. Denne har umiddelbar emosjonell effekt på betrakteren, uavhengig av om vedkommende er vitenskaplig utdannet og har historisk kunnskap. Aldersverdien kan bli imitert. Dette avsløres kun av trenede kunsthistorikere. Aldersverdien tilskrives monumenter uten tanke på opprinnelig hensikt, så lenge tidens gang over en betydelig periode avspeiles. Aldersverdi er i utviklingsforløpet over århundrer en omformet historisk verdi. Den ser bort fra monumentets objektive karakter, og overlater verdievalueringen til den subjektive bedømmelse. Også aldersverdien trenger bevaring. Monumentet må beskyttes mot plutselig eller voldsom ødeleggelse. Aldersverdien fordrer uopphørlig transformasjon. Man skal ikke interferere med naturen. Dyrking av aldersverdien bidrar til dens egen bortgang.

²⁰⁵ Jeg kunne valgt en mer skjematisk fremstillingsform, eksempelvis som et ”rutenett”, - en fremgangsmåte som er omtalt annetsteds i avhandlingen (p.4.). Dette ville kunne øke oversiktligheten. Når jeg velger en fortløpende tekst, skyldes det at en fysisk fremstilt rubrisering i dette tilfelle ville kunne gi skinn av å være et ”ferdig utfylt” skjema. Mitt poeng er snarere at lesning av disse og andre av forfatterens tekster skal kunne føre til mer omfattende beskrivelser. Et rutenett vil også kunne være upraktisk pga av store forskjeller i behovene for tekst, avhengig av tema og forfatter. Man ville få behov for noen veldig store rubrikker, mens andre ble stående tomme.

²⁰⁶ Myklebust, ”Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern”, 1981 s. 98

Brandi: Han synes ikke å vurdere aldersverdien i seg selv høyt. Patina er tegn på alder, noe Brandi ser ut til å knytte til historisk verdi, som verdsettes høyt, nest etter kunstverdien.

Philippot: Han synes ikke spesielt opptatt av aldersverdien, og knytter patina til kunstverdien.

b) HISTORISK VERDI

Forklaring:

”Den historiske verdi kan defineres som et minnesmerkes betydning som kilde for historieforskningen”.²⁰⁷

Tilstedeværelsen av historisk verdi forutsetter et absolutt vedlikehold av monumentet, fra det øyeblikket det ble erkjent som et historisk dokument.

I praksis står kulturminnevernet overfor valg situasjoner i mange tilfelle. En bygning kan ha bygningslag fra flere historiske epoker. Det er relativt sjelden at en bygning fremstår nøyaktig slik den var i den opprinnelige situasjon. Valgene må foretas med størst mulig bevissthet om tap og gevinst når det gjelder historisk kildeverdi. ”Frilegges de eldste deler av en bygning, driver man en aktiv historieskrivning”.²⁰⁸ Det er den historiske verdi som får oss til å tenke musealt i forbindelse med et minnesmerke.

Viollet-le-Duc: Han satset tungt på historisk verdi ved utviklingen av streng, bygningsarkeologisk metode som skulle munne ut i solid dokumentasjon, og var seg bevisst at man foretar valg når man tilbakefører en bygning til en tidligere epoke eller beholder senere modifikasjoner. Han avviste fasitsvar, og forsvarte hensyntaken til omstendighetene. Bygningens ”integritet” ble fremhevet.

Ruskin: Han hadde ikke noe til overs for historisk verdi, i og med at han var forkjemper for Arkitekturens assimilering i ”Naturens arbeid”.

Riegl: Historisk er alt som har vært og ikke lenger er. Historisk verdi er uavhengig av betrakterens ståsted, og stammer fra det spesifikke, individuelle trinn i utviklingen av menneskelig aktivitet. Jo mer pålitelig og nøyaktig opprinnelig tilstand er bevart, jo høyere er historisk verdi. Historisk verdi fordrer fundamental ukrenkelighet for å opprettholde dokumentet for fremtidig forskning. Denne verdien kan dyrkes gjennom kopi når originalen er tapt.

²⁰⁷ Myklebust, ”Domkjærka no igjen?!” 1984 s. 30

²⁰⁸ Ibid s. 31

Brandi: Tiden kan ikke reverseres, historien ikke utslettes. Patina er ”oppnopning av tid”. Et kunstverk har historisk verdi også i de tilfelle hvor de formale arrangementene som formet materien til et kunstverk er mer eller mindre forsvunnet. Patina er ønskelig bare inntil et visst punkt. Får den overtaket, forstyrres kunstverdien i for stor grad. Materialet er kun ”transmitting agent” for den immaterielle representasjon og må ikke ta overhånd. Tilføyelser på et kunstverk er del av historien og har historisk verdi. Fjerning er også del av historien, men ødelegger dokumentet, dvs. ødelegger historisk verdi og falsifiserer bevis. Rekonstruksjoner er del av historien og har historisk verdi.

Philippot: Han advarer i realiteten mot tap av historisk verdi gjennom rekonstruksjoner, dvs. forfalskninger. Historisk verdi har krav på sikring. Klare kriterier bør utvikles i hvert tilfelle. Anastylose av arkeologisk materiale er eneste form for rekonstruksjon som er historisk gangbar.

c) KUNSTVERDI

Forklaring:

”Om hva som er vakkert og hva som er stygt, om hva som er kunst og hva som ikke er det, strides menneskene stadig. Det må sies å være et almenmenneskelig trekk at mennesker søker at det de gjør og det de lager skal være estetisk tilfredsstillende”.²⁰⁹

Kunstverdien fordrer en behandling av minnesmerket som bevarer eller øker evnen til å tilfredsstillende estetiske behov.

Hvorledes ”estetiske behov” skal defineres, er å spørre om mer enn Myklebust tar stilling til, men det vil måtte knyttes til den individuelle opplevelsen av hva som er stygt og pent, da det ikke fins objektive kriterier. Når det gjelder kunstverdi henviser Myklebust til at denne i litteraturen eksempelvis er inndelt i kunsthistorisk verdi, kunstnerisk verdi og kunstnerisk virkning. Man støter her på problemet med lineære fremstillinger, og han henviser til sin todimensjonale modell, som kan avhjelpe definisjonsproblemet noe.

Viollet-le-Duc: Han hadde øynene åpne for bygningens estetikk. Dette kommer til uttrykk i bestrebelsene i forhold til ”stilens enhet” i bygningsrestaurering. Eksepsjonell skjønnhet i enkeltarbeider, som fraviker bygningens rådende stil, ble forsvart integrert. Restaureringsarkitektens oppgave er å få bygningen til og ”leve”, hvilket nødvendigvis handler om estetikk.

²⁰⁹ Ibid s. 34

Ruskin: Kunstverdien er avhengig av at arbeidet har mening. Intellektuell intensjon er påkrevet. Dette gjelder spesifikt for den gotiske arkitekturens ornamenter. Der er skjønnhet i merkene av alder, knyttet til det ”pittoreske” og det ”sublime”. Ren skjønnhet trenger det sublime element for å bli pittoresk. Vinkler, brutte linjer, kraftige motsetninger mellom lys og skygge har slik effekt. Skjønnhet i Arkitekturen er ikke nødvendigvis til stede i byggets opprinnelige karakter, men erverves gjennom århundrene. En bygnings beste alder er 4 - 500 år. Der er sterk sammenheng mellom kunstverdi og aldersverdi. Ruskin avviser hva Riegl beskrev som nåtidsverdien i kunstverdien. Ny gravering besitter eksempelvis en *rå* hardhet.

Riegl: Kunstverdien utgjøres av konseptuelle, formelle og koloristiske kvaliteter. Ethvert kunstverk trenger å være en avgrenset helhet, som ikke viser forfall verken i form eller farge. Kunstverdi kan være absolutt eller relativ. Et moderne arbeid mangler sammenlignende kraft. Det fins kun relativ kunstverdi i nye arbeider, de tilhører ingen kanon. Kunstverdien skjelner mellom nyhetsverdien i et nylig avsluttet verk, og en relativ kunstverdi i overensstemmelse med moderne Kunstwollen. Relativ kunstverdi undergår konstant forandring. Nyhetsverdi verdsettes av massene, relativ kunstverdi av de estetisk utdannede.

Brandi: Kunstverdien er høyest idet verket forlater kunstnerens hånd. Straks overtar historisk verdi for noe av kunstverdien. Ruinen har liten eller ingen kunstverdi, synes Brandi å mene. Den har mistet den iboende vitalitet som på et tidligere tidspunkt ville gjort det mulig å reetablere den opprinnelige (potensielle) enhet. Kunstverkets enhet er funksjonell og erfaringsbasert, fremfor organisk. Man kan tolke Brandi slik at kunstverdien øker jo nærmere verkets ’potensielle enhet’ befinner seg den ’opprinnelige enhet’. All restauring skal ta sikte på dette. Estetiske krav har alltid forrang ved restaurering. Skadde felt i et maleri, hvor dette fungerer som fremmedlegeme og blir ’figur’, devaluerer bildet. Med andre ord reduseres kunstverdien. Måten restaureringen foregår på er avgjørende for om kunstverdien øker. For at dette skal finne sted, dvs. for at verket skal nærme seg den potensielle enhet, må feltet nøytraliseres, og fungere som bakgrunn.

Philippot: Kunstverdi har krav på sikring på samme måte som historisk verdi. Klare kriterier i hvert enkelt tilfelle bør utvikles. Kunstverdien synes knyttet til at fragmenter eksisterer i tilknytning til den opprinnelige helhet. Verdien av Gesamtkunstwerk understrekes. Patina vurderes som påplussing av kunstverdien, opp til et visst punkt. Dette kritiske punkt kan ikke defineres objektivt, men er emne for kritisk fortolkning og kulturelt ansvar. Philippot snakker en del om ”objektets verdi” uten å nyansere i forhold til ulike verdiaspekter. Med hensyn til

lacuna og ruiner erkjennes at objektet kan få økt verdi også på basis av fragmentene. Det må her siktes til kunstverdien, da objektets form og rytme fremheves. Reintegrasjon skal fremme verkets sammenheng.

d) BRUKSVERDI

Forklaring:

Myklebust nevner flere betydninger av ”bruk”, for eksempel anvendelse av en bygning som dokument i historieforskningen, nedleggelse av krans på Nasjonalmonumentet på Akershus eller steinkasting på den amerikanske ambassade.

”Dog er det hensiktsmessig å skille ut disse mer abstrakte former for bruk til egne verdier, og beholde bruksverdi som uttrykk for bygningers evne til å huse ulike funksjoner”.²¹⁰

Eksistensen av bruksverdi forutsetter en behandling av kulturminnet som er tilpasset funksjonen det skal fylle.

Viollet-le-Duc: Han vurderte bruksverdien høyt. Restaureringsarkitekten skal tilfredsstille behov som er diktert av hensynet til bruk. Bruk er dessuten den beste måten å verne en bygning på.

Ruskin: Tar man godt vare på monumentene, trenger de ikke restaurering. Dette er knyttet til bruk i den forstand at man skal reparere en bygning etter hvert, og med de hjelpemidler man der og da har for hånden. Derfor gis høy vurdering av bruksverdien.

Riegl: Bruksverdien er indifferent til bevarings spørsmål så lenge monumentets eksistens ikke er affisert. Ingen innrømmelser må gjøres til aldersverdien.

Brandi: Jeg har ikke sett at han har kommentert dette.

Philippot: Han synes åpen for bruksverdiens betydning med hensyn til gamle bygninger. Iblant må en helt moderne frembringelse til for å unngå det som synes verre: historisk forfalskning.

e) FOREKOMSTVERDI

Forklaring:

²¹⁰ Myklebust, ”Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsvern”, 1981 s. 101

”Denne verdien består egentlig av to, nemlig *sjeldenhet* og *representativitet*. Felles for dem er at de har gyldighet innenfor et gitt geografisk område. Det sjeldne vil vi ta vare på for å dokumentere at fenomenet også har eksistert i et område som ellers mangler det. Her kommer altså et aspekt av historisk verdi inn. Dessuten har jo det enestående en suggestiv kraft i seg selv som kan virke til en positiv opplevelse. Det representative ønsker vi å bevare for å få sikret oss at vi har bevart ett eller flere eksempler på det typiske, det alment forekommende”.²¹¹

Forekomstverdien krever absolutt vedlikehold av minnesmerket.

Viollet-le-Duc: En bygnings sjeldenhet kan være av stor interesse (Fra prinsipperklæringen i forbindelse med Vezalay).

Ruskin: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Brandi: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Philippot: Jeg har ikke sett denne kommentert.

f) PEDAGOGISK VERDI

Forklaring:

Den pedagogiske verdi har ingen selvstendig eksistens.

”Dette er en verdi som har tilstedeværelsen av en av de andre verdier som sin forutsetning”.²¹²

Verdien forutsetter en behandling av kulturminnet som muliggjør anskuelighet av det man vil vise publikum, samt tilgjengelighet.

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Ruskin: Både nasjonal arkitektur og boliger hjelper oss til å huske.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert, bortsett fra indirekte, i og med forsvaret for kopier når originalen mangler.

Brandi: En kopi har hverken estetisk eller historisk verdi, men kan fungere som didaktisk minneobjekt når originalen er ødelagt eller fjernet for bedre å kunne restaurere den.

Philippot: Jeg har ikke sett denne kommentert.

²¹¹ Myklebust, ”Domkjærka no igjen?!” 1984, s. 38

²¹² Ibid s. 41

g) SYMBOLVERDI

Forklaring:

”Det er betegnende for minnesmerkers symbolverdi at den har en eksistens innenfor avgrensede områder...For en vurdering av bygningers symbolverdi er det viktig å huske at den kan være tilstede innenfor relativt snevre sammenhenger. Sammenhengen behøver heller ikke nødvendigvis være geografisk, den kan like gjerne være sosial eller etnisk”.²¹³

Symbolverdien forutsetter ikke tilhørighetsfølelse, og vil variere på andre måter enn kun geografisk tilhørighet. Symbolverdien fordrer et vedlikehold av minnesmerket som ikke forvansker eller forstyrrer det symbolbærende.

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Ruskin: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Brandi: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Philippot: Han påpeker at den symbolverdi som tidligere var tillagt rekonstruksjoner innen rammen av romantisk nasjonalisme, i dag bare kan oppnås gjennom en ny tilnærming, som samtidig anerkjenner eldre kunstverks unike egenskaper, samt den avstand verket verdsettes ut fra i samtiden.

h) IDENTITETSVERDI

Forklaring:

”*Identitetsverdien* betegner minnesmerkets evne til å skape følelsen av tilhørighet til et geografisk sted eller et sosialt miljø”.²¹⁴

Det kan virke fremmedgjørende med en for rask og omfattende utskiftning av de fysiske omgivelsene. Følelsen av hjemmehørighet har sin basis ikke bare i tingenes utseende, men også i deres faktiske tilstedeværelse. Overgangen til symbolverdi er flytende.

I bevaringssammenheng er det snakk om så godt vedlikehold at gjenkjennelse ikke vanskeligjøres.

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett denne kommentert.

²¹³ Ibid 1984, s. 35

²¹⁴ Myklebust, “Verditenkning – en arbeidsmåte i bygningsmåte I bygningsvern”, 1981 s. 101-102

Ruskin: Indirekte vektlegges identitetsverdien høyt, gjennom anerkjennelsen av arkitekturens hjelpefunksjon for hukommelsen. Implisitt i dette er at det er viktig å huske.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Brandi: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Philippot: Jeg har ikke sett denne kommentert spesifikt. Philippot er opptatt av hvorledes bruddet med historisk kontinuitet etter den industrielle revolusjon og utviklingen av historisk bevissthet kan avhjelpest. Han knytter opplevelsen av nostalgi til dette.

i) ANEKDOTISK VERDI

Forklaring:

”Et overgangsfenomen mot den historiske verdi er det jeg med et kanskje ikke helt godt uttrykk vil kalle *anekdoteverdi*. Formuleringen er basert på Verner von Heidenstams anti-restaureringspamflett ”Modern barbarism”. Han sier her at ”Det är anekdoten vi leta efter”, og krever å kunne føle seg trygg på at det gamle tapet han betrakter virkelig har båret skyggen av den historiske person man akkurat her skal minnes om”.²¹⁵

Anekdotisk verdi forutsetter jevnt vedlikehold. Opplevelsen vil være sterkere når kulturminnet er godt bevart, fremfor at man ser betydelige tegn på forfall.

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Ruskin: Gamle bygninger har vært vitne til berømmelse, lidelser og dyder. Ruskin fremhever ikke enkelthendelser. Han verdsetter muligens ikke denne verdien høyt.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Brandi: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Philippot: Jeg har ikke sett denne kommentert.

j) OMSETNINGSVERDI

Forklaring:

”*Omsetningsverdien* krever en tilpasning til markedssituasjonen. Og omsetningen er ikke bare en avhendelse av eiendomsrett til minnesmerket. Det kan også selges ved at man viser det frem for penger”.²¹⁶

Istandsettelsesmåten og bevaringsgraden vil søkes tilpasset de krav markedet setter.

²¹⁵ Ibid s. 99

²¹⁶ Ibid s. 103

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Ruskin: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Riegl: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Brandi: Jeg har ikke sett denne kommentert.

Philippot: Jeg har ikke sett denne kommentert.

k) BÆREKRAFTPERSPEKTIVET:

Forklaring

Bærekraft er definert innledningsvis. Her følger en utdypning.

”Avgjørende for at vi skal få til en bærekraftig utvikling, er at mennesker velger en adferd som imøtekommer de krav en slik utvikling forutsetter. Det kan bety valg som på kort sikt kan være ubekvemme, men som er nødvendige for å sikre en bedre situasjon for fremtidens mennesker. Dette betyr igjen at menneskene må treffe sine valg ut fra et generasjonsoverskridende tidsperspektiv – noe som de først kan gjøre når de forstår seg selv som ledd i en kontinuitet – og at denne kontinuiteten er verdifull. Blant de redskaper vi har til å skape en slik forståelse, er kulturminnene de aller viktigste”.²¹⁷

Viollet-le-Duc: Han tenker langsiktig på vegne av bygningen. Byggematerialene er en av de viktigste faktorene i restaurering. Mange bygninger faller sammen fordi det ikke er tatt tilstrekkelig hensyn til at materialene skal ha maksimal styrke. Restaureringsarkitekten skal tenke ut strukturelle forbedringer.

Ruskin: Vår innstilling skal være preget av hensyntagen til de ”ufødte debitorer”. Hans perspektiv er generasjonsoverskridende. Dette fordrer selvfornektelse. Forholdet til bygninger skal være styrt av etikk, ikke av hensiktsmessighetstenkning eller følelser. Vi eier ikke bygningene.

Riegl: Intensjonal minneverdi gjør krav på udødelighet, monumentet skal bevares i senere generasjoners bevissthet. Effekten av naturens handlinger må bekjempes igjen og igjen.

Brandi: Jeg har ikke sett dette kommentert.

Philippot: Han kommenterer dette indirekte i forbindelse med historiske bysentra. Kontroll av sosiale og økonomiske faktorer anses essensielle for å oppnå harmonisk utvikling. Moderne frembringelser må samtidig tilpasses gamle skjema.

²¹⁷ Myklebust, “Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?” 2002, s. 14

D) FORHOLDET MELLOM OBJEKT OG BETRakter

Forklaring:

”Det er det sansende menneskes kunnskap, erfaring og verdisyn som setter det i stand til å forstå hva et objekt er, hvor gammelt det er, hvor sjeldent det er og hvor representativt det er.

Det er det sansende menneske som kan tillegge objektet verdi ut fra denne kunnskapen og ut fra hva slags kriterier man forvalter på samfunnets eller egne vegne.

Det er det sansende menneske som gjennom bevaringen av kulturminnene kan tilfredsstillende egne og andre menneskers behov, og gjennom sin formidling skape forståelse for en slik sammenheng”.²¹⁸

Viollet-le-Duc: Jeg har ikke sett dette kommentert.

Ruskin: Menneskets minnefunksjon er betydningsfull. Steder man har vært og ikke lenger er, lever i minnet. Arkitektur hjelper oss til å huske svunne tider. Selve objektet – den fysiske boligen - gis høy status. Objektet kalles bevares av etterkommerne, uavhengig av tilfeldige betrakters synspunkter. Forholdet mellom objekt og betrakter understrekes implisitt ved at ornamenter (på kommunale bygg) skal ha en intellektuell intensjon, med andre ord gi mening. Trolig er det Ruskins oppfatning at meningen ikke befinner seg i objektet som sådant, men i betrakters lesning av objektet.

Riegl: Benevnelsene ‘intensjonale’ og ‘ikke-intensjonale’ monumenter har utgangspunkt i bevisstheten om at det er menneskets oppfatning som avgjør monumentets karakter. Tilvirkeren bestemmer verdien av de intensjonale monumentene, mens vi bestemmer verdien av de ikke-intensjonale.

Brandi: Den individuelle bevissthets resepsjon av kunstverket utgjør en grunnleggende struktur - ved verket. Det er den materielle representasjonen som garanterer for den menneskelige bevissthet oppfatning. Studier og erfaringer fra gestaltpsykologi benyttes som veiledende for å sikre at restaureringer ikke skader, men snarere øker den estetiske verdi ved at skadde felt i et maleri gjøres til bakgrunn og ikke fremtredende figur.

Philippot: Klare kriterier på objektets virkning på den menneskelige bevissthet bør i hvert tilfelle utvikles i tilknytning til en ”inventarliste”.

²¹⁸ ibid s. 10

m) POTENSIELLE KONFLIKTER MELLOM VERDIER

Forklaring:

Myklebusts fremstilling har utgangspunkt i Riegls holdning til mulige konflikter mellom verdiene. Et eksempel på at forholdet mellom historisk verdi og bruksverdi kan være kilde til konflikt:

”Middelalderkirkene våre fikk gjerne en utvidelse av korene i høymiddelalderen, med det formål å gi rom for et stadig økende antall prester. I dagens gudstjeneste betyr det at den enslige lutherske prest står ved det gamle høyalter innerst i koret og bokstavelig talt føler at det er en for stor distanse mellom ham og menigheten, som stadig sitter på sin plass i skipet. Dette medfører av og til et prestelig ønske om å flytte alteret vestover i koret, med andre ord bort fra en plass med århundrelange tradisjoner”.²¹⁹

Viollet-le-Duc: Han avviste absolutte restaureringsprinsipper. Restaurering er alltid situasjonsbestemt. Han holdt historisk verdi høyt. Dersom senere tilføyelser har en bemerkelsesverdig skjønnhet, kunne hensyntaken til kunstverdi overstyre historisk verdi.

Ruskin: Bruksverdien *kan* komme til å vinne over aldersverdi og kunstverdi fordi man kan bli tvunget til å restaurere. Ruskin kaller dette destruksjon.

Riegl: Det er viktig å unngå konflikt mellom aldersverdi og historisk verdi i moderne bevaring. Dette er mulig når betrakteren er like opptatt av begge. Permanent bevaring kan uansett ikke forventes. Naturkreftene vinner i alle tilfelle. Konflikt mellom alders- og bruksverdi kommer oftest til overflaten i forbindelse med monumenter på grensen mellom det brukbare og ubrukbare. Avgjørelse tas gjerne med referanse til andre verdier. Ønske om stilistisk enhet, dvs. nyhetsaspektet i kunstverdien, førte på attenhundretallet til ofring både av alders- og historisk verdi. Riegl bifalt at denne praksis etter hvert opphørte. Fra sitt ståsted i historien var han usikker på om den relative kunstverdien (moderne Kunstwollen, dvs. å se noe moderne i det gamle) eller aldersverdien kom til å vinne forrang i fremtiden.

Brandi: Et kunstverk er en dualitet av historisk og estetisk verdi. Estetisk verdi skal alltid ha forrang ved restaurering. Konflikter i slike forbindelser må løses på teoretisk nivå. Historisk baserte krav må vike til fordel for kunstverket som estetisk uttrykk. Rekonstruksjoner skal bevares dersom det er oppstått en ny kunstnerisk enhet, på tross av at det opprinnelige monument er mer eller mindre ødelagt.

Philippot: Jeg har ikke sett dette kommentert.

²¹⁹ Myklebust, “Domkjærka no igjæn?!” ,1984 s. 38

n) OM AVGJØRELSESMYNDIGHET

Forklaring:

”... en bevisst analyse og prioritering av et minnesmerkes ulike verdier kan være til hjelp i å fatte beslutninger om hvordan vil skal pleie det”.²²⁰

Viollet-le-Duc: Han synes å legge autoriteten i hendene på restaureringsarkitekten.

Arkeologer som måtte være kritiske til graving var (i hans tid) uforutsette hendelser som måtte takles.

Ruskin: Synspunktene hans er preget av etisk patos. Vi har (en kollektiv) *plikt* til å bevare. Autoriteten tilhører den første byggherren, det er etterkommernes plikt å bevare den første byggherrens prosjekt. Dette garanterer dessuten for god arkitektur.

Riegl: Han bemerker lovverkets beskyttelse av intensjonale monumenter. Han synes å være opptatt av drøftinger mellom tilhengere av de ulike verdiene. Ifølge sitt syn på Kunstwollen ser han trolig også slike prosesser i et overordnet historisk perspektiv. Enkeltilfellene er del av en større bevegelse.

Brandi: Konflikter kan ikke avgjøres gjennom autoritet i forhold til etablerte restaureringsprinsipper. Det overstyrende er at kunstverket er et kunstverk, og hver sak må vurderes individuelt.

Philippot: Jeg har ikke sett dette kommentert, utover at restauratørens rolle er betydelig med tanke på å unngå historisk forfalskning.

3.2 Konklusjon

Sammenligningen fremviser tydelige forskjeller mellom Viollet-le-Duc og Ruskin når det gjelder historisk verdi og aldersverdi, noe som ikke er overraskende. De er også uenige i synet på kunstverdi. De to forfatterne fremstilles i litteraturen gjerne som motpoler. Verdt å legge merke til er likevel betydelige likhetstrekk. Begge vektlegger bruksverdien. For mer enn 150 år siden hadde både Viollet-le-Duc og Ruskin øye for innholdet i bærekraftperspektivet. At Philippot også demonstrerer dette, er mindre påfallende, da hans tekst er betydelig yngre.

²²⁰ Ibid. s.43

En slik type sammenligning kan benyttes for en rekke aspekter. Man kan ta for seg element for element etter hva man ønsker å få ”svar” på, og gjerne også ved å gå videre til bakgrunns litteraturen: selve teksten. Jeg mener at oppstillinger som dette beforder nyansert tenkning. En styrke vil være at man både kan finne frem til hva teoretikerne har meninger om, når de er ”tause”. Dette kan medføre at man ansføres til å gjennomgå flere tekster av en gitt forfatter for å lete etter synspunkter. Man kan også undersøke andre teoretikers bidrag tilsvarende for å supplere bildet og etablere et bedre utbygd og differensiert ”kart” over teorilandskapet.

Flere av delverdiene som er listet opp virker lite relevante for noen forfattere – vel og merke i de foreliggende tekstene. Listen viser også til områder hvor den enkelte bemerker seg med synspunkter. Kunstverdien er av interesse for samtlige. Man kan konsultere både Riegl, Brandi og Philippot for å få kjennskap til deres meninger om kopiering eller rekonstruksjon, for eksempel i forbindelse eventuell gjenoppbygning av totalskadde bygninger.

Riegl fremstår, som tidligere nevnt som ”formidleren” blant teoretikerne jeg her har undersøkt tekstene til. Det er hans tekst som gir det beste grunnlaget for avveininger mellom verdier og andre aspekter. Teorien synes særdeles fruktbar med tanke på å inkorporere andres perspektiver.

4. Refleksjoner omkring ”en dynamisk avveiningsmodell”

Refleksjonene omhandler både teori og praksis.

Jeg har i det foregående levert et forsvar for å lese originaltekster. Hva jeg vil kalle en dynamisk tekstforståelse sikres best gjennom en grundig konferanse med teori man historisk sett har funnet interessant. Man forebygger at tekstfragmenter blir til stivnet kunnskap, at mening forvaskes eller feiltolkes. Viktige elementer i kulturminnevernet består av *ord*, slik Myklebust har uttrykt det. Jeg mener som konsekvens at det i praksis trengs formidlere som stadig minner om forbindelsene til de levende tekstene. Det er rimelig at kunsthistorikere er blant dem som har en slik rolle.

Drøftelser innen kulturminnevernet vil i praksis gjerne være basert på engasjement i hver enkelt sak. Mange yrkesgrupper er involvert i en konserveringsaktivitet i dag. Muños Viñas understreker betydningen av samarbeid. En dynamisk avveiningsmodell sikter mot at tenkningen tilpasses praksis, og vice versa. Når så mange ulike fagpersoner er engasjert, er det

om og gjøre at alle deltakerne i et konserveringsprosjekt har muligheter for å påvirke prosessen.

I den konkrete kulturminneproblematikk skal man vekte verdier og andre interesser mot hverandre. Til dette formålet foreslår Myklebust en skjematisk i form av rutenett. Det fins trolig flere konkrete modeller å benytte. NABU ²²¹ har utviklet et verdikart, spesielt siktet mot å skalere prosjekter i tilknytning til et kriteriesett bestående av økologiske, økonomiske og samfunnsmessige komponenter. Chris Butters mener at et slikt trekomponent - verdikart har aner tilbake til Vitruvius' oppdeling i 'firmitas', 'commoditas' og 'venustas'. Dette var med andre ord lenge før Brundtland-kommisjonens tid, understreker Butters.

Mitt forslag i forbindelse med en dynamisk avveiningsmodell består i kombinere strukturelle metoder med tekster. Myklebust sier han erkjenner "... at det er grenser for hvor komplekse tankestrukturer det er mulig å formidle til et større publikum" ²²², og foreslår å skjelne mellom vernefilosofi og verneideologi. Forstår jeg ham rett, vil vernefilosofi være av interesse for fagfolkene, mens verneideologien utgjør mer statiske forestillinger. Jeg tenker likevel at ved å holde den teoretiske diskusjon gående blant fagfolk, vil formidling av grunnlagstenkning, dvs. vernefilosofi, kunne bidra til at spesielt interesserte innen almenheten vil være med på en dynamisk situasjonsforståelse.

En dynamisk modell vil fokusere på spenningsforholdet mellom subjekt og objekt, som aldri er statisk. Ettersom den enkelte utdyper kontakten med kulturminnet, vil kulturminnet forandre seg foran våre øyne, og vi vil forandre oss som konsekvens av dette.

Muños Viñas hevder at det ikke fins objektive kriterier, at vi forholder oss til historiske prosesser og stadig endrer kontekst, og at bærekraftperspektivet og forhandlings- og konsesustankegangen omkring kulturminner må bringes videre. Dette peker etter mitt skjønn i retning av et eget fagområde: KULTURMINNEMEGLING. ²²³ En kulturminnemegler vil kunne spille en sentral rolle i forbindelse med en "dynamisk avveiningsmodell".

Det vil kreve en spesialutdannet kulturminnemegler å skulle megle i standpunkter mellom de ulike fagfolkene. Både restaureringsarkitekten Viollet-le-Duc, som hevder restauratørens overordnede ansvar, og Ruskin, som med sitt etiske patos forteller at vi ikke må røre det som ikke er vårt, vil kunne være til stede på møtet. Jeg vil anta at aktive innen kulturminnevernet

²²¹ Norske Arkitekter for Bærekraftig Utvikling

²²² Myklebust, "Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?", 2002, s. 13

²²³ En sjekk på Google senest 23.10.08 gir ingen treff på dette uttrykket.

vil gjenkjenne aspekter ved disse to i form av levende utgaver i dag. Man vil i en diskusjonspartner kunne gjenkjenne Brandi når man møter den kunstfaglig lærdes ærbødige respekt for selve kunstverket. Man vil også kunne ha lyttet til den sindige, systematiske, pragmatiske, og svært kunnskapsrike kjenneren av kunstfeltet á la Riegl. Hans holdning er at ”den som lever får se”, men han er ikke uten egne synspunkter. Philippot, som engster seg for at den restaureringsansvarlige skal begå forfalskninger i all sin tekniske flinkhet, lar nok også sin stemme høre i lokale diskusjoner. Muños Viñas er den som sitter med en stor database av opplysninger og ser hvor omfattende, men akk så lite sammenhengende de teoretiske kunnskapene og praktiske virkemidlene er. Han ivrer etter å rydde, og mener at diskusjoner er både viktige og nødvendige. Han sier vel egentlig at ”det er meningen som er selve meningen”. Han advarer mot ”shortcuts” i diskusjoner, men faller selv for fristelsen i sin fremstilling av andres posisjoner. Han endog polemiserer, slik at debattantene eller medarbeiderne han beskriver ikke kjenner seg helt igjen og kan komme til å yte motstand mot å delta i en åpen prosess.

En kulturminnemeidler som skal mestre oppgaven med å få til en åpen og respektfull samtale mellom personer som disse, trenger sakkunnskap og gjerne spesifikk meidlerkompetanse.²²⁴

En kulturminnemeidler vil kunne arbeide innen rammen av en dynamisk avveiningsmodell. Han kjenner teoriene, har oversikt over kulturminneverdiene på et prinsipielt plan, behersker konkrete målemetoder, kjenner lovverket og har evne til å kommunisere med fagfolk, myndigheter, eiere og andre interessenter. Kulturminnemeidleren har en nøytral stilling uten egeninteresser i den aktuelle sak.

Kulturminnemeidlering ivaretar etter min oppfatning Muños Viñas` synspunkter på betydningen av intersubjektivitet og forhandlinger som grunnleggende viktig i kulturminnevernet. Den dynamiske avveiningsmodellen rommer på samme måte synspunktene til Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl, Brandi og Philippot, ved at disse trekkes frem fra sak til sak. Det innebærer at både ”objektets interesser” og kulturminnets mening for betrakteren vil være i fokus.

Kanskje er det noe á la en kulturminnemeidler arkitektskribent Jan Carlsen etterspør. Det gjelder utbyggingen i Oslo by, som foregår med rekordfart. Han nevner ikke vernespørsmål direkte, men dette er nødvendigvis innbakt i problematikken som skisseres. Utbyggernes makt

²²⁴ Jfr. eksempelvis nylig utgitt bok, som beskriver og drøfter tverrfaglig virksomhet innen avtalerettet, interessebasert meidlering. Meidler tydeliggjør premissene, bidrar til at partene kan komme frem til fellesløsning; Kristin Kjelland-Mørde, Anne-Lise H. Rolland, Karen Sophie Steen, Per Gammelgård, Carsten Anker, *Konflikt, meidlering og rettsmeidlering*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008

i større så vel som mindre byutviklingsprosjekter bør undersøkes, hevder Carlsen.

Arkitektenes innflytelse er redusert:

”.. nå i vår nyliberale (les: korporative) epoke har andre drivkrefter – et diffust samrøre av offentlige og private interesser – fått stadig større makt over det som skjer på denne konfliktfylte byggekunstarena”.²²⁵

Når utbygging skjer i stor stil i et eksisterende byrom, vil eldre bygningsmasse med nødvendighet måtte rives eller påføres endringer. Mangel på demokratisk prosess er påfallende, fortsetter Carlsen, som etterlyser ”fredsforhandlinger”.

”I utopiske øyeblikk ser jeg for meg et arkitektur- og byplanombud for Stor-Oslo, en demokratiserende instans som har så vel overblikk som lovfestet rett til å gå konkrete byggesaker nærmere etter i sømmene. Blant annet mistenker jeg de mektigste interessegruppene for å drive en utstrakt og effektiv lobbyvirksomhet overfor de folkevalgte, mens bydelsutvalgene og beboerforeningene og andre instanser forblir folkestyrets ”nyttige idioter”.

I mer spesifikke kulturminnesammenhenger foregår heller ikke alltid prosessene på en lempelig måte. Man hører påstander om at vernemyndighetene innehar dogmatiske holdninger, om samtaler som kjører seg fast og bygninger som derved forfaller.

TV2 Nyhetene har fortalt at de mange branner i Bergen den senere tid, dvs. høsten 2008, ”har fått den bergenske kulturpersonligheten Trygve Fett til å gråte”. ”Alle krangler”.²²⁶

Foranledningen til oppslaget er at en sjøbod fra 1700- tallet nylig gikk tapt. Denne påstås å ha samme antikvariske verdi som Bryggen. Problemstillingen som beskrives er at Bergen kun har 4-5 urehabiliterede sjøboder igjen. 3 av disse eies av samme forretningsmann. De er fredet, men eier får ikke tillatelse til å bygge leiligheter, og får heller ikke offentlige midler til vedlikehold. Resultatet er forfall. Og altså brann. Kunne en kulturminnemegler ha noen funksjon i slike tilfelle? Jeg ville tro det.

5. Konklusjon. Oppsummerende besvarelse av problemstilling I og II.

PROBLEMSTILLING I: Kartlegging av et foreliggende, teoretisk basert begrepsverktøy for vurdering av meningsytringer og for å kunne ytre presise meninger i kulturminnevernet.

Jeg har i det ovenstående beskrevet et teoretisk rammeverk som kan benyttes til å:

- vurdere meningsytringer

²²⁵ I en kronikk i Aften 31.3.08

²²⁶ www.tv2nyhetene.no/magasinet/article2233006.ece

Gjennom å konsultere en godt utbygd teoretisk modell vil man kunne vurdere om gitte meningsytringer holder en standard som tilsier at den som uttaler seg har vurdert de fleste aspekter av en foreliggende sak, eller om ytringen har et overveiende emosjonelt, overtalende eller dogmatisk preg. Det vil også være mulig å registrere hvorvidt ytringen teoretisk sett er nyskapende og interessant, og som følge av dette søke å innarbeide det nye perspektivet i den eksisterende modellen.

- ytre presise meninger

Ved å ha en teoretisk modell for hånden som har vist seg å inneholde et godt utbygd sett av relevante synsmåter og faktorer, vil kulturminneverneren i sitt eget analyse- og begrunnelsesarbeid kunne være i stand til å uttrykke seg nyansert. Sjekker man egne uttalelser med modellen, trenger man fra gang til gang ikke være bekymret for ikke å ha tenkt gjennom de fleste aktuelle forhold.

PROBLEMSTILLING II: *Drøfting av noen elementer i en arbeidsmodell for verdibaserte beslutningsprosesser i kulturminnevernet.*

Kulturminnevern er forvaltning av fellesskapets goder, gjerne med fellesskapets ressurser. Jeg har i avhandlingen grunnlagt at en arbeidsmodell for beslutningsprosesser bør være både teori- og saksbasert. Man kan gjerne kombinere fastlagte metoder (rutenett, verdikart og lignende) med åpne drøftelser. Jeg har lagt frem elementer som vil kunne tenkes nyttige i en slik modell. Virkeligheten på kulturminnefeltet er kompleks, og de ulike grupper meningsberettigede bør ha anledning til å uttrykke seg. Jeg har tatt til orde for et eget arbeidsfelt man kan kalle *kulturminnemegling*.

I praksis vil kulturminnemegling gjerne handle om megling mellom personer. På objektets vegne vil arbeidet innebære at meglere skal bidra til å tydeliggjøre og systematisere hvilke verdier som eventuelt står på spill, og hvilke verdier som fremmes ved ulike typer tiltak og inngrep. Megling innebærer vekting mellom verdier. Konflikter mellom personer om hvorledes delverdier skal vektas vil potensielt være til stede i ethvert verneprosjekt. Vekting av kulturminneverdier i forhold til økonomiske verdier vil være nødvendig i mange saker.

Dersom det i en beslutningsprosess i kulturminnevernet inngår en megler, vil dette ikke bare kunne være krevende for meglere, men også for deltakerne. Deltakerne i en meglingsprosess

i kulturminnevernet er ikke nødvendigvis likeverdige hva myndighet angår. Når megling likevel antas å være på sin plass i en del tilfelle, henger det sammen med at man kan ønske at beslutningen man kommer frem til skal støttes opp om av deltakerne i ettertid. Det kreves både av myndigheter, eiere, fagfolk og brukere at man i løpet av meglingsprosessen blir innstilt på å kunne la seg overbevise av andre deltakeres kunnskaper, opplevelser og argumentasjon og renonsere i forhold til egne ønsker, idet man tilslutter seg den forståelse at kulturminnevern er et fellesskapsprosjekt.

LITTERATUR

Arrhenius, Thordis. *The Fragile Monument. On Conservation and Modernity*. Doctoral Dissertation, School of Architecture KTH, Stockholm: October 2003

Bjærke, Jens Are. "Den postmoderne bevaringsdoktrine og kulturminnevernets verdigrunnlag". I: *Verneideologi*. NIKU-seminar 4 februar og 25 april 2002. 2129. Seip E. (red). Oslo: NIKU

Brandi, Cesare. "Theory of Restoration I", s.230-235, "Theory of Restoration II", s.339-342, "Theory of Restoration III", s. 377-379, I: Price, N.S., Kirby Talley, Jr. M., Vaccaro A.M (red), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

Butters, Chris. "Et helhetlig verktøy for evaluering av bærekraft", *Plan* 1/2005, 4-11

Carbonara, Giovanni "The Integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments", 236-243, I: Price, N.S., Kirby Talley, Jr. M., Vaccaro A.M. (red). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

Curl, James Steven. *Dictionary of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1999

Hinsch, Luce. "Myten om Viollet-le-Duc. Betragtninger omkring 1800-årenes restaureringshistorie i Frankrike". *Aarbok For Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers bevaring*, 129 - Aargang 1974, 7-21

Holme, Jørn. "Hvilken oppgave har politiet?" I: Holme, Jørn (red): *Kulturminnevern. Lov. Forvaltning. Håndhevelse*, Bind 1, Del 1, 1.4, Oslo: Økokrim 2001

Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural Conservation*, Oxford: Elsevier. Butterworth. Heinemann. I samarbeid med ICCROM. 1999

Kanter, Laurence. "Reception and Non-Reception of Cesare Brandi in America", s. 31-43. *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Critics, GSAPP*, Volume IV, Number 1, Summer 2007, Columbia University.

Kirby Talley Jr., M. "The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship", 2-39 I: Price, N.S., Kirby Talley, Jr. M., Vaccaro A.M, (red). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

Koolhaas, Rem. "Preservation is Overtaking Us", *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, GSAPP, Columbia University, Volume 1, Number 2, Fall 2004, 1-3

Lidén, Hans Emil. *Fra antikviteten til kulturminne. Trekk av kulturminnevernets historie i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget AS 1991

Madsen, Stephan Tschudi. "Restaurering og antirestaurering. John Ruskin og engelsk bevaringsfilosofi i 1800-årene", *Aarbok for Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers bevaring*, 129 Aargang 1974, 23-41

Malmanger, Magne. *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*, Oslo: Aschehoug 2002

Muños Viñas, Salvador, "Contemporary theory of conservation" *Reviews in Conservation, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, nr. 3, 2002, s. 25-34

Muños Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Elsevier, Butterworth, Heinemann 2005

Myklebust, Dag. "Verditenking – en arbeidsmåte i bygningsvern", *Fortidsminneforeningens årbok 1981*, Oslo " s.85-105

Myklebust, Dag. "Domkjærka no igjæn?!". *Fortidsminneforeningens årbok, 1984*, Oslo s. 25-43

Myklebust, Dag. ”Om menneskets indre organers plass i antikvarisk virksomhet – eller om teoriens nødvendighet i kulturminnevernet”. I: *Kulturminnevernets teori og metode, Seminarrapport fra Utstein kloster 8. – 11.mai 1989*, Oslo: august 1990, 7-13. Oslo: NAVF`s Program for forskning om kulturminner. Oslo august 1990

Myklebust, Dag. ”Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?” I: Elisabeth Seip (red). *Verneideologi*, NIKU- seminar 4.februar og 25. april, 2002 NIKU, Oslo

Paul Philippot, “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines I”, s. 268-274.
“Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines II” I: Price, N.S., Kirby Talley, Jr. M., Vaccaro A.M. (red). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. Philippots tekster opprinnelig utgitt 1972

Riegl, Alois. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”, (oversatt) I: *Oppositions, A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. Published for The Institute for Architecture and Urban Studies, 25, 1982, 21-51

Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, Inc. 1989, Første utgave 1880

Vaccaro, Alessandra Melucco. “The Emergence of Modern Conservation Theory”, 202-211 I: Price, N.S., Kirby Talley jr.M., Vaccaro, A.M. (red). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. “Restoration”, 314-318, I: Price, N.S., Kirby Talley, Jr. M., Vaccaro A.M. (red): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1996

Wallace, R. Jay. “Introduction” 1-12. I: Raz, Joseph, *The Practice of Value*. Oxford: Clarendon Press 2003