

# Kunstverk i endring

Edvard Munchs aulamalerier og konserveringspraksis i lys av  
materiell teori

Av Oda Grønnesby



Masteroppgave i MUSKUL 4590 – Masteroppgave i museologi og kulturarv, 30 stp

Program for museologi og kulturarvstudier, våren 2021

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo



# Kunstverk i endring: Edvard Munchs aulamalerier og konserveringspraksis i lys av materiell teori

Av Oda Grønnesby

Veileder: Professor Helge Jordheim

Institutt for Kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2021

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

Trykk: Reprosentralen, UiO



## Sammendrag

Utgangspunktet for denne masteroppgaven er et behov for å forstå fysiske materialer på nye måter. Som malerikonservator, er jeg trent opp i å forstå de materialene et maleri består av, dets maleteknikk og nedbrytning. Jeg har derfor et blikk og en erfaring som er rettet mot å forstå fysiske endringer i et maleri. I forkant av en konserveringsbehandling vil slike endringer kontekstualiseres i et rammeverk av verdier og endrede kontekster og betydninger. Edvard Munchs aulamalerier har i denne oppgaven blitt brukt som case study for å forstå hvilke forståelser av disse som kan fremtre når materiell teori benyttes for å analysere slike kontekstuelle og sosiale endringer. Aulamaleriene har derfor her blitt analysert, både med fokus på historiske og samtidige prosesser, i lys av materiell kultur-studier.

Videre er det også et konserveringsperspektiv som følges gjennom hele denne oppgaven. Dette for å undersøke også konserveringsfaget og forståelser av endring som kan frembringes i perspektiv fra materiell kultur. Begreper som følges gjennom denne teksten er nærvær, agens, hybrider og nettverk. Det disse har til felles er at de, i materiell teori, anvendes for å til dels overskride dikotomier som tradisjonelt er satt opp mellom subjekt og objekt. Via disse oppløsningene av denne dikotomien får det materielle i stedet fremtre med virkninger som illustrerer forskyvninger i disse posisjonene.



## Forord

Når arbeidet med denne oppgaven er ferdig, er det mange som skal takkes for å ha gjort dette arbeidet gjennomførbart. Først og fremst skal en stor takk rettes til min veileder, Professor Helge Jordheim. Jeg vil takke for ditt engasjement og for lærerike og hyggelige samtaler.

Førsteamanuensis, Marzia Varutti og Professor Brita Brenna ved programmet for museologi og kulturarvstudier skal også ha stor takk for inspirerende og god undervisning.

Professor Noëlle Streeton skal ha stor takk for å ha hjulpet meg i retning av materiell kultur helt innledende i prosjektet og for litteraturtips.

En stor takk skal rettes til informantene som stilte opp til intervju. Her skal Anders Svensson, Anastina Eyjólfsdóttir, Jan Cutajar og Noëlle Streeton nevnes. Takk til alle seks som bidro, for deres tid og for at dere ville dele deres tanker, opplevelser og refleksjoner med meg. Takk også til Lena Porsmo Stoveland for å ha delt av ditt bibliotek med meg.

Takk til kunstforvalter ved UiO, Charlotte Wiik og Tore Øygarden, seniorkonsulent ved Eiendomsavdelingen, for å ha hjulpet med tilgang til aulaen i forbindelse med intervjuene.

Til slutt en takk til venner og familie.





## Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	2
<i>Oppgavens struktur</i> .....	3
2. Status i konserveringsfaget og konservering som endringspraksis.....	4
<i>Teoretiske tilnærminger</i> .....	4
<i>Metode i konservering</i> .....	7
<i>Konserveringslitteratur om materiell kultur</i> .....	9
<i>Endringer i malerier</i> .....	10
3. Materiell teori og relasjonelle perspektiver på kulturgjenstander.....	14
<i>Nærværsteori</i> .....	16
<i>Materialers påvirkningskraft: Agensbegreper</i> .....	17
<i>Gjenstandsbiografier</i> .....	18
<i>Aktør-nettverksteori</i> .....	20
4. Metode.....	22
<i>En gjenstandsbasert tilnærming: Aulamaleriene som case study</i> .....	22
<i>Kvalitative, semistrukturerte forskningsintervjuer</i> .....	23
<i>Litteraturanalyser</i> .....	25
5. Analyse av aulamalerienes historie og konserveringshistorikk, lest i lys av materiell teori.....	27
<i>Aulaen og malerienes historikk</i> .....	27
<i>Aulamalerienes begynnelse: materialiseringer av konflikt og selvforståelse</i> .....	30
<i>Aulamalerienes sosiale liv</i> .....	31
<i>Musikalske materialiseringer og aulaens unike akustikk</i> .....	32
<i>Aulamalerienes fysiske liv</i> .....	33
<i>Fysiske endringer og konserveringsproblematikk</i> .....	34
<i>Konservering som materiell kultur</i> .....	35
6. Materialiseringer av aulamaleriene og konservering som materiell kultur.....	38
<i>Aulamalerienes forbindelse til sansene</i> .....	41
<i>Materialiseringer av temperatur</i> .....	42
<i>Nok et blick på konservering og materiell kultur</i> .....	42
7. Avslutning.....	46
8. Litteraturliste.....	48

## Kapittel 1: Innledning

Edvard Munchs aulamalerier har blitt en slags nasjonalsymboler. De representerer noe vitalt og allment og har i mange tiår vært bakteppet for utallige arrangementer som har foregått i aulaen. De er ikoniske, særlig *Solen*. De representerer nasjonen og Universitetet, og mange setter pris på deres estetiske uttrykk. I denne oppgaven skal det undersøkes hva som kommer frem når analyser går forbi dette representative og maleriene undersøkes som materialiseringer. Dette vil innebære å fremheve det relasjonelle mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører, i tillegg til å aktivisere maleriene og ilegge dem muligheten for å påvirke oss, med utgangspunkt i sine materielle egenskaper.

Denne oppgaven skrives fra mitt utgangspunkt som malerikonserverator. Sommeren 2018 jobbet jeg selv i aulaen, som en del av Aulaprojektet, og jeg har derfor helt konkrete personlige erfaringer knyttet opp mot disse maleriene. Kombinert med en interesse for perspektiver innen materiell kultur, har denne oppgaven blitt til som en undersøkelse av aulamaleriene, men også som en undersøkelse av konserveringspraksis, i lys av materiell teori. Den måten jeg er vant med å forholde meg til kulturgjenstander på, innebærer å lese teknisk informasjon ut av dem, samt en orientering omkring immaterielle aspekter, med det formålet å kunne utføre konserveringsbehandlinger av høy kvalitet. For meg personlig, har arbeidet med denne oppgaven bidratt til å utvide mitt perspektiv på hva materialitet er, særlig via begreper om agens og nettverk.

Målet med denne oppgaven har vært todelt: Det ene målet har vært å utforske aulamaleriene som materialiseringer og det andre å sette dette opp mot begreper om endring i konservering. Ulike måter disse maleriene har blitt endret på, er derfor en sentral tematikk i oppgaven. Den ene problemstillingen for oppgaven er dette: *Hvordan kan aulamaleriene og malerikonservering forstås med utgangspunkt i materiell teori?* Oppgaven skal altså handle om aulamaleriene og konserveringsfaget, sett i lys av perspektiver på materiell kultur. Samtidig er det en ramme omkring det hele som omhandler endring og de ulike måtene disse bildene har endret seg på. Derfor er det også en del av problemstillingen å undersøke *hvordan forståelser om endring i materiell kultur kan brukes for å utvide forståelse av endring i konservering.*

### *Oppgavens struktur*

Kapittel 2 omhandler teori og metode i konservering. Dette suppleres med en gjennomgang av konserveringslitteratur som også omhandler materiell kultur-perspektiver, samt en kommentar på hvordan konserveringsfaget forholder seg til endring. I kapittel 3 presenteres de teoretiske perspektivene som skal anvendes i analysene, og i kapittel 4 presenteres den metodiske fremgangsmåten. I kapittel 5 presenteres ulike måter maleriene og malerikonserveringsfaget kan forstås som materialiseringer, med et historisk perspektiv. I kapittel 6 gjøres det samme, men i et nåtidsperspektiv. Oppgaven avsluttes med en konklusjon, hvor problemstillingene oppsummeres og konkluderes

## Kapittel 2: Status i konserveringsfaget og konservering som endringspraksis

### *Teoretiske tilnærminger*

I den teoretiske begrunnelsen for konserveringsfaget ligger ønsket om å ta vare på kulturgjenstander, og svært ofte er denne aktiviteten knyttet til museer. Konservering inngår dermed i museenes formål om å samle, bevare, forske og formidle. Kulturgjenstander er primærkilder og verdifulle på en rekke måter, og hvilke verdier som tillegges en gjenstand er utgangspunktet for å vurdere hvilke konserveringsbehandlinger som er passende (Appelbaum 2010:66). En slik verdibasert tilnærming er i dag helt sentral i konserveringsfaget – og resultatet av en prosess hvor utviklingen i grove trekk kan sies å ha gått fra en filosofisk vektlegging av det å bevare noe objektivt sant og essensielt, til en forståelse av at et mylder av subjektive, kontekstuelle meninger kan projiseres over på en gjenstand. Denne historien går over flere århundrer, er mangfoldig og kompleks og har involvert en rekke aktører. Noen navn blir nevnt i denne teksten, mens en rekke utelukkes. I sin helhet kan konserveringsfaget sies å ha blitt gradvis formet ut av en håndverkstradisjon, og aktørene var frem til midten av 1900-tallet primært håndverkere og kunstnere (Sease 1998:98). Utviklingen har vært preget av forhandlinger omkring blant annet hva som gjør en gjenstand verdifull, om autentisitet, dokumentasjon, kunnskapsgrunnlag, praktiske ferdigheter samt det å skille bevaring fra restaurering.

Tidlige kilder på diskurser omkring bevaring og nedbrytning kan finnes tilbake til antikken. I løpet av renessansen bidro nye begreper/forståelser om kunst og historie til at malerier fikk status som kunstverk, noe som medførte at konseptet om bevaring fikk medgang.<sup>1</sup> Mye av datidens diskusjoner handlet om hvorvidt kunstverk skulle bevares i en forfalt tilstand eller restaureres, samtidig som diskusjonene angikk å forhindre at restaurering ikke skulle utføres på en mangelfull måte (gjennom århundrene har en rekke ukyndige reparasjoner blitt utført på kunstverk). For å begrense skadevirkninger av restaureringer begynte det, i tidlig renessanse, å vokse frem et mangfold av ulike syn på hvordan gjenstander av en viss betydning burde restaureres (Price, Talley og Vaccaro 1996:203).

---

<sup>1</sup> Begrepet om 'kunst' er moderne og det som i dag omtales som kunst fra middelalderen hadde da primært som formål å kommunisere kirkens budskap og liturgi. Fordi verk ikke primært ble verdsatt for sin estetikk og unikhhet, kunne det derfor heller være vanligere å male over med noe nytt og mer relevant enn å restaurere.

Fra slutten av 1800-tallet og utover 1900-tallet, ble det etablert et mer raffinert teoretisk utgangspunkt, særlig gjennom Cesare Brandi (1906-1988)<sup>2</sup>, for det moderne begrepet om konservering (Brandi 1963; Price, Talley og Vaccaro 1996:203). Mye av dette handlet om å forstå en gjenstands historie og å skille original funksjon og utseende fra senere endringer. I tillegg fremhevet Brandi, den i dag helt fundamentale, forståelsen av at enhver konserveringsbehandling vil inneha en karakteristikk bestemt av det kulturelle klimaet den utføres i (Price, Talley og Vaccaro 1996:207). Den noe senere Paul Philippot (1925-2016) var en av foregangsmennene for den naturvitenskapelige fremgangen i faget, fra 1950-tallet og utover, og bidro slik til omformingen av konservering fra et fag som hadde smak og estetikk som utgangspunkt for behandlinger, til et som er grunnlagt i kunnskaper om kjemiske bestanddeler og nedbrytning (Hölling 2017:89). Fremveksten av tidlige naturvitenskapelig metodikk i konservering er oppsummert og drøftet i Jilleen Nadolnys artikkel fra 2003 (Nadolny 2003).

I sin bok *Contemporary Theory of Conservation* fra 2005, setter Salvador Muños Viñas to ulike teoretiske begrunnelser for konserveringsfaget opp mot hverandre. Den ene kaller han de klassiske teoriene og den andre for en samtidig teori. I de klassiske konserveringsteoriene var idéen om en gjenstands sanne natur/integritet eller noe ekte/autentisk helt sentralt (2005:66). Samtidig har det aldri eksistert noen konsensus om hvor eller i hvilke egenskaper denne sanne naturen, eller integriteten, ligger, og diskusjoner omkring dette varierer også veldig ut ifra hvilken type gjenstander det er snakk om.<sup>3</sup> Filosofisk sett er det vanskelig å etablere hva en gjenstands 'sanne natur' er, og konseptet om autentisitet er også komplekst.<sup>4</sup> Andre fokus har i stedet fremtrådt, for eksempel på en gjenstands lesbarhet, altså muligheten en betrakter har for «å lese», eller forstå en gjenstand (2005:99). I løpet av 1990-tallet ble det derfor vanligere å anerkjenne kommunikative mekanismer som et grunnleggende aspekt ved kulturgjenstander (Muños Viñas 2005:44). Et av kjernepunktene her er at en konservator velger hvilken informasjon som kan leses ut fra en gjenstand, ved å utføre visse behandlinger, men å unnlate å gjøre noe annet. Konservering bidrar altså til å endre en gjenstand og de

---

<sup>2</sup> Kunstkritiker, musikolog, og første direktør ved *Istituto Centrale del Restauro*, grunnlagt i Roma 1939 og forfatter av *Teoria del restauro* (1963), som har øvd en betydelig innflytelse på konserveringsfaget (Price, Talley og Vaccaro 1996:206).

<sup>3</sup> Dette eksplifiseres ofte gjennom John Ruskin (som ønsket bevaring av originale materialene i en ruinstilstand, fremfor restaurering) og Eugene Emmanuel Viollet-Le-Duc (som utførte restaureringer «in the style of the original»).

<sup>4</sup> Komplekset av ulike konsepter, dimensjoner og definisjoner som knyttes til begrepet om autentisitet i konservering, diskuteres av David Scott. Her vektlegges autentisitet som noe kontekstuellt som må defineres i et forhold til noe, altså med et referansepunkt. Funksjonen til autentisitet i konservering oppsummeres som et samspill mellom konseptuell, materiell og estetisk/historisk autentisitet (Scott 2015:6).

meningene som kan kommuniseres (2005:147). Dette handler om smak og prioriteringer som i stor grad er subjektive (Muños Viñas 2005:105). I dag foreligger det derfor en viss enighet om at enhver konserveringsbehandling innebærer at det tas et valg om nøyaktig hva og hvordan noe skal konserveres – ut ifra flere mulige alternativer.

I dag er man derfor opptatt av hvem man konserverer noe for og hvem som tar disse avgjørelsene. I forkant av en behandling er det derfor viktig å vite hvem som er interessenter og hvilke meninger/verdier det er ønskelig å vektlegge fremfor andre, og hvorfor. Konservering er altså en respons på endringer i det materielle og kulturelle dynamikker relatert til gjenstanden (Eastop 2006:516). Formålet med konservering er altså å øke en gjenstands verdi, men i dag anerkjennes det at denne handlingen også vil minske potensialet for andre meninger/verdier. Sann natur har i stor grad blitt erstattet med konsepter om integritet. Som oftest blir tre ulike typer integritet fremhevet: fysisk, estetisk og historisk. Implementering av alle disse samtidig er imidlertid vanskelig (Clavir 1998:2), og både fysisk tilstand og kulturell mening er i kontinuerlig endring (Appelbaum 2010:7). Kravet om å ivareta en gjenstands integritet er imidlertid til stede uansett hvordan det teoretiske utgangspunktet klassifiseres - reflektert i de etiske retningslinjene en konservator skal forholde seg til. For å begrense skadevirkninger, har fysisk integritet blitt en svært viktig del av etiske retningslinjer (Clavir 1998:2).

Den naturvitenskapelige tilnærmingen fikk raskt oppslutning ut over 1900-tallet og ble etter hvert ansett som den beste måten for å forstå og behandle kulturgjenstander og ivareta fysisk integritet (Clavir 1998:2; Hölling 2017:90; Streeton 2017:423). Dette handler om hvordan selve konserveringsbehandlingene utføres, men også om hvordan kunnskaper om materialer og forståelse av nedbrytningsprosesser kan oppnås (Muños Viñas 2005:70). Dette ble sementert i ICOM-CCs etiske retningslinjer fra 80-tallet, og ifølge Muños Viñas medførte denne naturvitenskapelige 'triumfen' at den teoretiske utviklingen i konservering til dels tok slutt: forventningen om objektivitet gjorde behovet for filosofisk teoretisering overflødig (2005:79).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Muños Viñas beskriver hvordan dette likevel kan anses som å være av en pragmatisk art heller enn en rent teoretisk, rett og slett fordi det naturvitenskapelige behandlingene anses som mye bedre enn subjektivt baserte i en slik sammenheng: det gagnar materialbruken, som blir mer holdbar og enklere å fjerne (om nødvendig), de gir mer effektive og varige behandlingene. Ifølge ham finnes det altså ikke noen eksplisitt teoretisk refleksjon rundt dette: «harde fakta» snakker for seg selv, og det er dermed ikke nødvendig å reflektere rundt (2005:89). Selv om dette teoretiske materialet kan sies å mangle, er faget likevel basert på sterke, implisitte prinsipper, som til sammen utgjør det Muños Viñas kaller «the material theory of conservation». Denne omhandler altså den materielle integriteten til kulturgjenstander og vektlegger originale materialer og naturvitenskapelige metoder.

Teoretiske begrunnelser for konserveringsfaget har altså i stor grad handlet om å bevare en gjenstands materielle ‘sannhet’ (i dag: den fysiske integriteten), hvilket reflekteres i de etiske retningslinjene i faget (kravene om ikke å fjerne, endre eller skjule, men bevare originalt materiale er strengt). En naturvitenskapelige tilnærming har fått en markant posisjon i konserveringsfaget fordi det står i et praktisk forhold til ønsket om å bevare fysiske materialer (2005:87). Rollen til naturvitenskapene i konservering ses også i sammenheng med utviklingen av museer for øvrig: åpningen mot publikum, samlinger som bygges opp og organiseres og en forvaltning basert på juridiske forpliktelser til å ta vare på gjenstandsmaterialet bidro til at tilstanden på museumsgjenstander fikk økt oppmerksomhet (Clavir 1998:3).

### *Metode i konservering*

I forkant av en konserveringsbehandling skal det alltid gjøres undersøkelser av det aktuelle maleriet og disse utføres etter et bestemt hierarki: først ikke-invaderende metoder, deretter invaderende og ikke-destruktive metoder og til slutt invaderende og destruktive metoder.<sup>6</sup> Ikke-invaderende metoder utføres først og skal gi utgangspunkt for å ta stilling til eventuelle invaderende metoder. Formålet med dette er å kartlegge materialene – både originale og sekundære – samt deres tilstand. Resultatene fra undersøkelsene komplementerer hverandre ved tolkningen og skal bidra til at det kan dannes en større forståelse av maleriets bestanddeler, de forandringene de har gjennomgått, dagens tilstand og hvordan maleriet bør behandles.

Helt innledende benyttes blikket. Sammen med slike visuelle undersøkelser brukes også enkle verktøy. Å se på malerier er en ferdighet som opparbeides med erfaring og kunnskap, og allerede på dette stadiet vil det i de fleste tilfeller kunne sies mye om produksjon/tilvirkning, tilstand, og nødvendig behandling. I tillegg til enkle verktøy kan også mer komplekse instrumenter anvendes: eksempelvis vil røntgen-radiografi kunne indikere elementer og strukturelle karakteristikk i et maleri og XRF (røntgen-fluorescens) vil kunne gi indikasjoner på hvilke pigmenter som er brukt. Invaderende metoder som ikke er destruktive kan inkludere identifisering av lerretsfiber og lagstruktur i tverrsnitt via

---

<sup>6</sup> Metoder hvor fysisk kontakt med materialet i form av uttak av materialprøver ikke kreves, defineres som ikke-invaderende, mens metoder hvor det kreves prøveuttak defineres som invaderende. Disse deles igjen opp i de hvor prøven ødelegges under analysen og de hvor prøven kan tas vare på. Sistnevnte er å foretrekke fordi prøvene da kan studeres igjen senere, men når informasjonen er særskilt nyttig kan fordelene ved destruktive analyser likevel oppveie for ulempene.

mikroskopi, målinger av pH fra lerret- og malerioverflate og FTIR (Fourier- Transform Infrared Spectroscopy). I sistnevnte benyttes infrarød stråling til å belyse prøvemateriale, som resulterer i at molekylære bindinger vibrerer på helt spesifikke måter, som kan registreres og avleses. Invaderende og destruktive metoder kan inkludere sveipelektronmikroskopi med energidispersiv røntgenanalysator eller gass-kromatografi, og kan begge benyttes for å identifisere kjemiske komponenter i et stoff (Stuart 2007).

Disse og flere andre metoder, de fleste naturvitenskapelige, benyttes for å forstå og begynne et maleris tilstand, og dermed danne et grunnlag for å planlegge videre konserveringsbehandling. Empiriske observasjoner som utgangspunkt for å formulere problemstillinger utgjør en induktiv metode, ut fra tradisjonell vitenskapsteori. Som sekundærkilder benyttes ulike typer litteratur: empirisk og teoretisk forskning på materialer, nedbrytning og årsakssammenhenger blir brukt for å tolke observerte fenomener og resultater fra målinger og analyser. Dette gir grunnlag for antagelser omkring materialenes styrke og stabilitet, slik at det kan foreligge en holdbar bakgrunn for å foreslå behandlinger.

Maleriets estetiske og historiske dimensjon (jf. Hansen-Bauer) er også viktige faktorer, og litteratur som omhandler immaterielle verdier benyttes for å vurdere og kontekstualisere grader av behandling, som for eksempel ved rensing og retusjering. Alle undersøkelser og behandlinger skal utføres innenfor et yrkesetisk rammeverk. Ofte er det flere mulige og akseptable valg innenfor disse grensene, og sentrale begreper som minimalisme, reversibilitet, stabilitet og kunstnerens intensjon bør defineres i forhold til den aktuelle konteksten og målet med behandlingen heller enn å anvendes som absolutte termer (Appelbaum 2010: XXV).

Behandling av gjenstander er basert på tolkning, og en konservators ansvar er å identifisere en passende tolkning etter konsultering med interessenter. Metodisk anses gjenstander som tosidige, med en materiell og en immateriell side (Appelbaum 2010:10). I det immaterielle vektlegges en gjenstands historie, personlige verdivurderinger og kulturelt baserte holdninger (betydning og verdier). I sin enkelhet konserveres gjenstander fordi de har en verdi, og å finne denne verdien er derfor sentralt i metodologien, og gir et utgangspunkt for å vurdere passende behandlinger (Appelbaum 2010:66). Konservering handler uansett om å forstå en gjenstand og ta avgjørelser omkring hvordan man som konservator skal «sende» den videre inn i fremtiden. Hvordan skal fremtiden, både den umiddelbare og den lengre unna, få lese en gjenstand? Slik sitter man igjen med to aspekter. På den ene siden vil det som anses som det mest betydningsfulle ved en gjenstand være det som er utgangspunktet for en behandling,



men det vil også være målet med behandlingen fordi det er nettopp denne siden man ønsker å fremheve.

### *Konserveringslitteratur om materiell kultur*

Konserveringslitteratur som også omhandler materiell kultur er nokså sparsommelig. Tre artikler skal nevnes her. Tekstilkonservator Dinah Eastop har i sin artikkel *Conservation as material culture* (2006) undersøkt konservering som materiell kultur, og som en kommentar til materiell kultur. Vurderinger av kompleksiteten i en gjenstands fysiske og sosiale miljø ligger bak avgjørelsene omkring hvordan noe skal konserveres (Eastop 2006:516). Hun redegjør for hvordan materiell kultur slik stilles spørsmål ved, forhandles og reproduseres når en gjenstand undergår konserveringsbehandling. Som nevnt ovenfor, er ideen om en 'sann natur' utdatert, og spørsmål omkring hvilken tilstand en behandling skal resultere i er derfor en sentral del av enhver konserveringsprosess. Metodikken i faget innebærer en orientering rundt en gjenstands fysiske og sosiale miljø. Eastop argumenterer derfor for at hver gang en gjenstand undergår konservering, er materiell kultur noe som settes spørsmål ved, som forhandles og som reproduserer (2006:517). Avgjørelsen om å konservere er derfor en handling innenfor materiell kultur: det handler om å megle mellom kompleksitetene i de fysiske og sosiale dimensjonene i en kulturgjenstand.

I artikkelen *Towards a symmetrical approach in conservation* (Hummelen, van Saaze og Versteegh 2008) diskuterer artikkelforfatterne idealet om tverrfaglighet i malerikonservering, som ifølge dem består av et triangel av konservatorer, naturvitere og kunsthistorikere. De mener denne modellen må revurderes (2008:1041). De skriver at det dominerende paradigmet i konservering er fundert på en dualitet mellom objekt og subjekt (samt natur og kultur), og mellom objektiv og subjektiv kunnskap, hvor naturvitenskapene ilegges en nøytralitet. Ifølge denne måten å se verden på bør kulturgjenstander helst fryses i en tilstand så de kan fungere som gjenstander som kulturelle vitner og materielle bevis også for fremtidige generasjoner. I stedet for denne dualiteten vil de ha en symmetrisk tilnærming, mer spesifikt fra aktør-nettverksteori fordi både menneskelige og ikke-menneskelige aktører tas med i betraktningen når kunnskap skal produseres. Dikotomier blir her irrelevante, fordi relasjoner spiller mer betydning. De vil altså få fokuset vekk fra objekter eller subjekter til praksiser hvor disse relasjonene kommer til syne (2008:1042). De ønsker å analysere hvordan verdier konstrueres (en prosess som ikke er separert fra, men inkluderer naturvitenskapene); det interessante er

ikke hvilke verdier en gjenstand tillegges, men hvorfor akkurat disse verdiene.

Artikkelforfatterne vil altså åpne det de mener er sorte bokser av prosesser hvor verdier artikuleres og følge et nettverk av relasjoner for å se hvordan verdier skapes (2008:1043).

Også Noëlle Streeton ved Universitetet i Oslo har lagt fokuset over på studier av materiell kultur i sin forskning. Formålet har vært å finne alternative tilnærminger til tolkning, da hun mener eksisterende metoder innen konservering er utilstrekkelige for å beskrive pågående endringer og endrede sosiale kontekster (2017:419). En vesentlig porsjon av konserveringsarbeidet handler om å tolke analytiske data. Det er altså en sterk subjektiv komponent til stede, selv om naturvitenskapelige metoder skal understøtte de fleste aspekter av konserveringspraksisen (2017:423). I følge Streeton har det blitt en akseptert norm at teoretiske eller metodologiske rammeverk for å kontekstualisere analytiske data ikke redegjøres for. Resultatet av dette blir subjektive verdivurderinger for å fastslå en gjenstands kulturelle betydning. Streeton henvender seg derfor til materiell kultur-studier for å overskride dette dilemmaet mellom en objektiv og en subjektiv posisjon og for å skape meningsfulle historiske narrativ. Dette for å utvikle relasjonelle perspektiver for å karakterisere menneskelig aktivitet som er manifestert i kulturgjenstander og deres komplekse, gjensidige avhengigheter (2017:426).

Disse artiklene viser altså til tre ulike tilnærminger til materiell kultur i konservering: Eastop anvender gjenstandsbiografier (inspirert av Kopytoff (1986)) for å undersøke de ulike sosiale forholdene som medieres i kulturgjenstander.<sup>7</sup> Hummelen, van Saaze og Versteegh (2008) ser mot ANT for å åpne opp det de mener er sorte bokser i konservering, altså den kunnskapsproduksjonen som foregår når verdier tillegges en gjenstand. Streeton (2017) henvender seg også til gjenstandsbiografier og konsepter om agens for å forstå de rike forholdene mellom endret fysisk form og skiftende sosiale omstendigheter.

### *Endringer i malerier*

I konservering er det en helt vesentlig forståelse at ting alltid er i forandring, i den forstand at kjemiske og mekaniske prosesser alltid er til stede. Dette gjelder også for malerier. De komplekse sammensetningene av ulike stoffer gir et heterogent kjemisk system med

---

<sup>7</sup> Eastop anvender begrepet om gjenstandsbiografi på *Toy Story 2*, for å illustrere hvordan lekene i filmen eksisterer i sykluser av produksjon, konsumpsjon, bytte og destruksjon samt de mange sosiale relasjonene de inngår i (2006:525).

potensiale for utallige kjemiske reaksjonsmekanismer. For eksempel kan et lerretsmaleri bestå av følgende: linlerret, harelim, kritt, harpiks, ulike typer olje, og et rikt utvalg av pigmenter. Kjemisk sett består dette av cellulose, kollagen, kalk, fettsyrer, estere, vann, kobber, bly, kvikksølv og mye mer. Disse stoffene er i tillegg utsatt for bl.a. oksygen, lys, varme og fukt fra miljøet rundt seg – faktorer som alle fungerer som katalysatorer for kjemiske reaksjoner, ofte i samspill med hverandre. Når et oljemaleri er ferdig malt, tørker malingslagene via en prosess som kalles kryssbinding, katalysert av lys og oksygen.<sup>8</sup> I motsetning til vannbaserte malingstyper hvor tørking skjer ved fordamping, tørker olje ved at oljemolekylene kryssbindes med hverandre via kjedereaksjoner (van Loon, Noble og Burnstock 2012:224). Etter en viss grad av eksponering for fukt, vil parallelle prosesser også settes i gang: oksidering og hydrolyse. Begge disse prosessene medfører dannelsen av ulike reaksjonsprodukter. Hydrolyseprosessen foregår i de opprinnelige kryssbindingene og nedbrytningsprosessene settes med andre ord i gang før maleriet er ferdig tørket. Disse kjemiske produktene reagerer videre med pigmenter og andre komponenter i malingsfilmen. Faktorer som tykkelse på malingslagene, lagoppbygningen og mengden bindemiddel i forhold til pigment er faktorer som vil påvirke det kjemiske miljøet i malingslagene. Resultatene av disse prosessene kan være svært nedbrytende, i form av eksempelvis avsetninger på overflaten, metallsåper<sup>9</sup> og saltutkrystalliseringer. I tillegg til at malingen blir mer transparent og farger kan mørkne (van Loon, Noble og Burnstock 2012). Nedbrytningsfaktorer fra det omkringliggende miljøet har videre innvirkning på hvordan et maleri endres: lys kan blekne farger, krakeleringer oppstår som følge av sammentrekninger og utvidelser i underlaget ved absorpsjon og frigivelse av fukt fra omgivelsene, støv og smuss avsettes på overflaten og harpiksfernisser blir gule. Dette utgjør et svært begrenset sett av eksempler på endringsprosesser i malerier. Dette er altså ikke stabile, fikserte gjenstander: de henger på vegger i museer, hjem og gallerier og inni seg forandrer de seg hele tiden. Dette er prosess og endring. Slik er det helt vesentlig for faget at malerier ikke er fikserte, passive ting – kun i egenskap av de kjemiske og mekaniske forandringene som alltid er tilstedeværende.

---

<sup>8</sup> Såkalte tørkende oljer (drying oils), som for eksempel lin- og valnøttolje består av flerumettede triglyserider og glykolestere med langkjedede fettsyrer med en eller flere umettede bindinger (van Loon, Noble og Burnstock 2012:224).

<sup>9</sup> Metallsåper dannes når metallkomponenter i pigmentene reagerer med fettsyrer i bindemiddelet og er i dag kjent som et vanlig fenomen i oljemalerier (van Loon 2008:64). Denne prosessen katalyseres av H<sub>2</sub>O. De dannes i strukturen, men har en tendens til å migrere mot overflaten hvor de, på mikronivå, manifesteres enten som opake, hvite klumper eller i form av saltutkrystalliseringer (van Loon 2008:192). Kjemisk sett er dette en stabiliserende prosess, men det medfører flere endringer estetisk, blant annet økt transparens i malerifilmen. Den høye luftfuktigheten som tidvis har blitt målt i aulaen (opp mot 80%), er kjent for å akselerere formasjon av metallsåper.

I tillegg til de kjemiske forandringene, vil fysisk endring også kunne forekomme som et resultat av menneskelig påvirkning utenfra. Et velkjent eksempel er ikonoklasme hvor ødeleggelse av kunst er et bevisst virkemiddel i politisk eller religiøs kamp. Uaktsomhet og forsømmelse vil også forringe kvaliteter ved malerier. Nedbrytning av malerier er altså noe som kan forekomme på mange måter. Resultatet er i mange tilfeller et maleri som har gått gjennom drastiske endringer siden det var nytt. En vesentlig del av arbeidet med konservering er å kombinere denne kunnskapen om nedbrytningsfaktorer med kunnskapen om materialer og maleteknikk for å forstå hvordan maleriet kan ha sett ut opprinnelig. Til slutt skal det nevnes at med endringer i sosial og historisk kontekst vil også de verdiene og meningene som tilskrives dem også endres.

Fordi konservatorer er så gode på å forstå fysiske endringer, kan dilemma omkring nedbrytning, nåværende og tidligere utseende og deres forhold til kulturelt minne utforskes på nye og produktive måter, via materiell kultur-studier. Malerikonservering er et fag hvor kunnskaper om fysiske og mekaniske endringer i en maleristruktur er av stor betydning. Å vite hvordan noe brytes ned og hvordan dette kan forebygges og behandles er kjernen i faget. Slik er endringsprosesser noe som hele tiden manøvreres og manipuleres.

Det at en konserveringsbehandling også er en handling som bidrar til å endre en gjenstand, er i dag en helt vesentlig forståelse bak utøvingen av faget. *Konservering* er slik et slags oksymoron. Fra latin, betyr *conservare* 'å bevare'. De endringene som en konserveringsbehandling kan sies å medføre står derfor i en kontrast til dette. Slik kan konservering omtales også som en form for destruktiv handling. At flere av disse endringene er destruktive, forstås i den forstand at de er irreversible. Dette foregår på ulike nivåer, fra et usynlig mikronivå til et synlig makronivå. For eksempel vil både det å lime løse malingsflak fast til underlaget og fjerne en gulnet ferniss være irreversible handlinger. Limet vil delvis penetrere strukturen, og medføre permanente endringer i denne, mens å rense vekk en ferniss vil irreversibelt fjerne et historisk lag i et bilde.

Når et maleri skal konserveres gjøres det derfor med utgangspunkt i en rekke vurderinger og prioriteringer av hvordan: hva er ønskelig å fjerne, hvor mye kan fjernes, hva bør og kan legges til av sekundært materiale og i hvilken grad skal skader retusjeres, er noen av spørsmålene som kan fremtre i løpet av en prosess. Dette er ikke ukontroversielt, særlig når det kommer til rensing. For det første så foreligger det i dag mye kunnskap om det destruktive potensialet ved ulike rensemetoder. Påføring av løsemidler kan ekstrahere fettsyrer fra malingen og svulle malingslag slik at pigmenter kan løsne fra filmen. Vann kan sette i gang

ugunstige kjemiske reaksjoner. Den mekaniske bearbeidingen med bomull kan virke skurende på overflaten, på mikroskopisk nivå, som igjen gjør at støv lettere kan feste seg til overflaten. Av den grunn innledes enhver renseprosess med å utføre et sett rensetester, hvor målet er å finne det mildeste løsemiddelet som krever minst mekanisk bearbeiding av overflaten. I tillegg har det blitt et mål i seg selv å utføre prosessen samt anvende materialer som vil medføre at intervallene mellom gang et maleri renses, blir lengre.

De største kontroversene ligger imidlertid i det ferdige, estetiske resultatet, og graden av rensing. Enhver renseprosess kan sies å følge, bevisst eller ubevisst, en subjektiv oppfatning om estetikk og derfor også et kunstverks kulturelle rolle (Hedley 1999:152). Derfor sitter konservator ikke bare på kunnskaper om materialer, men og på mulighetene for å definere mening. Denne definisjonsmakten er man i dag klar over, og derfor foregår slike avgjørelser ofte som følge av diskusjoner i en komité, eller med interessenter som en del av prosessen. Flere av disse rensekontroversene oppstod på 50- og 60-tallet. De illustrerte hvordan det som ble antatt å være naturvitenskapelige sannheter om et maleris utseende, likevel havnet i verdikonflikter med oppfatninger omkring i hvilken grad et maleri burde renses (Hedley 1999; Hölling 2017:92). At malerier endres kan vanskelig bestrides: de kjemiske bestanddelene som materie består av er alltid i prosess og innsikten i at konserveringsbehandlinger også bidrar til å endre gjenstander må ses i sammenheng med fagets utvikling. Konservering er i dag et fag som tar innover seg et bredt spekter av faktorer som bestemmer en gjenstands identitet og mening (Hölling 2017:87).

### Kapittel 3: Materiell teori og relasjonelle perspektiver på kulturgjenstander

Den tilnærmingen til det materielle som artikuleres i materiell kultur, er altså ikke noe som er eksplisitt til stede (i særlig stor grad) i malerikonservering. De ovennevnte artiklene som oppfordrer til å kombinere disse, gjør det på grunnlag av en oppfatning om at materiell teori kan bidra til å utvide visse forståelser i konserveringsfaget. Det eksisterer mange ulike tilnærminger til materiell kultur (Tilley m.fl. 2006:2). Felles for mange av disse er at det ikke vil handle om å utføre undersøkelser av en bestemt gjenstand og dens historie eller funksjon, men heller om å studere prosesser, relasjoner og praksiser hvor ulike fenomener *materialiseres* (Damsholt og Simonsen 2009:16). Det materielle forstås som en forutsetning for det sosiale (Rogan 2011:335), og det fysiske og det sosiale behandles slik i samme vending. Menneskets fysiske, sansbare verden får derfor betydning som del av individuelle og kollektive identitetsprosesser og historier. Fordi relasjonen mellom mennesker og ting er viktig i dette perspektivet, blir også tingenes innflytelse i menneskers liv, via en konseptuell form for agens, også et sentralt tema: gjenstander inngår i relasjoner til individer og kollektiver som manipulerer dem og også blir manipulert av dem. Dette analyseres ofte som dynamiske, i tillegg til relasjonelle, prosesser. Fordi det er dynamisk, anerkjennes den vekslende virkningskraften og verdiene/meningsinnhold gjenstander kan ha. Av den grunn, snakker man også ofte om gjenstanders livsløp eller *gjenstandsbiografier* (Rogan 2011:314).

Ulike perspektiver innenfor materiell teori har til felles at det ligger til grunn en delvis oppmykning av dikotomier som tradisjonelt har vært anvendt i kultur- og samfunnsvitenskapene. Disse består av en grunnleggende oppdeling av verden hvor (blant annet) subjekt og objekt adskilles (Damsholt og Simonsen 2009:14; Rogan 2011:337). Subjektet anses i denne sammenhengen som sansende, mens objektet er det som sanses. Konsekvensen blir at personer anses som levende, mens gjenstander anses som passive og døde (2011:339). I tillegg til menneskelig/ikke-menneskelig, viser også subjekt-objekt-dikotomien til motsetningspar som levende/inert og aktiv/passiv (Tilley 2006:61). Denne dikotomien kommer av en opplysningsfilosofisk 'rensing' av verden, hvor dualistiske kategoriseringer ble opprettet. Moderniteten innebærer altså en forestilling om rensede objekter og har omgjort fenomener til enten/eller. Men den verden vil lever i motsier egentlig denne forestillingen om at den er 'renset' for mellomting og vi har egentlig en tendens i å tenke egentlig i hybrider og ikke i dualismer (Latour 1991:173). Det er av denne grunn at Latour påstår at *Vi har aldri vært moderne* (1991).

I materialitetsteori er det viktig at subjektet ikke defineres forut for erfaringen, men at den materielle verden er medkonstituerende for det menneskelige subjektet (Sjørsløv 2013:28). Materialitet ses altså i et anti-dualistisk perspektiv hvor et dualistisk skille mellom materialer og ideer/representasjoner ikke kan opprettholdes. Ulike strategier kan benyttes for å forstå og analysere materialitet på måter som overskrider disse motsetningsparene (2013:163; Damsholt og Simonsen 2009:17). I de konkrete teoretiske perspektivene som skal anvendes i denne oppgaven, overskrides dualismen via begreper som nærvær, hybrider, nettverk og agens.

Dikotomiene løses delvis opp via objektivisering: hvordan materiell form er forankret i menneskers livsverdener og hvordan idéer får materiell form.<sup>10</sup> Det handler altså om måten gjenstander er en del av både individuelle, kollektive og institusjonelle kultur og samfunn (Tilley 2011:60; Rogan 2011:341). Gjennom dette begrepet presenteres en spesifikk måte for å forstå forholdet mellom subjekt og objekt, som er helt sentralt i materiell kultur. Her betegnes hva som skjer når en idé antar en materiell form/en dialektisk prosess: gjenstanden får mening, men mening som omdannes i møtet mellom abstrakte idéer og gjenstandens materialer. Materiell form eksisterer altså ikke uavhengig av/ er utelukkende et passivt uttrykk for idéer, verdier og relasjoner, men disse eksisterer heller ikke uavhengig av gjenstanden – og her ligger det dialektiske aspektet (Rogan 2011:341). Det materielle anses som mediet for fortløpende reproduksjon, legitimering og transformasjon av disse fenomenene (Tilley 2006:61). I dette perspektivet anses gjenstander også som *meklere*: de er formidlende mellomting mellom den fysiske og den kulturelle verden (Sjørsløv 2013:12).<sup>11</sup>

Overført til konserveringsfaget blir det, med utgangspunkt i dette, ikke kun viktig å knytte gjenstander til hvordan de reflekterer idéer, diskurser og ideologier. Det blir viktig også å spørre «hva det materielle gjør i verden og hvordan det materielle gjøres i ulike (temporale og romlige) kontekster» (Damsholt og Simonsen 2009:13). Det er også sentralt at det ikke står et menneskelig, intensjonelt subjekt bak denne praksisen men at en rekke elementer og aktører er involvert og at påvirkning (agens) kan gå begge veier (2009:13). Dette kan åpne for å forstå de komplekse relasjonene og sosiale endringene som er legemliggjort i en gjenstand samt deres komplekse gjensidige avhengighet (Streeton 2017:426).

---

<sup>10</sup> Kunstverk objektiviseres når de anses som dimensjoner av kulturen og samfunnet – de er ikke kun representative for det. De er aktive i relasjon til menneskene og bidrar på å sosialisere folk inn i en orden.

<sup>11</sup> *Becoming/tilblivelse*: Hvilke elementer, materielle og immaterielle, inngår i konstituerende prosesser for både subjekter, ting og relasjonene mellom dem (Sjørsløv 28).

Konservering er et fag som uunngåelig beveger seg bortenfor et datamateriale. Tolkningen kan sies å innebære en innforstått kunnskap om at det vil forekomme en viss grad av kulturell relativitet (Streeton 2017:423). Noëlle Streeton henvender seg altså til studier av materiell kultur for å avansere tenkningen rundt kontekstualisering av fysiske og sosiale endringer. Som beskrevet ovenfor, står den naturvitenskapelige tilnærmingen ganske sterkt i konservering. Dette for å kunne ta sikre valg angående de materialene man befatter seg med. Det er imidlertid også en sterk subjektiv komponent til stede, i form av tolkning. Det finnes ikke noe ordentlig etablert teoretisk rammeverk for konservatorer å teoretisere rundt dette, mens innenfor materiell- og visuell kultur er dette imidlertid helt vesentlig. Hva skjer i møtet mellom en person/persepsjon og en kulturgjenstand?

Nedenfor presenteres korte gjennomganger av ulike teoretiske retninger, som ofte iverksettes innenfor materiell kultur-studier. Disse teoretiske perspektivene har det til felles at de alle begrepsliggjør hvordan det materielle kan ha en innvirkning på det menneskelige. Med unntak av nærværsteori, opereres det i alle disse eksplisitt med begreper om agens.

### *Nærværsteori*

Utgangspunktet for nærværsteori, slik det er artikulert av Hans Ulrich Gumbrecht, er at selve nærværet av et kunstverk kan gjøre noe i tillegg til det som fremkalles ved den hermeneutiske fortolkningen av kunstverk: i stedet for å attribuere eller ekstrahere mening, mener han det finnes et lag i kulturgjenstander som ikke er et menings-lag (2004:54). Han setter det han kaller menings-kultur opp mot nærværs-kultur som to idealtyper. I førstnevnte er den dominante selv-referenten bevisstheten, subjekt skilles fra objekt, kunnskap følger av tolkning og et tegn er en paring av et materielt uttrykk og 'spirituelt' innhold. I nærværs-kultur er kroppen den dominante selv-referenten, verden har en iboende mening, kunnskap er noe som avsløres og et tegn består av en form og et innhold uten noen tydelig adskillelse (2004:77).

Nærvær og mening er alltid til stede samtidig og alltid i spenning med hverandre og kunst har den siden ved seg at det muliggjør å oppleve begge deler samtidig (Gumbrecht 2004:105-116). Spenningen kan sies å gi kunstverket en komponent av ustabilitet og uro. Der han plasserer meningskonstruksjon innenfor semiotikken, trekker han frem det aristoteliske tegnet, delt i form og innhold, for å konseptualisere nærvær. Den spesifikke modusen hvor svingningen mellom nærvær og mening presenterer seg i estetiske opplevelser er åpenbaringen. Tre egenskaper former måten spenningen mellom nærvær og mening



presenteres: inntrykket av at denne spenningen kommer ut av ingenting; den romlige artikuleringen denne spenningen har; muligheten for å beskrive dens temporalitet som et 'event'. I følge Gumbrecht finnes det ingen estetiske opplevelser uten denne nærværseffekten og ingen nærvær uten substans (aristotelisk 'innhold'). For at innhold skal kunne oppfattes må det ha en form. Nærværskomponenten i den spenningen som utgjør den estetiske opplevelsen kan aldri være stabil. Dette betyr at når en gjenstand for estetisk opplevelse dukker opp og produserer, det han omtaler som, 'øyeblikk av intensitet', vil dette synes å komme ut av ingenting. Åpenbaringen som kommer når form og innhold kommer ut av ingenting, krever en romlig dimensjon. I følge Gumbrecht innebærer ikke estetiske opplevelser noe oppbyggelig, som skal læres. Effekten av denne spenningen mellom nærvær og mening er å frembringe en følelse av å være en del av den fysiske verden, noe som den 'kartesianske' hverdagen, dominert av mening, ikke kan. Estetiske opplevelser skal altså forhindre oss fra å miste en følelse eller et minne om den fysiske dimensjonen i våre liv og det handler slik om å være i et synkront forhold med tingene i verden (Gumbrecht 2004:105-116). I museologisk sammenheng benyttes nærværsteori gjerne for å teoretisere omkring hvordan det, via utstillingsgjenstander, kan skapes en forbindelse til den konteksten de kommer fra. Det handler om å begrepsliggjøre kvaliteter ved gjenstander og verk som befinner seg ut over den betydningen som betrakteren skaper (Damsholt og Simonsen 2009:19; Mordshorst 2009). Fordi nærværseffekten produseres i en bevegelse mellom materialitet og erkjennelse, ilegges materialiteter en form for agens (2009:20). Enhver form for kommunikasjon impliserer en nærværproduksjon hvilket vil si at enhver form for kommunikasjon vil, gjennom sine materielle elementer, «berøre» kroppene til personene som kommuniserer på spesifikke og varierte måter. Dette har blitt oversatt i akademia, som helst befatter seg med hermeneutisk tolkning, og Gumbrecht påminner oss derfor at materialer også har en substans som påvirker sansene – og sentral i vår erfaring av verden (Gumbrecht 2004:17, 28).

### *Materialers påvirkningskraft: Agensbegreper*

Sosiale forhold mellom kunstverk og betrakter er også teoretisert av Alfred Gell. Han artikulerte i sin *Art and Agency* (1998), en «kulantropologi» hvor sosiale aktører i visse tilfeller erstattes av kunstgjenstander (1998:5). Dette fordi han mener at en ren kulturell, estetisk, beundrende tilnærming til kunst er en «antropologisk blindgate». Han ønsket å heller formulere en teori om kunst som tar innover seg sosiale forhold. Dette i form av å forsøke å forklare hvorfor sosiale agenter produserer de responsene de gjør til spesifikke kunstverk.

Kunstverk forklares altså ut fra deres evne til å skape sosiale relasjoner. Sentralt i Gells teori er også at mennesker påvirker mennesker via gjenstander: en gjenstand med agens demonstrerer vilje, kunnskaper og personlighet fra verkets skaper (Rogan 2011:354). Det er dette han kaller *theory of the distributed mind*.

I stedet for symbolsk kommunikasjon vektlegger han agens, intensjon, kausalitet, resultat og transformasjon (Gell 1998:6). Kunst ses som et system av handling, med intensjon om å transformere verden heller enn å innkode symbolske representasjoner om den. I stedet for å tolke gjenstander som om de var tekst, vektlegges her en praktisk forhandlende rolle som kunsten har i en sosial prosess: kunstverk inkorporerer intensjon og er derfor i stand til å mediere sosial handling (Damsholt og Simonsen 2009:18). Det handler om hvordan kunst stimulerer emosjonell respons og hvordan de er investert med noe av intensjonaliteten til skaperen (Hoskins 2006:75). Ting lages som en form for instrumentell handling og kunst produseres for å påvirke tanker og handlinger. Materielle objekter legemliggjør dermed komplekse intensjonaliteter og i Gells tilnærming er kunst definert ut fra hva det gjør, ikke hva det er (1998:76). En gjenstand agerer som en agent særlig når kunstners ferdigheter er så gode et betrakteren ikke forstår det, og derfor fanges av bildet. (Hoskins 2006:76; Gell 68).

Det handler altså om tings virkningskraft. Gjenstander og kunstverk påvirker oss: de setter oss i en handlingsberedskap (Rogan 2011:352). Dette overlapper med andre perspektiver hvor subjekt-objekt-relasjonen problematiseres og med biografiperspektivet (Rogan 2011:352). Det som beskrives som *the agentive turn*, har som utgangspunkt en reaksjon mot deterministiske teorier innen samfunnsforskning, og agens blir dermed en motvekt til struktur (2011:352). Gell er altså en av mange som har operert med begrep om agens. Felles for de ulike tilnærmingene er at det handler om hvordan gjenstander aktiviseres og kan mediere til sosial handling (Damsholt og Simonsen 2009:18).

### *Gjenstandsbiografier*

Begrepet om gjenstandsbiografier, stammer i sin mest kjente form fra Arjun Appadurais antologi *The social life of things – commodities in cultural perspective* (1986), og mer spesifikt fra Igor Kopytoffs bidrag *The cultural biographies of things: commoditization as process* (1986). I disse innslagene analyseres biografier ut ifra kommodifisering og avkommodifisering. Også her det kommer til syne hvordan subjekt-objekt-posisjonen vanskelig kan opprettholdes (Rogan 2011:344). Det har en tett tilknytning til konseptet om agens. I

Kopytoffs essay drøftes prosessene bak kommodifisering og singularisering<sup>12</sup> i ulike kulturkontekster og hvordan dette gjenspeiler tingenes *livsløp* (Kopytoff 1986; Rogan 2011:347). Essayet handler om sirkulasjon av varer, og den biografiske analogien gjør seg gjeldene i form av relevante paralleller til det menneskelige livet, som det av ulike sfærer/kontekster, stabilitet og skiftende identitet (Rogan 2011:348). Kopytoff vil altså stille de samme biografiske spørsmål til ting som man gjør til mennesker (1986:66). Han stiller spørsmål omkring hva som er de biografiske mulighetene i en gjenstands periode og kultur og om hvordan disse blir realisert. Hvor kommer noe fra og hvem laget det? Hva har vært dens karriere så langt? Og hva anser folk som en ideell karriere for denne type gjenstander? Hvilke «aldre» eller perioder i livet kan gjenkjennes? Hva er de kulturelle markørene for tingen? Hvordan endres bruk med aldrene? Hva skjer når den slutter å være brukbar?

I følge Rogan involverer denne måten å analysere gjenstander på, to ulike perspektiver som glir over i hverandre: biografiske objekter (gjenstanders betydning og plass i menneskers liv) og livsløp (objektet og dets historie) (2011:344). I begge tilfeller vektlegges sosialt samspill mellom ting og mennesker som det stedet hvor mening skapes. Gjenstandsbiografier er altså, akkurat som begrepet om agens, knyttet til *the agentive turn* i kulturfagene: gjenstanden blir tilskrevet mening, men anses også som å ha en effekt på mennesker (Ruud og Planke 2011:41). Det biografiske innebærer å fokusere på de endringene i betydning som kan forekomme når en gjenstand endrer kontekst. Livshistoriene inkluderer hvordan identitet, mening og betydning skapes og endres i møter og interaksjoner med andre aktører: nye sammenhenger og praksiser endrer gjenstandene (Gårdvik og Klausen 2018:95). I tillegg til dette vektlegges også hva som følger med av tidligere betydninger inn i den nye sammenhengen: hva lukes vekk, hva modereres og hva legges til (Ruud og Planke 2011:41)? Ulike egenskaper ved gjenstanden kan altså 'iverksettes', på ulike steder, til ulike tider, og dette kan undersøkes ved å følge en gjenstands biografi. Analytisk sett blir gjenstanden gitt en slags subjektstatus hvor tingen ikke blir sett på som passiv, men noe som også har en virkningskraft på sine omgivelser (Ruud og Planke 2011:52). Svakheter ved denne tilnærmingen kan på en annen side være trangen til å skape konsistente og sammenhengende historier (som ikke nødvendigvis eksisterer) og endring og bevegelse nedtones dermed. Derfor forslås det å ta høyde for dette ved å vektlegge samtidighet og mangfoldighet (Gårdvik og Klausen 2018: 98).

---

<sup>12</sup> Kopytoff stiller opp et spekter som alle gjenstander kan befinne seg på. Ytterpunktene er ren kommodifisering og ren singularisering. Ved singularisering er en gjenstand tatt ut av varesirkulasjonen (Kopytoff 1986:74).

### *Aktør-nettverksteori*

Aktør-nettverksteori (heretter ANT) er primært utviklet i en vitenskaps-sosiologisk kontekst for å undersøke (natur)vitenskapenes praksis og teknologi-historiske prosesser, samt hvordan kunnskap produseres (Damsholt og Simonsen 2009:23). Det er et svært heterogent felt med mange interne forskjeller og uenigheter, men har likevel en høy overføringsverdi til kulturstudier, på grunn av grunntanken om nettverk og relasjonell materialitet, samt begrepet om ikke-menneskelige aktører. Også her behandles altså det sosiale og materielle samtidig. Virkeligheten anses som å bestå av heterogene nettverk, altså ikke i de «rensede kategoriene», som subjekt-objekt eller natur-kultur. *Hybrider* mellom disse størrelsene overskrider her grenser mellom f. eks subjekt og objekt (Olsen 2006:16; Michael 2017:42). Slik er det en *symmetri* mellom mennesker og ting, en symmetri som betyr at ikke-menneskelige aktører analyserer på linje med menneskelige, i en hybrid forening (Olsen 2006:14; Sjørsløv 2013:121). Av den grunn omskrives aktører til aktanter. Symmetri skal imidlertid ikke forstås som at alt har samme agens. Symmetri er et utgangspunkt eller en strategi for å forsøke å forstå verden, ikke for å viske ut forskjeller (Hodder og Lucas 2017). Hybriditet viser også til at menneskelige og ikke-menneskelige elementer bytter egenskaper, eller endrer sine kapasiteter i retning av hverandre i et gjensidig forhold. Det er disse hybridene som bør forstås for at samfunnet og fenomener skal forstås, ikke subjekt eller objekt separat (Michael 2017:43)

Aktantene virker innenfor nettverk som gjør det vanskelig å fastslå hvor menneskelig handling begynner og hvor det slutter i forhold til andre aktanters virkning, og tingene får altså en aktiv rolle i hvordan mennesker handler. Materialitet eksisterer i kraft av deres relasjon til andre fenomener. Med nettverk menes ikke stabile mønstre, strukturer eller systemer, men kaotiske og vilkårlige (som røttene på en plante) med utløpere og sideskudd. Disse frigjør seg fra 'morplanten' og danner nye utløpere (Damsholt og Simonsen 2009:24). Relasjonell materialitet er en serie av slike transformasjoner i nettverket: ett hvert punkt blir til og forandrer seg konstant gjennom koblinger, som danner nye utløpere, og forbindelsen setter noe i virksomhet slik at hver kobling transformerer (2009:24). Nettverk er det som kobler aktantene og praksisene sammen (Olsen 2006:15; Sjørsløv 2013:168). Tingene er altså med på å muliggjøre de nettverkene som samfunnet består av, i tillegg til at de stabiliserer disse.

Nettverket stabiliseres i en prosess av *oversettelse*. Denne består av forhandlinger eller overtalelse av ulik art, hvor en aktør får adgang til å snakke på vegne av andre aktører

(Michael 2017:32-39). Dette skjer etter et stadium av *problematisering*, hvor hovedaktøren stiller spørsmål ved andre aktørers interesser og identitet. Via *interessering* redefineres andres interesser/identitet med de midlene som er tilgjengelig (eksempelvis via tekst eller sosialt), og hovedaktøren vil vokse. Oversettelse er slik en prosess hvor aktører *innrulleres* i et aktør-nettverk (20017:164). Ved å rekruttere andre inn i sitt nettverk, kobles de samtidig fra andre nettverk, som da blir mindre. Assosiering er et viktig begrep her, og viser til tilkoblinger mellom aktører. For at et nettverk skal vokse må det dannes assosiasjoner via oversettelse. Desto flere aktører som oversettes, jo flere assosiasjoner dannes. *Mobilisering* omhandler stabilisering av nettverket. Obligatorisk passeringspunkt er de punktene oversatte interesser må igjennom får at de nye rollene kan realiseres, altså at kunnskapen i aktør-nettverket anses som legitim (Michael 2017:32-39).

For å forstå hva det sosiale liv er laget av, vil man innenfor ANT «følge aktantene», eller følge de dynamiske ansamlingene det sosiale livet består av (Sjørsløv 2013:169). Derfor undersøkes verden ut ifra sosiomaterielle nettverk av aktanter som binder ulike sosiale og materielle elementer sammen. Dette er elementer som trengs for å få et objekt (i vid betydning) til å fungere. Samfunnet er derfor avhengig av nærværet av ikke-menneskelige aktanter. Slik finnes det ikke objekter eller sosiale relasjoner i ren forstand, men kjeder bestående av assosiasjoner av mennesker og ikke-mennesker. Det sosiale og det materielle forstås derfor ikke i noen essensiell forstand – de er relasjonelle og fremtrer som effekter av nettverk (Sjørsløv 2013:169; Michael 2017:40).

## Kapittel 4: Metode

Det metodiske grunnlaget for denne oppgaven er kvalitativt, og dataene er basert på tekst og samtale. De innsiktene som produseres, er dermed et resultat av en datainnsamling av empirisk materiale, som har blitt analysert ved hjelp av de teoretiske perspektivene som er redegjort for i kapittel 3. Det empiriske materialet for denne oppgaven er basert på intervjuer og litteraturgjennomgang. Metoden er valg med utgangspunkt i problemstillingene. For å analysere aulamaleriene og konserveringsfaget med utgangspunkt i materiell kulturperspektiver, var det viktig å iscenesette forbindelser mellom intervjuobjekter og disse. Ved å gå inn i dette relasjonelle, kunne det dermed utarbeides innsikter for å forstå maleriene som materialiseringer. I tillegg har sekundærlitteratur om maleriene blitt analysert via de samme teoretiske perspektivene, for å få frem noe av det samme, men i et historisk perspektiv.

### *En gjenstandsbasert tilnærming: Aulamaleriene som case study*

Case study for denne oppgaven er Edvard Munchs aulamalerier. Samtidig kan det på sett og vis også sies at malerikonservering vil fungere som en sekundær saksstudie. Jeg ønsker å belyse både maleriene og konserveringsfaget i lys av materiell kulturstudier. Verdien av dette ligger i at materiell kultur helt spesifikt behandler det materielle og sosiale i samme omgang. Fordi aulamaleriene er plassert i en kontekst som genererer mange sosiale samspill, vil dette derfor kunne være svært relevant for å undersøke. I konserveringsfaget er det også helt vesentlig å forstå det materialet som jobbes med. Ofte involverer en konserveringsprosess gjenstander som har gjennomgått mange endringer. Mange av disse er fysiske og blikket en konservator benytter er trent opp til å forstå disse endringene, samt hvordan en gjenstand opprinnelig kan ha sett ut. I tillegg til fysiske endringer, har kulturgjenstander i mange tilfeller også gjennomgått flere kontekstuelle endringer. Å forstå kompleksiteten i en gjenstand er et helt sentralt utgangspunkt for avgjørelser som tas i en konserveringsprosess.

Aulamaleriene er kunstverk som, helt siden Munchs innledende fase i utformingen av dem, har gjennomgått mange fysiske og kontekstuelle endringer. Formålet med å anvende disse maleriene som case var derfor å ha noe helt konkret å feste problemstillingen til, og Munchs aulamalerier, i kraft av deres kompleksitet, ble derfor ansett som å være et svært passende case for oppgaven.

### *Kvalitative, semistrukturerte forskningsintervjuer*

Nærværsteori, slik det er artikulert av Hans Ulrich Gumbrecht, fungerte som et utgangspunkt for ønsket om å ta informantene med inn i selve aulaen. Dette med utgangspunkt i en teori om at nærværet av bildene i seg selv kan fremkalle noe hos betrakteren. Empirisk, er analysene av materialiseringsprosesser basert på intervjuer. Dette ble valgt som en del av metodikken på grunn av muligheten for å forstå perspektiver fra materiell teori ut fra intervjupersonenes perspektiver. Slike forskningsintervjuer anses som en profesjonell samtale, med en form som bygger på dagliglivets samtale, og hvor kunnskap konstrueres i samspill mellom den som intervjuer og den som intervjues. Det er en til dels strukturert samtale med en hensikt, hvor den ene parten kontrollerer og definerer spørsmålene (Kvale og Brinkmann 2009:44). Fordelen med metoden ligger i individperspektivet, som muliggjør et materiale som er nære erfaringen, nyanserikt og mangefasettert. Det muliggjør å gå i dybde, tematisk og i form. Via denne formen skapes deltakere, og et innsideperspektiv kan frembringes.

Intervjuer ble gjennomført av til sammen seks personer. I første omgang ble Anders Svensson, Anastina Eyjólfsdóttir og en kunsthistoriker invitert med, hver for seg, inn i aulaen for gjennomføring av intervjuer. Svensson er billedkunstner, utdannet ved Einar Granum i Oslo og i Firenze. Eyjólfsdóttir er billed- og performancekunstner med bakgrunn fra Den Haag. Kunsthistorikeren har middelalder som forskningsområde. Svensson og Eyjólfsdóttir ble kontaktet i kapasitet av å være kunstnere, eller med andre ord: fordi de begge tidvis jobber helt konkret materielt og gjennom sin utdanning og virke er vant med å teoretisere omkring kunst. Kunsthistorikeren ble kontaktet fordi malerikonservering er et fag i sterk overlapp med kunsthistorie. Vedkommende jobber i tillegg med materiell kultur-perspektiver i egen forskning, og det var derfor ønskelig å benytte muligheten til å se hva som kunne fremkomme i samtale mellom en konservator og en kunsthistoriker omkring materiell kultur.

I tillegg ble det gjennomført intervju med stipendiat i konservering, Jan Cutajar. Cutajar er tilknyttet et prosjekt som omhandler konservering, undersøkelser og bevaring av Edvard Munchs aulamalerier, og var derfor et selvsagt intervjuobjekt på grunn av sin kombinerte innsikt i teori og praksis i konservering samt sin inngående kjennskap til aulamaleriene.<sup>13</sup> Professor i konservering ved IAKH, UiO, Noëlle Streeton ble også intervjuet. Dette på bakgrunn av hennes inngående kjennskap til teori i konservering samt tidligere arbeid med materiell kultur-studier i konservering. Til slutt ble også en tredje malerikonserverator

---

<sup>13</sup> Cutajar er tilknyttet *Munch Aulapainting Project* (MAP), ved Institutt for Arkeologi, Konservering og Historie, ved UiO og en del av EU-prosjektet *Cultural Heritage Analysis for New Generations* (CHANGE).

intervjuet. Disse intervjuene ble ikke gjennomført inne i selve aulaen, da perspektivet i disse var mer rettet mot konserveringsfaget enn mot selve maleriene.

Intervjuene ble utført semistrukturerte. Det vil si at de hverken er en åpen samtale eller lukket i en bestemt form (Kvale og Brinkmann 2009:47). De er til dels strukturerte fordi spørsmål på forhånd var satt opp, som en del av den forberedende fasen, og ustrukturerte fordi samtalen fikk løpe fritt, men med utgangspunkt i disse spørsmålene. Underveis ble oppfølgingsspørsmål ansett som relevante, stilt. Intervjuene ble gjennomført i denne formen fordi materiell teori er så komplekst og mangefasettert at det ikke var ønskelig å lete etter noe spesifikt, men heller forholde seg til det som måtte dukke opp i løpet av samtalen.

Å ta med disse inn i aulaen var viktig for å få et nytt blick på bildene, og derfor også viktig del av empirien. Fordi det i materiell kultur-studier, arbeides med relasjonelle perspektiver, var det viktig å iscenesette sosiale forhold inne i selve aulaen, blant maleriene. Å få det teoretiske ut i en praktisk situasjon, muliggjorde konkretisere teoretiske perspektiver, som var viktig for forståelsen av maleriene. Materialiseringer er effekter av et aktivt samspill mellom mennesker og ting. Disse intervjuene utgjør derfor empirien som er utgangspunktet for å skrive om materialiseringer av aulamaleriene.

Etiske problemstillinger er normalt til stede gjennom hele intervjuprosessen, særlig fordi intervjusituasjonen delvis går inn i noens privatliv (Kvale og Brinkmann 2009:80). Forskningsetisk er følgende overveininger gjort: Intervjuene er basert på informert samtykke. Informantene ble på forhånd informert om formålet og hovedtrekkene i undersøkelsen, i form av et informasjonsskriv som de fikk tilsendt. De har alle fått anledning til å lese gjennom omskrivninger og sitater jeg har benyttet meg av, og fått mulighet til å godkjenne og revidere. Til slutt er de informert om at den ferdige oppgaven vil ligge åpent tilgjengelig på nett og kan dukke opp ved eventuelt googlesøk på deres navn. Undersøkelsen er godkjent av Norsk Senter for Forskningsdata (NSD).

I kvalitative forskningsintervju produseres kunnskap sosialt (Kvale og Brinkmann 2009:99). Produksjonen av data er avhengig av intervjuerens ferdigheter og situerte personlige vurderinger med hensyn til spørsmålene som stilles og intervjuerens kunnskapsgrunnlag er viktig for å kunne stille gode oppfølgingsspørsmål. Åpenheten i formen, samt valgene som må tas fortløpende, krever forberedelse og kompetanse (jf. Kvale og Brinkmann 2009:116). Intervjuene ble forberedt ved å identifisere temaer i den litteraturen som så lang var blitt lest på feltet materiell kultur. På bakgrunn av dette ble følgende tema satt



opp: 'opplevelse av salen og maleriene', 'om maleri og kunstnermaterialer', relasjonell materialitet', 'tolkning', 'nærvær', 'agens' og 'konservering'. Innenfor disse kategoriene ble det utarbeidet spørsmål, formulert på den måten at de skulle invitere til refleksjon. Intervjuene hadde dermed i hovedsak et utforskende formål. Enkelte spørsmålene som ble rettet mot gruppen av konservatorer var imidlertid også hypotesetestende, hvor formålet var å presentere en spesifikk problemstilling for å finne ut hvordan disse resonnerer med intervjuobjektene (jf. 2009:122).

Selve intervjuene ble utført muntlig og tatt opp på bånd. I tillegg ble det tatt notater, som hjelp til meg selv for oppfølgingsspørsmål. Intervjuobjektene ble fortalt at det ikke finnes noen riktige og gale svar, men at alt som kommer frem kan være av en potensiell interesse: Han eller hun er eksperten på sine egne opplevelser (Brinkmann 2014:11). Transkriberingene ble utført med fokus på meningsinnholdet, til en skriftspråkstil. Dermed er tempo, stemmeleie og kroppsspråk for det meste fraværende fra transkripsjonene. Dette fordi hva som ble sagt, ble ansett som viktigere enn hvordan det ble sagt (jf. Kvale og Brinkmann 2009:194). I tolkningen av intervjuene ble det vektlagt å kontekstualisere intervjuobjektens utsagn ut fra helheten av den konkrete intervjusituasjonen. Intervjuet med Jan Cutajar er oversatt fra engelsk til norsk. For å sørge for at mening ikke gikk tapt i oversettelsen, ble disse diskutert med Cutajar, før endelig anvendelse i analysene.

### *Litteraturanalyse*

Andre del av metoden omhandler hvordan de historiske aspektene ved aulamaleriene har blitt analysert. Det empiriske materialet er i denne sammenhengen sekundærlitteratur om aulamaleriene. Otto Lous Mohrs bok, *Edvard Munchs Auladekorasjoner. I Lys av Ukjente Utkast og Sakens Akter*, fra 1960 har blitt anvendt for å få innblikk i detaljene omkring jursammensetninger, prosesser i komiteen og Munchs arbeid med utkastene til de ferdige bildene. *Edvard Munchs Aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, en antologi utgitt i forbindelse med universitetets 200-årsjubileum. Denne har utgangspunkt i forelesninger ved et seminar: *Forum for universitetshistorie*, arrangert i Aulaen i 2007, i regi av ulike avdelinger ved UiO. Herfra har jeg benyttet Robert Marc Friedmans bidrag om prosessen bak aulaens tilblivelse, Patricia Bermans om Munchs arbeid med maleriene og Tine Frøysakers artikkel om konserveringshistorikk. Antologien og Munchmuseets bidrag til universitetets 200-årsjubileum, *Munchs laboratorium. Veien til Aulaen*, er også benyttet. Her

har jeg brukt Petra Pettersens bidrag om Munchs stadige bearbejninger av *Alma Mater* og *Forskerne*.

## Kapittel 5: Analyse av aulamalerienes historie og konserveringshistorikk, lest i lys av materiell teori

### *Aulaens og malerienes historikk*

Aulaen ble oppført som et tilbygg til Domus Medias vestibyle i 1911, i anledning universitetets 100 års-jubileum, mens selve maleriene ikke ble hengt opp før i 1916 (Mohr 1960:82; Berman 2011:47). Gjennom hele prosessen, fra da daværende rektor, Waldemar Christopher Brøgger, innledet planleggingen i 1909 og helt frem til 1916 var denne preget av eskalerende konfliktnivå, partiskhet og nettverksallianser, skittkasting og rot. Prosessen ble blant annet beskyldt for å være et udemokratisk og elitistisk enevelde, og mangelen på fagkyndighet samt utestengelsen av yngre kunstnere preget særlig debatten rundt utsmykningen av salen (Berman 2011).

Brøgger selv hadde store ambisjoner, både for universitetet og for feiringen av det. Ønsket var å styrke universitetets stilling og legitimitet i Storting og befolkningen ved å omdanne universitetet fra en institusjon for fremtidige embetsmenn til å fokusere på tilgjengelighet blant et bredere lag av befolkningen og på vitenskap (Friedman 2011:29). Ambisjonene om en ny festsal oppstod som et resultat av mangel på plass og et ordentlig sted for fest og representasjon. Brøgger allierte seg med arkitekt Holger Sinding-Larsen i 1907 og via tillatelser fra Universitetskollegiet ble det banet vei for at disse planene kunne gjennomføres. Sinding-Larsen fikk etter hvert en medarbeider i den klassisk skolerte arkitekten Harald Bødtker (Fridman 2011:32). Prosessen ble innledet med mye motstand fra presse og opinion, på grunn av mangelen på arkitektkonkurranse, samt begrenset konkurranse om den planlagte utsmykningen (Berman 2011:48). Meningsbrytninger om kunst og stiluttrykk gjorde også uenigheter omkring det estetiske uunngåelig (tradisjonelt vs. avantgardistisk) (Fridman 2011:33-35).

Oppdraget til arkitektene var å tegne et bygg som harmonerte med de eksisterende byggene på Universitetsplassen. Sinding-Larsen og Bødtker abstraherte det klassiske formspråket i Grosch' bygg. Med 450 lamper over glasstaket, ble resultatet en stor, lys, «klassisk» sal. Aulaen skulle også speile universitetets fremvoksende identitet i en brytningstid: en institusjon med røtter i tradisjon, men som også er lydhør for det moderne (Berman 2011:48). Det akademiske kollegium oppnevnte en byggekomite som skulle ha oppsyn med arkitektene, mens disse jobbet sammen med en mindre komite av kunstspesialister som skulle velge kunstner til å utføre utsmykningen. Disse ønsket seg i

utgangspunktet Emanuel Vigeland, men protester fra et bredere kunstmiljø tvang fram en komite som heller skulle velge ulike utkast med utgangspunkt i konkurranse (Mohr 1960:12; Berman 2011:48).

Konfliktnivået hevet seg imidlertid etter utlysning av en begrenset konkurranse om utsmykningen. Prosessen ble møtt med kritikk om nepotisme og favorisering, men mye handlet også om det kunstneriske uttrykket. Helt fra starten av var det knyttet mye politikk og prestisje til prosjektet, da dette var det første store, offentlige kunstprosjektet i Norge etter unionsoppløsningen i 1905 (Berman 2011:48). Forsøk på å danne en sakkyndig jury falt til stadighet i grus og mye diskusjon og renkespill var involvert i avgjørelsen om hvem som skulle få delta i konkurransen. Edvard Munch var inn og ut av det hele: hans eksperimentelle stil gjorde at han ble periodevis utestengt, avhengig av hvem som satt i juryen. I april 1909 meldte 22 billedkunstnere og 3 billedhuggere sin interesse (Mohr 1960:13). Av disse ble Eilif Peterssen, Gerhard Munthe, Emanuel Vigeland og Edvard Munch invitert til å levere forslag. Valg av motiv og teknikk ble overlatt til kunstnerne og det eneste kravet var at bildene måtte være av en dekorativ karakter og ikke stå i strid med salens arkitektur (Berman 2011:51,59). Munthe og Peterssen leverte begge utkast som pekte tilbake mot antikken, med et klassisk bildespråk i en lineær og dekorativ stil (Berman 2011:53). Disse ble forkastet og i mars 1910 bestemte juryen en konkurranserunde mellom Munch og Vigeland (Mohr 1960:27; Fridman 2011:35-37). Vigeland leverte da en allegori over *Kunnskapen som nedkjemper Uvitenheten* i en symmetrisk komposisjon med symbolistisk uttrykk. Munch leverte en allegori over humaniora med tittel *Historien*. Vigelands verk ble raskt forkastet, mens juryen var splittet omkring Munch, og til slutt ble ingen av arbeidene akseptert.

Patricia Berman beskriver hvordan utsmykningen skulle oppfylle visse forventninger: den skulle, som den øvrige virksomheten ved universitetet, se tilbake og forvalte kunnskap om historien, men samtidig overskride gamle grenser og være fremtidsrettet. I tillegg eksisterte det en debatt omkring den norske kunstens innhold og fremtid. (Berman 2011:48). Striden handlet derfor i stor grad om å være for eller imot Munch, altså om man ville ha et moderne eller klassisk uttrykk i utsmykningen (Mohr 1960:54; Fridman 2011:40). På grunn av mengden konflikt ble aulaen innviet ved jubileet, drapert med gule silkegardiner (Fridman 2011:39).

Munchs tilhengere skaffet private midler så han kunne fortsette å jobbe med dem, og maleriene ble kjøpt fra Munch i 1914 og forært universitetet. Han gikk da i gang med å fullføre arbeidene (Mohr 1960:81; Berman 2011:48; Fridman 2011:44). Frem til da hadde

Munch selv drevet en kampanje for å få oppdraget, og malte flere versjoner av motivene i ulike størrelser som ble stilt ut både inn og utenlands (Berman 2011:48). Han jobbet strategisk på den måten at han satt opp separatutstillinger med bildene, parallelt med juryens prosess, og dermed bedrev lobbyvirksomhet overfor presse og publikum. I tillegg fikk han en katalog publisert, *Katalog om den kunstneriske utsmykning av universitetets nye festsal*, som forklarte motivene og deres betydning (Berman 2011:60-1). I 1914 ble det arrangert slik at Munchs støttespillere samlet inn penger for innkjøp av maleriene til universitetet. Til tross for anerkjennelse både nasjonalt og internasjonalt ville ikke universitetet akseptere gaven, noe som skal ha vært gjenstand for stor frustrasjon for Munch. Samme år ble de stilt ut i Tyskland, og Munch uttalte i den forbindelse at han ikke lengre er villig til å tilby universitetet maleriene. I løpet av utstillingsperioden bestemte universitetskollegiet seg likevel for å akseptere gaven og i løpet av 1916 ble de installert (Berman 2011:70).

De ferdige maleriene var radikale og kontroversielle, og de spilte en stor signalrolle i norsk kulturpolitikk mellom 1909 og 1916 (Berman 2011:48). Skissene ble påbegynt av Munch allerede i mai 1909 og han skal ha utarbeidet hovedmotivene i løpet av kort tid. I tillegg ble mange motiv forkastet (Mohr 1960; Berman 2011:50). Berman beskriver også hvordan bildene hele veien var formet av oppdraget: av universitetet som oppdragsgiver, av pågående diskusjoner i pressen, av spørsmålet om hvordan man skulle allegorisere universitetets og Norges identitet som nasjonalstat. Veggmaleriene skulle ikke bare være dekorasjoner, de skulle også speile nasjonens kulturelle ambisjoner. Munch selv understreket at bildene skulle forstås som en sluttet og selvstendig idéverden, med *Opplysning* som overordnet tema, og at uttrykket skulle være særnorsk men samtidig også allmennmenneskelig (Berman 2011:52, 61).

Hvordan ble maleriene til og hvordan kan deres biografi beskrives? I det følgende ønsker jeg å trekke frem tre hendelser i det jeg her vil kalle aulamalerienes sosiale liv og få objektet til å «snakke», ved å belyse dette via skriftlige kilder. Det første er selve prosessen rundt konkurransen og tilblivelsen av maleriene. Det andre er Munchs bearbeidinger av *Alma Mater* og *Forskerne*. Det tredje omhandler maleriene som mediator for musikalske opplevelser. Kapitlet avsluttes med en analyse av konserveringsarbeidet som er blitt utført i aulaen samt utarbeiding av en forståelse av konservering som materiell kultur.

### *Aulamalerienes begynnelse: materialiseringer av konflikt og selvforståelse*

Tilblivelsen av aulamaleriene kan, via aktør-nettverksteori, anses som en nettverksdannelse, via en kompleks prosess av oversettelser. Aktantene i dette nettverket er blant annet det akademiske kollegium, den sakkyndige juryen, Edvard Munch og Emanuel Vigeland (med hver sine støttespillere), Munchs aulaskisser, pressen og folkeopinionen, utstillinger og lignende. Fra starten av var det et svært ustabil nettverk, sentrert rundt et objekt: utsmykningen av aulaen. Via oversettelser har de aktantene som ville dra nettverket i Munchs favør, via assosiasjoner, innrullert andre aktanter i et aktør-nettverk, som til slutt ble til de ferdige aulamaleriene.

Prosesen av problematisering kan her legges til 1909 og spørsmål omkring karakteren av utsmykningen: skulle den være klassisk og vise tilbake til en tradisjon eller skulle det tillates et ekspressivt og moderne uttrykk? Dette året ble hele 18 møter hold om dekorasjonene (Mohr 1960:15). Brøgger og Sinding-Larsen ønsket seg helst Emmanuel Vigeland, men Thiis så mot Edvard Munch. Etter mye usikkerhet, ble altså begge to, sammen med Peterssen og Munthe, invitert til å delta i konkurransen. Den videre prosessen var preget av like mye ustabilitet, og som nevnt ovenfor, ble aulaen innviet i 1911 med gule silkegardiner der hvor det egentlig skulle hengt bemalte utsmykninger. Dette stadiet av problematisering kan altså sies å ha vart i flere år. Likevel: stadiet av interessering, kan i denne prosessen sies å ha vært nærmest like lang, da interesser kontinuerlig har blitt redefinert hos aktørene. Komiteen ble mer og mer vennlig innstilt på Munch og oppfordret ham til å videre utarbeide enkelte av sine utkast. Munch selv var lydhør overfor kritikken, men likevel antas ingen av bildene per august 1911 (Mohr 1960:55-56). Likevel, med Thiis som drivkraft ble det samlet inn penger til å kjøpe maleriene fra Munch. Mohr peker på hvordan dette, samt det at Munch hadde utstilt en rekke av maleriene med svært gode kritikker, både i inn- og utland, gjorde at bildene endelig ble mottatt (1960:80). På dette tidspunktet er altså flere aktanter blitt innrullert i nettverket, som har blitt forsterket. Innrulleringen av allierte kan sies å ha foregått ved at Thiis' posisjon nå har blitt et obligatorisk passeringpunkt (som forvalter og definerer den riktige kunnskapen om auladekorasjonene), og dermed uunnværlig i den videre utviklingen. Publikum og pressen fungerer her også som aktanter, som via oversettelser innrulleres i nettverket.

Det er ikke formålet i denne oppgaven å gi en fullstendig utlegning av hvordan maleriene ble til. Formålet med å anvende ANT i denne sammenhengen, er å illustrere hvordan maleriene, via perspektiver fra materiell kultur, på et vis fremtrer som aktant i sin egen tilblivelse. I tråd med begrepet om agens, kan dette forstås slik at arbeidet med dem utøvde en

påvirkning ovenfor Munch, som arbeidet intenst med disse motivene i mange år. Slik gjorde Munch maleriene, men de gjorde også ham, i en prosess som strakk seg ut over mange år. Munch og maleriene kan i en slik sammenheng anses som en hybrid, hvor det ikke umiddelbart kan påpekes hvor kunstnerens handling starter og slutter i forhold til kunsten. I tråd med at det materielle kan forstås som en forutsetning for det sosiale (Rogan 2011:335), fremtrer alle de sosiale forbindelsene som har blitt dannet, med disse maleriene som utgangspunkt. I dette perspektiv er ikke maleriene, Munch eller komitemedlemmene så interessante i seg selv, fordi relasjoner spiller en større betydning. Den sansbare verden (maleriene) får betydning som del av identitetsprosesser og malerienes agens, i form av deres relasjoner og gjensidig manipulasjon utgjør prosesser som også medfører en vekslende virkningskraft som skyver på verdi- og meningsinnholdet i gjenstander.

#### *Aulamalerienes sosiale liv*

Som illustrert i tittelen på Anker og Bermans antologi (2011), har aulamaleriene gått fra å være et *kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*. Ovenfor ble denne prosessen delvis analysert via ANT, og maleriene ble her tillagt en helt vesentlig aktør-rolle, som del av et nettverk. Agensbegrepet skal fremdeles benyttes i det følgende, men utvidet til også å omfatte begrepet om *livsløp*.

Sammenligning av de endelige dekorasjonene med utkastene fra 1911 viser store forandringer (Mohr 1960:85). Dette anses som en karakteristisk måte for Munch å arbeide på: utarbeiding av motiver som forkastes for en stund, for så å bearbeides videre, eventuelt som del av et annet bilde var en vanlig del av han arbeidsprosess. For eksempel, ble noen av de første aulautkastene til langveggene, *Livets Tre* og *Kilden*, utarbeidet og flyttet på til førstnevnte fikk utforming som *Høstende kvinner*, mens *Kilden* fikk beholde sin tittel, men ble fikk sin endelige plass og format som del av sidefeltene (Pettersen 2011:155). De aller fleste utkastene finnes av *Alma Mater* og *Forskerne*, og førstnevnte ble bearbeidet til langt ut på 30-tallet (Pettersen 2011). Mohr beskriver hvordan utkastene vitner om hvordan det opprinnelige motivet i *Forskerne*, gradvis reduseres og til slutt «ofres på forenklingenes alter» (1960:88). Til slutt har det skjedd en totalendring av motivet, og det er omtrent bare den sentrale morsskikkelsen som står igjen.

Munch ble aldri helt fornøyd med *Alma Mater*, og ved to tilfeller ble *Forskerne* derfor hengt foran dette bildet, først i 1925, så i 1939 (Mohr 1960:90; Pettersen 2011:148). Munch

døde i 1944 og *Forskerne* ble en del av Munchs testamentariske gave til Oslo kommune. I 1951 ble *Forskerne* permanent fjernet fra Aulaen og brakt til Munchmuseet. Siden dette har det ikke vært noen forandringer i bildenes opprinnelige plassering fra 1916 (Frøysaker 2011:121). ‘Aulamaleriene’ har aldri vært en stabil enhet. Dette lille glimtet inn i aulamaleriens livsløp, viser hvordan identitet skiftes med endringer i kontekst. *Alma Mater* ble så å si tatt ut av sirkulasjon og peker mot det faktum at det ikke er noen selvfølge at maleriene er som de er. Dette er nettopp fordi de er resultater av komplekse materielle prosesser.

I tråd med agensbegrepet har maleriene mediert mange ulike relasjoner, blant annet mellom musikere og publikum, mellom Nobelkomiteen og Nobelprisvinnere og publikum, mellom folk som har møttes og samtalt der og mellom konferansedeltakere (Berman 2011:48). Aulamaleriene kan slik sies å ha hatt (og ha) et rikt sosialt liv. Det har vært et dynamisk miljø rundt disse bildene, da mye sosialt har foregått i aulaen. Men unntak av under andre verdenskrig har ikke bildene endret fysisk kontekst, men de kan likevel sies å ha gjennomgått en rekke sosiale og kontekstuelle endringer. Malerienes kan derfor sies å ha en stor ‘karriere’. Denne forsterkes av kunstneres, i dag, ikoniske status verden over.

### *Musikalske materialiseringer og aulaens unike akustikk*

I *Universitetets Aula. Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv* (2011), redegjør Arvid Vollnes for aulaens lange og innholdsrike musikalske historie. En sonisk kvalitet ved aulamaleriene som kan sies å være svært viktig for opplevelsen av dem, er det faktum at deres nærvær gjør at akustikken i aulaen regnes for å være en av verdens beste for kammermusikk. På grunn av denne akustikken, kan maleriene på en måte også fremtre for hørselen, ved at deres tilstedeværelse setter premiss for lydbildet under konserter. Slik medierer maleriene ikke bare mening eller sosiale relasjoner – de medierer også lyd og musikk. Selve aulaen er fredet, og selv om akustikken ikke har samme formelle status, har den i praksis blitt behandlet slik. Renoveringen av salen, samt konservering av maleriene frem mot jubileet i 2011, hadde derfor som særskilt mål at ingen av forandringene skulle påvirke akustikken.

På denne måten kan akustikken sies å være noe av det som får musikere til å ville spille der, og maleriene gjør akustikken. De påvirker, og utøver slik en indirekte agens på musikere. Agensen ligger her i hvordan maleriene påvirker det sosiale miljøet rundt seg: de medierer



musikk og via det, sosiale relasjoner mellom musikere seg imellom og mellom musikere og publikum.

### *Aulamalerienes fysiske liv*

Maleriene ble malt mellom 1909 og 1916. De dekker litt over 220 m<sup>2</sup> av de tre hovedveggene i rommet (nordre fondvegg og østre og vestre vegg). Marmorkledde pilastre i jonisk stil omgir dem og veggene bak maleriene og marmoren består av murt teglstein. Alle maleriene har omtrent lik høyde, med noen variasjoner i lengdeformat, og de er montert på samme horisontale nivå (Frøysaker 2011).

På bakgrunn av rapporter, medieoppslag og annet arkivmateriale, ser det ut til at samtlige malerier har blitt rensert fem ganger siden 1916 og at tre av bildene, i 1986, ble rensert en sjetting (Frøysaker 2011:123). Ulike rensematerialer og -teknikker har blitt brukt til dette. Det finnes ingen beskrivelser av de tre første behandlingene, men i 1957 ble konservatorene intervjuet i Dagbladet. Her beskriver de at behandlingen bestod i å støvsuge maleriene med svakt sug og deretter rensing med brøddeig, som ble rullet over overflaten til den ble mørk av støv og erstattet med en ny. Effekten av denne rensingen ble beskrevet som 'fantastisk'. Dagbladet dekket også den femte rensekampanjen, og her kommer det frem at løstsittende støv først ble fjernet med støvsuger, før overflaten ble rensert med å stryke fersk loff over overflaten. Bomullsdotter med petrolether ble i tillegg brukt til å rense overflaten. Gul ferniss (trolig påføringen fra 1926) ble også fjernet fra *Solen*. Også denne behandlingen ble beskrevet som svært tilfredsstillende. Ved rensingen i 1986 ble svamp og fersk loff benyttet samt blandinger av ammoniakk og vann og aceton, alkohol, white spirit og petrolether, samt 'Winston Picture Cleaner'. I 2001 ble mikrofiberkluter, fersk brøddeig (uten smør og fett), vann med 2% triammoniumcitrat, ammoniakkvann (pH-verdi 9) og vann med Sunlight-såpe benyttet til å utføre rensingstester (Frøysaker 2011:124).

Den mest dramatiske hendelsen i malerienes historie er da de ble demontert etter nazistenes okkupasjon i 1940. *Forskerne* ble da demontert fra blindrammen ved at stifter ble tatt ut av brettekanten, slik at disse er intakte. Resten av maleriene ble, på grunn av tidsmangel, skåret ut av pynte- og blindrammene slik at oppspenningskantene på disse er tapt. Maleriene ble deretter fraktet på rull, først til Nasjonalgalleriet (i oktober 1941) og deretter til gruvene på Kongsberg, sammen med resten av Nasjonalgalleriets samling (i 1944-1945/6). Sommeren 1946 ble de montert tilbake i aulaen, i regi av Nasjonalgalleriets konservator Dørje

Haug. På grunn av dårlig strukturell tilstand ble det tatt en vurdering om å montere de på et plant underlag, og bildene ble dermed montert opp på masonittplater, med rugmelsklister. I tillegg ble det gjort andre strukturelle forbedringer, i tillegg til estetiske (Frøysaker 2011:121). Også nå ble *Forskerne* plassert foran *Alma Mater*, men bildet ble etter kort tid igjen montert bak *Alma Mater*. I tillegg har alle maleriene blitt utsatt for tre omfattende strukturelle behandlinger (om de gjentatte monteringer og demonteringene av *Forskerne* ikke tas med i betraktningen). Dette ble utført i 1926, 1949 og 1946. I tillegg ble *Historien* og *Våkne menn* behandlet en fjerde gang, da øvre kanter ble festet på nytt – det ene på grunn av vannlekkasje (i 1986). Alle disse ble utført i aulaen.

### *Fysiske endringer og konserveringsproblematikk*

Dette er altså malerier som har vært gjennom mange endringer, helt fra Munch selv tilvirket og stadig omformet motivene, til i dag, hvor komplekse kjemiske mekanismer til stadig er i spill i strukturen. Som nevnt ovenfor, var prosessen fram mot avdekking av bildene lang og full av hindre. Av den grunn er dette motiver Munch brukte mange år på å forme. Selv etter avdekkingen var han ikke overbevist over det ferdige resultatet, og *Forskerne* ble altså derfor gjentagende montert og demontert foran *Alma Mater*.

Nedbrytningen og konserveringsproblematikkene for aulamaleriene er komplekse og skal ikke gås inn på i detalj her. De gjentatte renskampanjene vitner om en overflate som har blitt preget av overflateforurensning og gjenspeiler det faktum at bygget har vært dårlig isolert for luftbåren forurensning i Oslogryta gjennom årene (Frøysaker, Miliani, Grøntoft og Kleiva 2015:126). Slik forurensning kan inneholde ulike komponenter: salter, aerosoler, syreholdige komponenter, biologisk materiale (som muggsporer) og svovel- eller nitrogenholdige molekyler er blant det vanlige. Aulamaleriene er i tillegg preget av metallsåper (Pb/Zn) og sinkoksalater. Disse vil igjen kunne reagere med komponenter i maleristrukturen og bidra til kjemiske forandringer i fargelagene. Slik ansamlinger av støv er kumulative og risikoen for nedbrytning dermed økende. I tillegg til luftbåren forurensning utenfra, har aulamaleriene også vært utsatt for sigarettøyking inne. Dette gir en klebrig konsistens på smusset som kan tiltrekke seg ytterligere partikler fra omgivelsene, som igjen fester seg lett til overflaten. Å rense et maleri for smuss er derfor et inngrep som vil kunne forbedre det kjemiske miljøet i fargelagene og anses som et viktig bevarende tiltak. I tillegg er det også estetisk forbedrende på ulike måter: partikler på overflaten fører til at innfallende lys spres på en måte som gir et

matt utseende. Støvet i seg selv gjør overflaten mørkere og med et grålig skjær. Smusset kan også forringe kunstneriske virkninger som tredimensjonalitet og fargekontraster. Rensing av smuss vil derfor også bidra til å tilbakeføre farger og teksturer: fargene blir klarere og renere, samt at penselføringen blir mer tydelig. Dette gjenspeiles i beskrivelsen av den fjerde rensekampanjen, som i Dagbladet ble beskrevet som ‘fantastisk’ (Frøysaker 2011:124).

Aulaprojektet<sup>14</sup> (MAP) ble igangsatt ved konserveringsstudiet ved UiO i 2005, i anledning renovering av bygget til universitetets 200 års-jubileum (Frøysaker 2008:7). Målet med prosjektet var å konservere bildene, å gjøre rede for konserveringshistorien til maleriene og samtidig analysere materialer og maleteknikk, i tillegg til å finne passende rensemåter til ufernisserte bilder (Frøysaker 2011:112) I 2008, før den siste behandlingen var status følgende: maleriene var usedvanlig skitne, RF i salen svingte mellom 8 – 80% RF og malerienes veggmontering (fra 1946) var derfor begynt å svikte. Lerretene manglet i tillegg stedvis feste til platene de ble limt på i 1946 (Frøysaker 2008:7). Formålet med prosjektet var en langsiktig, bærekraftig bevaring av bildene. Hovedmålet var å redegjøre for muligheter og begrensninger for videre bevaring og identifisere mangler i kunnskap som kunne egne seg for videre bevaring (Frøysaker 2008). Den planlagte bygningsrenovering i Domus Media og Aulaen i forbindelse med UiOs 200-årsjubileum (Frøysaker 2011:111), ble utgangspunktet for at også maleriene gjennomgikk omfattende konserveringsbehandling. Også denne gang ble de rensset, tørt med svamp.

### *Konservering som materiell kultur*

At materialitet på et vis har et eget liv (som ikke er biologisk liv) er en tilnærming til det materielle som utfordrer idéen om at materialet er et passivt objekt. Som en vitenskapelig understøttelse kan fysikken bekrefte at på ulikt nivå fins det aktivitet i all materie, også i form av nedbrytning, og skillet mellom aktiv og passiv blir nærmest naturstridige begreper. Parallelt med at gjenstander kan tilskrives sosialt liv, i form av gjenstandsbiografier, kan de også tilskrives fysiske liv. Analogien fungerer i begge tilfeller som en analogi på det menneskelige livet. Alle konserveringsinngrepene nevnt ovenfor kan slik sies å ha bidratt til å endre, fjerne og bevare ulike aspekter av aulamalerienes fysiske liv. Det sosiale og det fysiske er imidlertid ikke adskilte. Gumbrecht illustrerer et slikt forhold via det aristoteliske tegnet,

---

<sup>14</sup> Munch Aula Painting Project (MAP). I første omgang skulle dette være et treårigprosjekt. Prosjektleder har hele tiden vært Tine Frøysaker, professor i malerikonservering ved Institutt for Arkeologi, konservering, og historie ved Universitetet i Oslo.

somforbinder form og innhold på en måtes lik at de ikke kan skilles fra hverandre (2004:29). Dette gjenspeiler innsikter fra kapittel 2, om hvordan en gjenstands fysiske, men også immaterielle dimensjoner endres via konservering.

I lys av gjenstandsbiografiperspektivet, er konserveringsprosessen en aktivitet som bidrar til å skifte aulamalerienes identitet noe. Maleriene går delvis fra å være ikoniske gjenstander for beundring til gjenstander for undersøkelse, testing og behandling. Som nevnt tidligere, vil også avgjørelser omkring hvilke verdier som skal bevares være viktige, og også bidra til å forskyve identitet. Bakgrunnen for konservering er et kollektivt ønske om å ta vare på noe som anses som verdifullt. Samtidig kan agensbegrepet aktiveres, ved at det er maleriens virkningskraft som til dels påvirker denne handlingen. Maleriene kan sies å utøve en agens på den måten at den får fagfolk innenfor konservering til å utføre handlingen konservering. Gjensidigheten som ofte er til stede i slike agensvirkninger betyr at agens er dermed noe som utøves som en interaksjon mellom konservator og maleri.

I et slikt perspektiv kan konservator og maleriene anses som hybride elementer i et nettverk. Dette nettverket består videre av en rekke verktøy, av verneideologi, etiske retningslinjer, administrasjon og av tekniske analyseverktøy. I et helt konkret tilfelle kan denne hybriditeten forstås rent fysisk: i mange tilfeller er det svært effektivt å anvende saliva for å fjerne støv og smuss fra en overflate. Konservatorens DNA blir dermed en slags integrert del av maleriets materialer. Maleriene som konserveringsgjenstand blir slik hybrider, også i den forstand at de blir en blanding av maleriets originale materialer og konservators materialer.

Agensbegrepet kan også overføres til de redskapene en konserveringsprosess vil innebære. Bomullspinner, tannlegeverktøy, pensler, luper, lommelykter, målebånd og kamera er alle lett anvendelig teknologi som ofte vil benyttes. Også disse blir aktanter i et nettverk fordi de er elementer som fremkaller en virkning (Sjørsløv 2013:168). I tråd med symmetribegrepet i ANT, forstås disse verktøyene (samt maleriene) som ikke-menneskelige aktanter med egenskaper som i hybride konstellasjoner blir en del av konservators egenskaper. Fratatt sine verktøy, kan ikke konservatoren handle med intensjon om å konservere. Her er det altså hverken suverene subjekter eller strukturer som står bak handling, men et nettverk av agens i ulike elementer. Handling skjer som resultat av disse elementene i nettverket.

Aulamalerienes tilstand er et resultat av sine sosiale relasjoner. Ikke bare med tanke på hvordan de er endret, men også med tanke på hvordan de ikke er det. Deres biografi viser til

et rikt sosialt liv, hvor de er verdsatt i mange sammenhenger. Hvordan de har blitt tatt vare på handler om verneideologi og de verdiene de har blitt tillagt. Perspektiver fra materiell teori er her forsøkt anvendt på malerienes sosiale og fysiske liv. Forholdet mellom endringer i en fysisk 'dimensjon' og endringer i en sosial 'dimensjon' kan forstås ved å utforske hvordan betydning kan redefineres gjennom et 'livsløp': hvordan vil fysiske endringer bidra til sosiale endringer og omvendt. Agensperspektivet som har blitt anvendt bidrar til å forstå hvordan de fysiske maleriene ikke kun er gjenstand for handling som blir påført dem, men også hvordan de selv er aktører i komplekse ansamlinger av intensjoner. Perspektivet bidrar til å vise hva det materielle gjør i verden og hvordan det materielle gjøres i ulike kontekster (jf. Damsholt og Simonsen 2009:13). Maleriene er aktører i komplekse ansamlinger av prosesser, relasjoner og praksiser hvor ulike fenomener materialiseres. Kapittel 2 ble avsluttet med en redegjørelse for Eastops argument om at konservering er en handling innenfor materiell kultur. I denne oppgaven inntas det samme posisjonen.

## Kapittel 6: Materialiseringer av aulamaleriene og konservering som materiell kultur

Den umiddelbare responsen til intervjuobjektene på å være i salen handlet mye om det fysiske nærværet til bildene, da som kontrast til å se bilder av maleriene på nett. Som Anastina Eyjólfsdóttir beskriver: «Jeg kjenner jo disse bildene ganske godt, fra verdensveven hvor jeg ofte henter inspirasjon til mitt eget arbeid. Og, det er jo spesielt, nå under korona, hvor man ikke har kunnet være fysisk til stede med kunsten, men bare kunnet se den gjennom en digital skjerm, så blir jo teksturene, flatene og lyset noe veldig eget.» Anders Svensson uttrykte noe av det samme: «De er laget for å bli sett i utgangspunktet som malerier og ikke som fotografier i en bok eller på nettet, så det er jo sånn de er ment å ses og sånn de er finest». Begge berører med dette det som Gumbrecht omtaler som et kunstverks nærvær. Fordi vi lever i en hverdag, dominert av mening som fremkalles via hermeneutikken, påstår Gumbrecht at den estetiske opplevelsen kan gi oss tilbake en følelse av å være i ett med den fysiske verden. Det disse informantene opplevde kan derfor sies å være en av inngangsportene til den estetiske opplevelsen: det fysiske nærværet av maleriene (Gumbrecht 2004:116). Også kunsthistorikerens refleksjon om begrepet 'nærvær' har mange av de samme elementene i seg: «Jeg pleier å si at det skal liksom overskride det hverdagslige.» På spørsmål om hva som er igjen når tolkningen tas bort, er svaret: «Kanskje et slags ukomplisert møte».

Svensson reflekterer litt annerledes omkring begrepet 'nærvær'. For ham kan det være vanskelig å «låse ut det analyserende blikket». Og: «et bilde skal være ganske bra vellykket for at jeg bare skal slutte å tenke, eller bare være der». Han forklarer at det kan være litt utmattende å gå rundt å analysere teknikken hele tiden, fordi han har også lyst til å bare være til stede og ta det inn, uten det analyserende blikket. Kunsthistorikeren, på sin side, lurer på om «det at bildene er her, at de er nærværende, gjør at jeg har flere fluktmuligheter til å ikke være nærværende, enn om det var et rom uten bilder». Dette forklares med at hen da kan «sette meg ned og høre på historien, eller jeg kan plukke blomster (peker på *Alma Mater*)». Informanten forklarer også at dette er fordi hen opplever disse bildene som ganske inviterende, og at det er ikke alltid den samme opplevelse av kunst frembringes. Eyjólfsdóttir forklarer hvordan bildene, for henne «fargelegger hele rommet» og hun sier hun får følelsen av å være i en kirke.

Eyjólfsdóttir følger opp sin kommentar om det å være til stede i aulaen med at «Munch er jo veldig spesiell i sin matthet». Denne mattheten i bildene er noe som ble et tema i alle

intervjuene. For å beskrive maleriene taktilt benytter Svensson «et jotunmaling-uttrykk: silkematt». For ham, som er klassisk skolert kunstmaler fra Firenze, fremstår maleriene som «veldig matte, med ensartet overflate. I motsetning til rent oljemaleri, hvor man gjerne får litt gjenskinn, spesielt i de mørkere partiene. I mange av de klassiske tradisjonene så ville jo ikke dette gått an. De ville hatt mer kontrast og mørke, og skapt rom på den måten». Mattheten i bildene gjør at mange tror bildene er fresker, noe også Eyjólfsdóttir lurte på. Kunsthistorikeren har imidlertid sett så mange fresker i sitt liv, at dette ikke var noe spørsmål – de ble umiddelbart gjenkjent som lerretsmalerier.

Som følge av det privilegiet det er å få stå i stilas å se maleriene på nært hold, blir det tydelig at overflaten er langt mindre ensartet enn det det gis uttrykk for på gulvnivå. Som malerikonservatoren uttrykker det: «ikke alle steder er så pulveraktige som man skulle tro. Noen områder er ganske glansfulle. Det ser nesten ut som Munch har lagt på eller mett noen av de tynne lagene med farger med bindemiddel eller med lokal ferniss etterpå, fordi de er ikke så sensitive som flere andre tynne fargeområder. Så områder fra det helt sensitive til det tykke, pastose, som er så ekspressive, er til stede». Mattheten er et resultat av lite bindemiddel i overflaten<sup>15</sup>. I tillegg gjør støvet på overflaten at maleriene ser enda mattere ut enn de egentlig er, fordi lyset spres annerledes på grunn av støvpartiklene på overflaten.

Informantene forklarer at maleriene påvirker dem på helt ulike måter. Eyjólfsdóttir skanner bildene og lurer på hvordan de er laget. Hun beskriver seg selv som en svamp som prøver å memorere bestemte farger eller områder. Hun forklarer videre: «For kunstnere, når de ser bra kunst, så må de i studio». Dette innebærer «å ta med seg noe de har lært fra bildene før de glemmer det». Det kan være sjatteringer eller farger, og slik påpeker hun en av mange måter maleriene kan mediere til handling på. Også Svensson påpeker noe av det samme. Han er helt spesifikt opplært til å se på kunst på denne måten, gjennom sin klassiske skolering. Derfor, når han ser på aulamaleriene, gjør han det med et blick hvor han ser: «forenklinger Munch har gjort og lignende, hvor jeg skjønner hva han har tenkt. Noen steder ikke, noen steder tenker jeg *Jøss, hvorfor i all verden, hvorfor har han tenkt det der*». Kunsthistorikeren beskriver hvordan hen kjenner seg ledet inn mot noe. Vedkommende føler en speiling av kunsten, slik mennesker speiler hverandre empatisk: man gjesper når en man snakker med gjesper, for eksempel. Dette kobles ikke først og fremst til aulamaleriene, men mot et minne av å se *Pubertet*, av samme kunstner. Vedkommende forklarer at da vil hen «liksom krøke seg sammen litt», når hen ser det bildet. Dette følges opp med en forklaring av en kroppslig

---

<sup>15</sup> I konservering knyttes dette til Pigment-Volume-Consentration.

erfaring, hvor «alt det man tror man føler, fordi man blir litt ledet mot å føle akkurat det». Informanten forklarer at hen kan føle en empatisk tilknytning til motiv, eksempelvis korsfestelsesmotiver eller torturscener på altertavler. Dette utdypes med at hen ikke forblir upåvirket av dette, på grunn av en fysisk identifisering med smerten.. Igjen er begrepet om agens relevant: I disse tilfellene har det materielle virkningskraft på menneskene rundt seg, på forskjellige måter. Ting får mennesker til å handle, i Eyjólfsdóttir tilfelle, til å memorere utsnitt hun finner interessante og kanskje kan ta med videre, inn i sitt eget studio. I kunsthistorikerens tilfelle kan denne påvirkningen sies å særlig fremtredende, fordi den manifesteres i en slags fysisk smerte.

For Svensson inngår ofte det sosiale som en del av motivasjonen for å oppsøke kunst. Som han formulerer: «det er jo et miljø rundt disse tingene. Og uten noen som kommer på utstilling, så er jo ikke tingene så veldig interessante». Han er enig i en formulering om at kunsten samler folk, og kan også si seg enig i en kunstutstilling som et ting hvor mennesker samler seg rundt en ting (jf. Huseby og Treimo 2018:5, 10). Han følger opp med at da kan man diskutere hva som er det viktigste: tingen eller forsamlingen/samlingen. Han påpeker samtidig at kunsten i seg selv er viktig, og at «den relasjonelle spenningen opprettholdes, selv om relasjonen er 1:1 mellom kunstverk og betrakter». I disse bemerkningene fra Svensson ligger kjernen i flere av de teoretiske perspektivene som benyttes i materiell kultur. For det første fremtrer igjen idéen om agens i den forstand at kunsten får folk til å møte opp. I denne sammenhengen medierer kunsten til sosiale samspill, på den måten at man kan møte både gamle og nye bekjente i forbindelse med en utstilling. Det er det sosiale i seg selv som motiverer, men denne motivasjonen hadde i akkurat en slik sammenheng ikke vært det samme uten kunstens funksjon som noe man samler seg rundt. Slik kan også de hybride fremstillingene av hvordan fenomener skapes i ANT trekkes inn. En utstilling er en hybrid av kunstverk og utstillingsrommet. Den relasjonelle betydningen blir også tydelig fordi en gjenstand defineres mer med utgangspunkt i sine relasjoner enn ut ifra en 'essens' (Sjørølev 2013:120).

På spørsmål om hvordan kroppen og ulike sanser kan benyttes for å erfare kunst, svarer de veldig ulikt. Anders Svenssons impuls er å reise seg opp og demonstrere en typisk «galleri-gange», med hendene godt plassert på ryggen og ansiktet nysgjerrig vendt mot kunstverket. Igjen påvirker kunsten til en viss væremåte. Dette reflekteres også i malerikonservatorens svar på samme spørsmål: «Jeg har selvfølgelig hendene bak på ryggen og så prøver jeg å lene meg så langt mulig frem som barrierene tillater. Og så går jeg alltid ned på huk og på siden, så jeg



får sidelys inn på maleriene og ser på krakeleringer og bulker. Sånn at, ja, det blikket er jo sikkert et helt annet enn folk som er opptatt av motivet». Kunsthistorikeren forklarer at i tillegg til synet, benyttes ikke minst nesen når hen studerer kunst. Dette fordi det er mange verk som lukter, særlig gamle middelaldergjenstander (som bøker og manuskripter). Anastina Eyjólfsdóttir uttaler først at hun kun benytter synet, men da jeg nevner at jeg i tillegg bruker luktesansen, sier hun at hun kan gjøre det også. Men da på nyere kunst, ikke på eldre, «fordi det kan jo ofte finne på å være noe funky [i nyere kunst]» og tenker da på plast, mat eller jord, gress o.l. som samtidskunst kan bestå av. Også Noëlle Streeton bruker et bredt spekter av sanser: «Synet er mest viktig, men i tillegg, fordi vi er konservatorer, må vi berøre dem. Fordi om du føler vekt og balanse... Det er noe med å føle hvordan de er». I tillegg bekrefter hun at også lukt og hørsel kan være viktig, henholdsvis for å identifisere materialer (som voks eller linolje) eller identifisere luftlommer som bør limes.

### *Aulamalerienes forbindelse til sansene*

Min egen erfaring av å jobbe i aulamaleriene er veldig sanselig. Som konservator behøver jeg informasjon om det helt konkret materielle, og dette innebærer ikke kun synet. Ved for eksempel å lukte på et maleri, kan det komme frem om det har hengt i et rom med for eksempel sigarettøyk eller med røkelse. Med (hanskekledde) hender kan det føles hvor stivt eller fleksibelt et materiale eller hvor tungt og solid noe er, og overflaten kan forsiktig «kakkes» på for å lytte etter hulrom som bør limes. I tilfellet med aulamaleriene ble de også lyttet til, ved feltarbeid, sommeren 2018. Dette for å registrere delamineringer mellom lerretene og platene fra 1946. Akkurat som treverk kan bankes på for å lytte etter hulrom, kunne også disse hulrommene høres ved å stryke over overflaten. Tilstedeværelsen av disse fremtrådte ved en svak og lys plystreaktig lyd som sa «susj». Forsiktig og i og repetative mønstre ble derfor overflatene strøket over og delamineringer registrert på et ark.

Fordi disse delamineringene ikke er synlige fra siden, ble altså synet utilstrekkelig. Å ta på maleriene fremkalte i stedet en lyd som bidro til å forstå malerienes tilstand bedre enn hva synet i dette tilfellet gjorde. Slik ble fire av fem sanser aktivert i mitt eget møte med maleriene. Det var ikke nødvendigvis tiltenkt fra Munchs side at maleriene skulle virke på andre måter enn visuelt. David Howes (2006) skriver i sin artikkel om sanser som materiell kultur, at det sanselige er noe som fremtrer for oss umiddelbart, mens mening er noe som mekles frem (Howes 2006:163). For å få tilgang til en gjenstands materialitet mener han at

disse kvalitetene – soniske, olfaktoriske, taktile og gustatoriske – også må tas med i betraktning, i tillegg til det visuelle (2006:169). Her beskrives altså hvordan andre sanser bringer en nærmere objektet, men da fordi disse sansene var viktige også i den originale konteksten. Aulamaleriene ble trolig produsert for å være visuelle gjenstander, som virker gjennom sin visuelle estetikk. Likevel, for å forstå malerienes komplekse materialitet viser dette eksempelet at et bredt spekter av sanser, gir ‘verktøy’ for å forstå de kontekstene, samspillene og relasjonene de har inngått i.

### *Materialiseringer av temperatur*

Temperatur ble et tema i samtale med kunsthistorikeren. Vedkommende følte bildene var litt kalde, med alle sine blåtoner, og at dette utgjorde en kontrast til *Solen*, som man gjerne tenker på som varm. En av kunsthistorikerens første responser på å være i rommet og se på maleriene handlet om at bildene fremstod som mye mer inviterende enn hva hukommelsen tilsa, og dette ble knyttet mot de mange blåtonene i bildene. Derfor er responsen at «de kanskje fremstod som litt kjølige. Men nå er jo rommet her veldig kjølig ellers, så nettopp derfor blir de jo varme». Det oppstår slik en kontrast, hvor fargene i bildene får de til å virke kjølige samtidig som de, i kontrast til temperaturen i rommet, får en varme over seg.

Jeg fortalte om den sommeren jeg selv arbeidet i aulaen. Dette var i juli, 2018, den sjette varmeste sommeren i Norge siden 1900. Klimaanlegget hadde sluttet å virke og i øverste etasje på stilaset som ble brukt, omtrent ti meter over bakken, var varmen vanskelig å holde ut. I flere dager stod jeg foran solskiven på *Solen* og festet løs maling. Da var det noe med det å få den bemalte solen midt i ansiktet, samtidig som jeg kjente den intense varmen fra solen utenfor, som var ganske spesiell. Kunsthistorikeren svarer til dette at «jeg hadde sikkert tenkt at det skulle være varmere å ta på Solen enn på stenen. Det er jo ikke egentlig det, men psykologisk er det det».

### *Nok et blikk på konservering og materiell kultur*

I kapittel 2 ble Dinah Eastops artikkel om konservering og materiell kultur redegjort for. Her påpekes det at konservering er en handling innenfor materiell kultur, fordi det må tas en rekke avgjørelser innenfor både de fysiske og de sosiale dimensjonene i en kulturgjenstand, ved at det stilles spørsmål omkring hvilke verdiaspekter som skal bevares og for hvem.

Dersom dette ses fra et materialteoretisk perspektiv, handler det om hvordan en gjenstand påvirker konservator, og hvordan konservator påvirker gjenstanden.

En konservators blikk er trent opp til å forstå materialer og teknikk, for å helst kunne si noe om hvordan maleriet har endret seg siden det var nytt. I tillegg anerkjennes det, at i tillegg til de rent fysiske bestanddelene av et maleri, finnes det også immaterielle aspekter, som må kartlegges og tas hensyn til. I kapitlet ovenfor håper jeg å ha demonstrert både hvordan materiell kultur kan bidra til å manøvrere i disse immaterielle dimensjonene, men også at konservering er en handling innenfor materiell kultur. Her behandles det materielle og det sosiale helt eksplisitt samtidig, noe konservering også kan sies å gjøre: vi bevarer noe for noen.

Malerier endres seg fysisk, men også sosiomaterielt, i kraft av endring i sine relasjoner og særlig i relasjon til konservator. Malerikonservatoren som ble intervjuet forklarer dette på følgende måte: «Malerier forandrer seg med samfunnet. Og selvfølgelig, med de preferansene eller de retningslinjene en konservator arbeider etter og. Det vil jo være med på å forme maleriet». Selv om konserveringsfaget har en metodikk som i stor grad er naturvitenskapelig fundert, er likevel er blikket en konservator benytter nokså subjektivt, og ulike konservatorer tolker overflater på helt ulike måter. Det finnes ingen standardiseringer for å tolke hva man ser på. Malerikonservatoren uttrykker det slik: «Man blir jo opplært til å behandle hver gjenstand, eller se på hver gjenstand som unik, og fortolke konteksten til gjenstanden og ikke generalisere for mye». Dette illustrerer hvordan det jobbes innenfor konservering. En oversikt over de fysiske miljøene en gjenstand har vært i, samt dens konserveringshistorikk gir viktige kontekster for å tolke en nedbrutt overflate. Dette gjenspeiler det kontekstuelle aspektet i konservering, som ble fremhevet i kapittel 2.

Mens Eastop plasserer konservering som en handling innenfor materiell kultur, mener Hummelem, van Saaze og Versteegh (2008) at faget kan plasseres innenfor et paradigme som opprettholder en subjekt-objekt-dikotomi. Altså at subjektet (konservator) kan innhente sann kunnskap om objektet og at dette er en ensidig handling. Om dette stemmer eller ikke, er for omfattende til å skulle undersøkes her. Både Cutajar og Streeton stiller seg imidlertid uenig til denne påstanden. Cutajar påpeker at det er helt sentralt i det teoretiske rammeverket rundt faget at våre avgjørelser påvirker hvilket lag av betydning som skal bringes frem og hva som skal viskes ut. Kan man ta vare på alt, eller hvordan skal man velge? Cutajar følger opp dette med å beskrive hvordan forståelse av kontekst er viktig, og som eksempel trekkes nylige protester i forbindelse med *Black Lives Matter*- bevegelsen opp, hvor en statue av en kolonist

eller slavehandler ble kastet i sjøen: «For de som utførte dette, var statuen et uttrykk for undertrykkelse og negativitet, mens den samme mannen kan for andre grupper ha hatt en annen funksjon, hvor følelser av nostalgi kommer i veien. Og på denne måten er ulike relasjoner bygd, og de er i konflikt. En konservator som skal behandle denne må ta en avgjørelse på om hvilke av disse materialitetene som skal bevares». Konserveringen kan på denne måten sies å være iboende relasjonell, siden de ulike sosiale, verdimeslige kontekstene til en gjenstand vil tas med i betraktningen når en gjenstand skal behandles.

På spørsmål om hun synes den verdibaserte tilnærmingen er noe som kan sies å passivisere en gjenstand (jf Hummelen, van Saaze og Versteegh 2008), svarer Streeton at hun «tror det er motsatt: vi aktiviserer. Du aktiviserer fordi dens mening må utvikles; du må utforske hva den er, hvor den er fra, hvem har berørt dem og hvilke verdier er relasjonelle. Så, nei, etter min mening, så aktiviseres de». Også Cutajar stiller seg uenig til denne påstanden. Han beskriver hvordan han, når han tilskriver verdier til en gjenstand, har en reflekterende tilnærming til dette: han bygger assosiasjoner, som igjen påvirker hvordan han tenker, som en sirkel. Han ser på den og reflekterer, men gir også plass til at den skal kunne « snakke » tilbake. Om ikke, mener han, er det en mulighet for at gjenstanden passiviseres, om man bare sier at noe er noe helt spesifikt, men så har det kanskje vært noe helt annet for noen andre. Han formulerer dette slik: «Jeg synes det bare er riktig at man respektfull overfor gjenstandene, særlig de som ikke tilhører ens egen kontekst eller kultur. Om jeg konfronteres med 'den andre', burde jeg gi rom til 'den andre', så den kan snakke tilbake til meg». Dette setter han i sammenheng med en sirkulær prosess, hvor også begrepet om agens påkalles: innledende undersøkes en gjenstand, og det man finner ut av vil igjen påvirke hvordan det jobbes videre. Han sier at muligheten for å passivisere er til stede, men ved å innta en holdning hvor gjenstanden for « snakke », så kan dette motvirkes, eller med Streetons ord: aktiviseres.

Cutajar forklarer også at han har jobbet med gjenstandsbiografier i sitt virke som konservator og at «det fascinerte meg fordi, akkurat som jeg har en biografi og du har en biografi og enkelte ting sedimenteres og legges på bunnen, mens andre ting forblir på toppen, så betyr det at også en gjenstand kan endre seg, og at den ikke nødvendigvis er det samme hele tiden». Det vil altså kunne komme en rikhet ut av å utforske ulike måter å undersøke gjenstander på.

I dette kapitlet håper jeg å ha illustrert at det er mye som kan skje i møtet mellom et maleri og en person/persepsjon. Å begrepsliggjøre dette er helt sentralt innenfor materiell teori. I dette kapitlet har intervjuobjektene responser på aulamaleriene derfor blitt analysert i lys av

materiell teori. Her kom det frem at begrep om agens, nærvær, hybrider og nettverk er godt egnet for å strukturere informantenes refleksjoner. Disse fire begrepene er i materiell kultursammenheng analytiske virkemidler for å løse opp en dikotomi mellom subjekt og objekt. Slik kommer det frem hvordan intervjuobjektene kan sies å interagere med maleriene på måter som ikke bare handler om å tolke eller beundre dem, men hvor det materielle også har en virkning på disse subjektene.

Fysisk tilstand og kulturell mening er i kontinuerlige endring. Innenfor konservering er forståelsen av de fysiske endringene helt sentralt, mens materiell kultur befatter seg med de sosiale. I et perspektiv hvor det fysiske og materielle anses som sammenflettet, kan perspektiver fra materiell kultur bidra til å gå dypere inn i disse endringene og dermed utstyre konserveringsfaget med flere verktøy for å forstå en kulturgjenstand i forkant av avgjørelser omkring behandling.

## Kapittel 7: Avslutning

Som utgangspunkt for denne oppgaven ble det satt opp to problemstillinger: hvordan kan aulamaleriene og malerikonservering forstås med utgangspunkt i materiell teori og hvordan kan forståelser om endring i materiell kultur kan brukes for å utvide forståelse av endring i konservering?

Tilnærminger til det materielle fra materiell teori er anvendt for å utvide forståelser av endringer i aulamaleriene, via begreper om nærvær, agens, hybrider og nettverk. Fordi det materielle og det sosiale innenfor materiell kultur behandles samtidig blir relasjonelle perspektiver på det materielle viktig. Det har blitt illustrert hvordan materiell teori kan benyttes for å få det materielle til å fremtre med en virkningskraft som er vesentlig for hvordan det sosiale konstrueres. Samtidig gis ikke maleriene noen form for suveren status, fordi det er det relasjonelle som er verdifullt og som betones. Når relasjoner mellom det sosiale og det materielle vektlegges og menneskelige og ikke-menneskelige aktanter gis en analytisk sett likeverdig status, åpner dette for at de vekslende virkningskreftene mellom mennesker og ting, som skyver på verdi- og meningsinnhold i maleriene, bidrar til å forstå de endringene som har forekommet. Det har også blitt belyst hvordan maleriene utgjør hybride konfigurasjoner, i samspill med verden rundt. Malerienes materialitet har slik fått betydning for prosessene rundt dem. Via intervjuer, har sosiale situasjoner i aulaen blitt iscenesatt, mellom intervjuobjekter og maleriene. Refleksjoner og tanker omkring de ulike spørsmålene, ble belyst ved hjelp av de teoretiske utgangspunktene for oppgaven.

Det har blitt redegjort for hvordan malerikonservering som fag har endret seg teoretisk til en forståelse av konservering som en prosess hvor det anerkjennes at prosessen har en endrende funksjon, i tillegg til en bevarende. Av den grunn må enhver konserveringsprosess innledes med vurderinger av en gjenstands immaterielle sider, i tillegg til den materielle tilstanden, for å kunne ta gode avgjørelser omkring hvordan en gjenstand skal konserveres. Konservering som materiell kultur har også blitt analysert. Konservering bidrar til å skifte identitet og vil derfor markere punkter i en gjenstands livsløp. Samtidig er det en gjensidig agensvirkning i spill, i en interaksjon mellom konservator og malerier. Denne anses som et hybrid element som inngår i et større nettverk av elementer i en konserveringsprosess. Agensbegrepet ble også overført til de verktøy en konservator normalt benytter, og symmetrien blir klar, da subjektet ikke står alene uten disse. Handling (konservering) skjer i et nettverk av agens.

I tillegg kan også det å tillegge verdier til en gjenstand forstås ut ifra begrep om agens: en gjenstand vil kunne påvirke konservator, som igjen utviser en påvirkning på gjenstanden i det verdier tilskrives. Materiell teori kan benyttes som bidrag i forståelsen av hvordan malerier endres, på den måten at endring også forstås som resultat av sosiale relasjoner.

## Litteraturliste

Appadurai, A. (1986), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press: West Nyack.

Appelbaum, B. (2010), *Conservation Treatment Methodology*, Butterworth-Heinemann: London.

Brandi, C. (1963), *Theoria del Restauro*, Istituto Centrale per il Restauro: Roma.

Bringkmann, S. (2014), "Unstructured and Semi-Structures Interviewing" i Leavy, P. (red.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford University Press: Oxford.

Clavir, M. (1998), "The social and Historic Construction of Professional Values in Conservation" i *Studies in Conservation*, Vol. 43 (1): 1-8.

Damsholt, T. og Simonsen, D. G. (2009), "Materialiseringer. Processer, relationer og performativitet" i Damsholt, T., Simonsen, D. G. og Mordhorst, C. (red.), *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, Aarhus Universitetsforlag: Aarhus: 9-39.

Eastop, D. (2006), "Conservation as Material Culture" i Tilley, C., Spyer, P., Rowlands, M. Keane, W. og Küchler, S. (red.), *Handbook of Material Culture*, Sage Publications: London: 516-534.

Frøysaker, T. (2008), "Konserveringsstudiets aulaprojekt. På oppfordring: en liten statusrapport" i *Norske Konserver*, Vol. 1: 7-9.

Frøysaker, T. (2011), "Bevaring av Edvard Munchs aulamalerier før og nå", i Anker, P. og Berman, P. G. (red.), *Edvard Munchs Aulamalerier. Fra kontroversielt prosjekt til nasjonalskatt*, Messel Forlag: Oslo.

Frøysaker, T., Miliani, C., Grøntoft, T. og Kleiva, I. (2015), "Monitoring of surface blackening and zinc reaction products on prepared samples located adjacent to Munch's *The Source* in the Aula at the University of Oslo" i Frøysaker, T., Streeton, N., Kutzke, H., Hanssen-Bauer, F. og Topalova-Casadiago, B. (red.), *Public paintings by Edvard Munch and his contemporaries. Change and conservation challenges*, Archetype publications: London: 126-131.

Gell, A. (1998), *Art and Agency. An Antropological Theory*, Clarendon Press: Oxford.



- Gumbrecht, H. U. (2004), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press: California.
- Gårdvik, M. og Klausen, A.K. (2018), "Tre røde toppluer, i *Norsk Museumstidskrift*: Vol. 4 (2): 94-112.
- Hanssen-Bauer, F. (2001). "Etikk som kompetent og søkende uro." i *Museumsnytt*, Vol. 50 (3): 26-27.
- Hedley, G. (1999), "On humanism, aesthetics and the cleaning of paintings" i Villers, C. (red.), *Measured opinions: collected papers on the conservation of paintings*, UKIC: London: 152-166.
- Hodder, I. og Lucas, G. (2017), "The symmetries and asymmetries of human-thing relations. A dialogue" i *Archaeological Dialogues*, Vol. 24 (2): 119-137.
- Hoskins, J. (2006), "Agency, Biography and Objects" i Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. og Spyer, P.(red). *Handbook of Material Culture*, Sage Publications: London: 74-84.
- Howes, D. (2006), "Scent, sound and synaesthesia: Intersensoriality and material culture theory", i Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. og Spyer, P.(red). *Handbook of Material Culture*, Sage Publications: London: 161-172.
- Hölling, H. (2017), "The *technique* of conservation: on realms of theory and cultures of practice" i *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 40 (2): 87-96.
- Huseby, H. B. og Treimo, H. (2018), *Tingenes metode: Museene som tingsteder*, Norsk Teknisk Museum: Oslo.
- Hummelen, I., van Saaze, V. og Versteegh, M. (2008), "Towards a symmetrical approach in conservation?" i *ICOM Committee for Conservation*, Vol 2: 1041-1047.
- Kopytoff, I. (1986), "The cultural biographies of things: commoditization as process", i Appadurai, A. (1986), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press: West Nyack: 64-92.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009), *Det kvalitative forskningsintervju*, Oversatt fra *InterView: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing* av Anderssen, T.M. og Rygge, J., Gyldendal Norsk Forlag AS: Oslo.

Latour, B. (1991), *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi*, Oversatt fra *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* av Myklebust, R. B., Spartacus Forlag AS: Oslo.

Michael, M. (2017), *Actor-Network Theory. Trials, Trails and Translations*, Sage Publications: London.

Mohr, O.L., (1960), *Edvard Munchs Auladekorasjoner. I Lys av Ukjente Utkast og Sakens Akter*, Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.

Mordshorts, C. (2009), "The Power of Presence: the 'Cradle to Grave' installation at the British Museum" i *Museum and Society*, Vol. 7 (3): 194-205.

Muños Viñas, S. (2005), *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier Butterworth-Heinemann: Oxford.

Nadolny, J. (2003), "The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, circa 1780 – 1880", i *Studies in Conservation*, Vol. 48 (1): 39-51.

Olsen, B. (2006), "Ting – mennesker – samfunn. Introduksjon til en symmetrisk arkeologi", i *Arkæologisk Forum*, Vol 14: 13-18.

Pettersen, P. (2011), "Alma Mater – Munchs stebarn" i Ydstie, I. (red.), *Munchs Laboratorium. Veien til Aulaen*, Unipub: Oslo: 147-196.

Price, N.S., Tallay, M. K. og Vaccaro, A. M. (1996), "Introduction to part III" i Price, N.S., Talley, M. K., og Vaccaro, A. M. (red.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute: Los Angeles.

Rogan, B. (2011), "Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet", i Naguib, S. A. og Rogan, B. (red.), *Materiell kultur og kulturens materialitet*, Novus Forlag: Oslo: 313-382.

Ruud, C. L. og Planke, T. (2011), "Rolstadloftet. En vitenskapshistorisk biografi" i Naguib, S. A. og Rogan, B. (red.), *Materiell kultur og kulturens materialitet*, Novus Forlag: Oslo: 41-60.

Scott, D. A. (2015), "Conservation and Authenticity: Interactions and enquiries" i *Studies in Conservation*, Vol. 60 (5): 291-305.

Sease, C. (1998), "Codes of ethics for conservation" i *International Journal of Cultural Property*, Vol. 7 (1): 98-115.

Sjørølev, I. (2013), *Ting: I nære og fjerne verdener*, Aarhus Universitetsforlag: Århus.

Streeton, N. L. W. (2017), "Writing histories for late-medieval objects: The engagement of conservation with theoretical perspectives on material culture" i *Studies in Conservation*, Vol. 62 (7): 419-431.

Stuart, B. (2007), *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Wiley & Sons ltd: Chichester.

Tilley, C. (2006), "Objectification", i Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. og Spyer, P.(red). *Handbook of Material Culture*, Sage Publications: London:60-73.

Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. og Spyer, P. (2006), "Introduction" i Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. og Spyer, P.(red). *Handbook of Material Culture*, Sage Publications: London: 1-6.

Van Loon, A., Noble, P. og Burnstock, A. (2012), "Ageing and deterioration of traditional oil and tempera paints" i Stoner, J. H. og Rushfield, R. (red.), *The Conservation of Easel Paintings*, Routledge: Oxford: 214-241.

Vollnes, A. O. (2011), *Universitetets Aula. Glimt fra et 100-årig mangfoldig musikkliv*, Universitetet i Oslo: Oslo.