

Vetle Øyvang

Konservatorfaget i Norge

Utvikling av teknikk og ideologi siden starten av
1900-tallet

Bacheloroppgave i KULMI2400

Veileder: Mattias Bäckström

August 2021

Vetle Øyvang

Konservatorfaget i Norge

Utvikling av teknikk og ideologi siden starten av 1900-tallet

Bacheloroppgave i KULMI2400

Veileder: Mattias Bäckström

August 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for historiske og klassiske studier



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Innholdsliste

1	Forord.....	2
2	Innledning	3
2.1	Inspirasjonen	3
2.2	Problemstilling.....	3
2.3	Hospitering	5
2.3.1	Arbeidsoppgave 1 - katalogisering.....	5
2.3.2	Arbeidsoppgave 2 - utstillingskontroll	6
2.4	Definisjoner	6
2.5	Metode	8
3	Historisk bakgrunn	8
3.1	Konservatorer; Fra malerier til historie	8
3.2	Ringves og Sverresborgs historie	9
3.2.1	Sverresborg Museum.....	10
3.2.2	Ringve Musikkmuseum.....	10
3.3	Hans Nissen-gården og «Det rankemalte rommet»	10
3.3.1	Hans Nissen-gården.....	10
3.3.2	«Det rankemalte rommet»	11
4	Konserveringsteknikker	12
4.1	Konservering av limfargedekoren i Hans Nissen-Gården.....	12
4.2	Stavkirkene; en kan ikke se fremtiden	13
4.3	Kunnskapsdyrking og det internasjonale samarbeidet	15
4.4	Kunnskap fra Ringve	16
4.5	Blikk mot fremtiden	17
5	Konserveringsideologi	18
5.1	Idealer; tidens tann og stilrensing	18
5.2	Verdier og identiteter	19
5.3	Thesevs Skip	20
5.4	Av to onder så velger man den minste	22
5.5	Fremtiden for «det rankemalte rommet»: En autentisk imitasjon	24
6	Litteraturliste.....	27
7	Upubliserte kilder	28

1 Forord

Jeg vil benytte anledningen til å takke alle som har hjulpet meg underveis.

Takk til alle ansatte ved Ringve Musikkmuseum som tok meg godt imot. Spesielt vil jeg takke Anne Mette Gottschal som hjalp meg i min tid der, og Vera de Bruyn Oubouter som svarte på mine spørsmål.

Takk til Lisa Monner som ga meg den nødvendige informasjonen om dekoren ved Sverresborg.

Takk til min veileder Mattias Bäckström som har gitt meg gode råd igjennom skriveperioden.

Takk mine foreldre som hjalp meg se igjennom og rettskrive, og som måtte overleve min merkelige babling om stør og lim.

Takk til alle mine venner som holdt meg i godt humør under skriveperioden. Dette er trolig en tid jeg ikke kommer til å glemme.

Vetle Øyvang. Skien, Sommeren 2021

2 Innledning

2.1 Inspirasjonen

I de nordlige delene av Trondheim, nærmere bestemt på Lade, på toppen av en opphøyning med utsyn utover det nærliggende området, ligger det en storslått, gammel gård. Denne gården var tidligere eid av Norges store sjøfartshelt Peter Wessel Tordenskjold, og huser i dag Ringve Musikkmuseum. I låvens andre etasje, midt i museets hovedutstilling, er det en dør i den ene veggen, og bak denne døren befinner museets bevaringsverksted seg. Helt ukjent for museets besøkende, har det her inne i mer enn 20 år foregått noe som normalt sett ville blitt betegnet av en konservator som en krisesituasjon. Siden 1991 har dyrebart materiale daglig vært utsatt for solens ødeleggende stråler og varme, og det var her jeg skulle finne min inspirasjon for følgende tekst.

På den andre siden av Trondheim, på byens vestkant, i det tidligere fortet, nå folkemuseet ved Sverresborg, ble jeg ved en tidligere anledning vist noe ved et besøk på museet sammen med medstudenter ved universitetet. Jeg og de andre besøkende fikk se gamle dekorerte planker som var tatt ut av et av museets bygg. De var lagt ut på et bord i konservatorverkstedet og midt under behandling. Likheten mellom materialveggen på Ringve og de dekorerte plankene fra Sverresborg var hva som inspirerte oppgaven. Det viste seg at objektene på materialveggen og de dekorerte plankene var blitt forringet som direkte følge av konserverings arbeid, om enn med ulik intensjon. Dette skal jeg komme tilbake til.

«*Dette må bevares for fremtiden*» er en grunnleggende filosofi innen kulturminneforvaltning. Dessverre kan ikke gjenstander bli bevart kun ved hjelp av ønsker. Ønskene må omsettes i praktiske tiltak, og konservering krever ofte direkte innblanding av profesjonelle for å beholde en gjenstand i ønsket tilstand. I denne oppgaven vil jeg derfor ta for meg hvordan feltet kulturminneforvaltning, nærmere bestemt i form av konservering, har endret seg i løpet av de siste 100 årene. Med tanke på både ideologi og ferdigheter; hva som har endret seg og hvordan det fungerer den dag i dag.

2.2 Problemstilling

Museets oppgaver er, ifølge ICOMs (International Council of Museums) museumsetiske regelverk, å samle, konservere, forske og formidle.¹ Jeg har lyst til å se nærmere på punktet konservering med utgangspunkt i konserveringen av limfargedekoren i Hans Nissen-gården.

¹ ICOMs museumsetiske regelverk 5.0, (Kulturrådet). 2008.

Min problemstilling for denne oppgaven blir derfor følgende: Hvordan har konserveringsteknikker og -ideologier forandret seg i Norge siden starten av 1900-tallet?

I min oppgave ønsker jeg å gi et innblikk i hvordan oppgaven med å konservere har utviklet seg over tid i form av teknikker og etikk/ideologi. Jeg vil også omhandle problemstillinger knyttet til dette. Hovedfokuset ligger på fagpersoner med konserveringskompetanse, men jeg vil også omhandle eksempelvis museumsmedarbeidere siden disse også er underlagt samme reglement slik det er beskrevet i ICOMs ordliste.²

Jeg har valgt å belyse problemstillingen ved å ta utgangspunkt i et konkret objekt og beskrive hva som har vært de praktiske utfordringene med å sikre nettopp dette objektet. Jeg vil gjennom det synliggjøre fagets utvikling og de tilhørende konsekvenser det har gitt for nevnte objekt. Objektet jeg har valgt å fokusere på, befinner seg ved Sverresborg Museum, og har vært del av den såkalte Hans Nissen-gården. Objektet er limfargedekorerte bygningsdeler fra det såkalte «rankemalte rommet». Med dette som utgangspunkt, omhandler jeg også hvordan en lignende konservering av limfargedekoren i Heddal stavkirke ble utført. Jeg vil også ta for meg materialprøveveggen ved Ringve Musikkmuseum for å utdype hvordan museer utfører forskning uten å risikere verdifulle gjenstander, og hvorfor dette er relevant for det valgte objektet fra Sverresborg Museum..

I oppgaven min har jeg valgt å avgrense tidsaspektet til hvordan ideologier og teknikker tilknyttet kulturminneforvaltning og konservering har forandret seg i Norge fra starten av 1900-tallet og frem til tiden oppgaven er skrevet (2021). Jeg vil også hen vise til perioder i tidligere århundrer der nødvendig for å forklare noen teknikker og idealer som var aktuelle da, men som ble videreført inn i det tidlige 1900-tallet. Hovedvekt legges imidlertid på de siste 100 år.

De museografiske aspektene ved konserveringsarbeidet omhandles kun på overordnet plan. Ved beskrivelsen av hvordan ulike konserveringsteknikker har forandret seg, begrenses beskrivelsen til prinsipper og ikke konkrete tekniske detaljer, som for eksempel konsentrasjon av lim brukt, nøyaktige oppskrifter, eller ved hvilke temperaturer limet som senere er omhandlet har trukket seg sammen.

² ICOMs museumsetiske regelverk 5.0, (Kulturrådet). 2008.

2.3 Hospitering

Ved kulturminneforvaltningsstudiene ved NTNU inngår utplassering/hospitering som en del av utdanningsløpet. Min utplassering var ved det tidligere nevnte Ringve Musikkmuseum, og hospiteringsperioden min ble gjennomført i februar 2020, før restriksjoner tilknyttet COVID-19 ble iverksatt. Det var under hospiteringsperioden at valg av tematikk for denne oppgaven utkrystalliserte seg. I det etterfølgende beskrives derfor hospiteringsperioden, de oppgaver jeg gjennomførte, samt de observasjoner som dermed gjorde at jeg ønsket å skrive om konservering i denne oppgaven.

I hospiteringsperioden ble jeg ivaretatt av Anne Mette Gottschal, som jobber som konservator ved museet. Den første dagen ble brukt til å skaffe meg kjennskap til muséet og utstillingene der. Dette i form av en tur rundt om i museet, og ved å se på utstillingen på låven mens jeg lyttet til museets audioguide. Jeg fikk også vite at jeg i løpet av hospiteringsperioden skulle ha ansvaret for å gjennomføre to konkrete arbeidsoppgaver ved museet.

2.3.1 Arbeidsoppgave 1 - katalogisering

Den første oppgaven, som også var den jeg jobbet mest med, var en løpende oppgave som innebar følgende: Oppgaven var å hente mapper med dokumenter tilhørende museumsgjenstander fra museets magasin, skanne dem, og konvertere dem til PDF, slik at de kunne legges inn i gjenstandens tilhørende side i databasen Primus.³

Primus er altså det systemet norske museer bruker som database og opplysningsarkiv for sine museumsgjenstander, og det fungerer også i tillegg som «*backend*» for eksempelvis digitaltmuseum.no.

I forbindelse med dette katalogiseringsarbeidet tilknyttet Primus, fikk jeg også ansvaret for to mindre underoppgaver som skulle gjennomføres i løpet av hospiteringsperioden. Disse oppgavene var å forfatte beskrivelser og oppsøke informasjon om to spesifikke gjenstander for publisering på DigitaltMuseum.

³ Primus er et samlingsforvaltningssystem for museer og andre kulturarvsinstitusjoner. Det er et helhetlig system som både ivaretar informasjon om samlingene og de rutiner og prosesser som er tilknyttet dem. Primus brukes i dag av ca. 200 museer og kulturarvsinstitusjoner i Norge og Sverige, Kulturit.org «Primus» per 11. Mai 2021

Den første gjenstanden jeg ble bedt beskrive hadde katalognummer RMT 89/13, og var en Rock-Ola jukeboks modell 1428, mens den andre gjenstanden var katalognummer RMT 77/8, en fele som i Primus var referert til som «trønderfele». For den sistnevnte gjenstanden ble min oppgave derfor å forfatte en beskrivelse av feleen med tekniske begrep, og å finne ut hva en trønderfele er. Jeg fikk hjelp Anne Mette til å finne relevant litteratur i museets bibliotek. Til sist kontaktet vi Bjørn Aksdal for historikk.

2.3.2 Arbeidsoppgave 2 - utstillingskontroll

Den andre oppgaven jeg fikk tildelt, var en spesifikk oppgave knyttet direkte opp mot en aktiv utstilling. Allerede i 2020 ble det lagt planer for at museets hovedutstilling på låven skulle forandres, ettersom den etter flere år begynte å fremstå litt utdatert. Jeg fikk derfor i oppgave å gå igjennom og sjekke om gjenstandene som sto på utstillingen på låven korresponderte med hvilke gjenstander det sto at var til stede på utstillingen i Primus. Dette ble utført ved å ha et ark med gjenstandsnummer og kryssjekke dette med nummeret skrevet på selve gjenstanden hvis dette var synlig, eller ved å se på skiltingen for gjenstanden, som også inneholdt gjenstandsnummer. De fleste gjenstandene sto hvor de skulle, men noen avvik ble funnet. En langeleik, som i audioguiden ble forklart at var samme som i et bilde utstilt ved siden av, var ganske åpenbart ikke samme langeleik. Gjenstandsnummer var imidlertid ikke synlig fra utenfor monteret, konservator måtte tilkalles slik at hun kunne håndtere langeleiken og finne gjenstandsnummeret. En annen gjenstand som var fullstendig feilregistrert i Primus var en leirgjøk, hvor både selve gjenstanden og den tilhørende beskrivelsen uheldigvis var forvekslet med en annen leirgjøk som lå i arkivet.

For å fysisk sjekke gjenstandsnummeret som var skrevet direkte på både trønderfeleen, langeleiken, og leirgjøken måtte jeg ha hjelp av musikkinstrumentkonservator Vera de Bruyn-Ouboter som har kvalifikasjon og tillatelse til å håndtere instrumentene.

Det var under arbeidet med hospiteringsoppgavene jeg ble vist rundt i konservatorverkstedet, og at Vera viste meg veggene med materialprøver og hvordan disse forringes over tid. Denne veggens betydning skal jeg utdype mer senere i oppgaven. Det var dette igjen som sporet min interesse for konservering, og som dermed til syvende og sist har resultert i denne oppgaven.

2.4 Definisjoner

I denne rapporten legges følgende definisjoner og forkortelser til grunn:

Limfarge: En malingstype som, ifølge Jon Brønne, er en «fellesbetegnelse for malinger som er fremstilt med et lim som bindemiddel.»⁴ Brønne spesifiserer videre at limfarger tradisjonelt er laget av lim basert på pattedyr, fisker, eller planter, og at limfarge er vannløselig.

Limfargedekor: Interiørdekorasjon malt med limfarger.⁵ Det refereres ikke i denne oppgaven til bruk i malerier på lerret, da dette faller utenfor oppgavens fokus.

Frihåndsdekor: Interiørdekorasjoner malt uten bruk av andre redskap enn pensel og øyemål. Brukt som overordnende begrep for en rekke dekorasjonstyper. Begrepet vil derfor bli benyttet for å minske antall kategorier, ettersom en blanding av dekorasjonstyper ofte var benyttet i samme rom⁶

Konsolidering: Konsolidering har mange betydninger i forskjellige fag, men i konservatorsammenheng er betydningen definert av Riksantikvaren til være «festing av løs maling på malerier. Kan også brukes om andre materialer, for eksempel. skadet tre eller murpuss»⁷

Museologi: betyr «vitenskapen om museer» og har sin opprinnelse i den andre halvdel av 1800-tallet. Det er studiene av hvordan en kan samle, bevare, forske, og formidle kulturelle gjenstander.⁸ Konservering er en spesialisert studieretning under museologi.

Konservator: Er etter ICOMs definisjon «Museumsansatt eller frittstående fagperson med kompetanse til å utføre teknisk undersøkelse, sikring, konservering og restaurering av kulturarvmateriale»⁹

Museumsmedarbeider: Menes her etter ICOMs definisjoner «Museumsmedarbeidere omfatter staben (både lønnet og ulønnet personale) ved museer eller andre institusjoner som definert i vedtektenes kapittel 2, paragraf 1 og 2...» og «Betegnelsen omfatter også frittstående utøvere som overholder ICOMs museumsetiske regelverk og som arbeider for museer og institusjoner som definert i vedtektene henvist til ovenfor»¹⁰

⁴ Brønne, *Dekorasjons Maling*, (Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag, 1998) side 33

⁵ Brønne, *Dekorasjons Maling*, (Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag, 1998) side 69

⁶ Brønne, *Dekorasjons Maling*, (Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag, 1998) side 69

⁷ Ordnettelen «konsolidering»

⁸ Waidacher. «Museology Why, Where, When?» (Nordisk Museologi.) 1997. side 95

⁹ ICOMs museumsetiske regelverk 5.0, (Kulturrådet). 2008.

¹⁰ ICOMs museumsetiske regelverk 5.0, (Kulturrådet). 2008.

Passiv konservering: Tiltak hvor en gjenstand bevares passivt, slik som beskyttelse fra lys eller temperatursvingninger. Kan gjøres av alle ved et museum.¹¹

Aktiv konservering: Tiltak hvor en jobber direkte på materialet for å forhindre at et objekt skal forringes. Kan bare utføres av en utdannet konservator.¹²

Preventiv konservering: Alle tiltak hvor inngrepet er ment å forhindre fremtidig forringelse¹³

2.5 Metode

Utgangspunktet for arbeidet mitt har jeg fra postintervjuer gjort med instrumentkonservator Vera de Bruyn-Ouboter ved Ringve Musikkmuseum og malerikonservator Lisa Monner ved Sverresborg museum. Dette ble gjort via e-post hentet fra museenes egne sider. Valget av postintervju er gjort på tross av ulempene slik de er skrevet i Metode og Oppgaveskriving.¹⁴ Valg av metode skyldes i hovedsak koronatiltakene som var innført mens jeg skrev oppgaven, ved at det å oppsøke selve museene og samtale direkte med fagpersoner ikke var lett gjennomførbart. Dette da som følge av restriksjonene.

Med utgangspunktet i informasjonen jeg fikk fra postintervjuene, satte jeg meg inn i emnet. Dette ble gjort igjennom lesing av publiserte verk, som fagbøker og forskningsrapporter. Jeg har valgt å være kildekritisk ved å holde meg til verk publisert av personer og organisasjoner knyttet til temaet, og ikke hentet fra ukritiske kilder som Wikipedia eller lignende. Jeg har gjort dette hovedsakelig igjennom søking av nøkkelord knyttet til min oppgave, hovedsakelig igjennom NTNUs online-bibliotek, men også via nettsider som Brage. Min forståelse av temaet konservering har forandret seg i takt med arbeidet med oppgaven, og dermed bidratt til formuleringen av den endelige problemstillingen.

3 Historisk bakgrunn

3.1 Konservatorer; Fra malerier til historie

Begynnelsen til konservering som et eget fag kan ifølge Hans-Christoph Von Imhoff¹⁵ knyttes tilbake til en spesifikk hendelse i 1947. I løpet av andre verdenskrig ble mye av inventaret og innholdet til museer i storbyer som eksempelvis London pakket bort i tilfluktsrom for å sørge for at det ikke ble bombet i stykker. Etter at krigen var ferdig ble inventar og gjenstander

¹¹ Samlingsnett «Aktiv Konservering»

¹² Samlingsnett «Preventiv Konservering»

¹³ Samlingsnett «Preventiv Konservering»

¹⁴ Dalland, *Metode og Oppgaveskriving* (Oslo: Gyldendal, 2017)

¹⁵ Von Imhoff. *Aspects and development of conservator-restorer's profession since WWII*, 2009

pakket ut igjen, og satt tilbake på museene. I løpet av denne prosessen ble det bestemt på «*National Gallery of London*» at de skulle fjerne den gamle fernissen fra museets malerier. Synet på denne beslutningen var ikke udelt positivt, og det ble blant annet stilt kritiske spørsmål til malerienes identitet, og om hvorvidt maleriene fortsatt var de samme maleriene. Folket mente at autentisiteten til maleriene var blitt fjernet. De aktuelle museene som var involvert i prosessen gjennomførte derfor interne granskninger for å avdekke hva som faktisk skjedde bak lukkede dører.

På denne tiden fantes ikke konservering som eget fag, men oppgavene var i stedet en underlagt del av museologi, uten noen videre spesialisering. På 50-tallet startet de første dedikerte studiene hvor en kunne utdanne seg til konservator på forskjellige universiteter rundt i Sentral-Europa.¹⁶ Det var ikke før i 1984 at tittelen «konservator» fikk en definisjon av ICOM-CC (International Council of Museums – committee for conservation) under fellesbetegnelsen «Conservator-Restorer»¹⁷. 21. oktober 1997 ble Pavia-dokumentet vedtatt basert på E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) sine 1993 «Professional Guidelines» som i ettertid ble oppdatert og igjen vedtatt i 2003. Innholdet av disse retningslinjene setter regler og premisser både for konservatorer, samt de som jobber med konservatorene. For eksempel er det vedtatt at nødvendig studieløp for å kunne jobbe som en konservator skal være minst på masternivå eller et lands ekvivalent.¹⁸ Konservatorstudiene er ikke begrenset til én spesifikk linje, men omfatter i stedet flere særegne linjer. Den eldste linjereiningen er malerikonservator, som også er den eneste som er mulig å studere her i Norge. Andre linjer er delt opp i forskjellige material- og objektgrupper og er mulig å studere i andre europeiske land.¹⁹

3.2 Ringves og Sverresborgs historie

For å forstå helheten og bakgrunnen for konserveringens utvikling i Norge, er det av betydning å kjenne til historikken bak de to museene. Sverresborg er det eldste museet av disse to. Ringve ble grunnlagt et par tiår etter.

¹⁶ Von Imhoff. *Aspects and development of conservator-restorer's profession since WWII*, 2009

¹⁷ E.C.C.O. *Professional Guidelines II* (E.C.C.O.) 2003

¹⁸ *Document of Pavia* (European Network for Conservation-Restoration Education) 1997

¹⁹ Informasjon i personlig e-post med instrumentkonservator Vera De-Bruyn Ouboter 26. April 2021

3.2.1 Sverresborg Museum

På slutten av 1800-tallet ble mye av fortidsminneforeningens gamle garde erstattet av nye og yngre medlemmer med mer radikale idéer. En majoritet av disse medlemmene var arkitekter, og de hadde derfor en ekstra interesse for bygningsvern. Ønsket som ble lagt frem av de nye medlemmene var å lage museer hvor en samlet bygninger, kalt friluftsmuseer.²⁰ Sverresborg museum oppsto derfor i 1909 som et direkte resultat av dette ønsket om et eget museum for bygningshistorie. Det kommende museet ble gitt bygninger, slik som Hans Nissen-gården allerede i 1912, som var klare for omflytting når det eventuelle museet fant sitt lokale. I 1914 ble det bestemt at museet og bygningene skulle settes opp rundt det gamle middelalderslottet Sverresborg, med utkikk utover Trondheim.²¹

3.2.2 Ringve Musikkmuseum

Ringve gård var originalt eid av familien Wessel, og var på et tidspunkt derfor også eiet av krigshelten og marineoffiseren Peter Wessel Tordenskjold. Gården ble åpnet som et dobbeltmuseum av Victoria Bachke i 1952, etter ønske fra hennes avdøde ektemann, Christian Anker Bachke. Ønsket var at gården skulle huse to museer; ett viet til musikkinstrumenter, og ett viet til Tordenskjold. Victoria Bachke døde i 1963, 11 år etter museene ble grunnlagt. Ti år etter dette igjen, i 1973, ble Tordenskjoldmuseet stengt ned og pakket vekk. Musikkmuseet er i dag det eneste museet på gården²²

3.3 Hans Nissen-gården og «Det rankemalte rommet»

Som utgangspunkt for de vurderinger og betraktninger som er gjennomført under arbeidet med denne oppgaven, er limfargedekoren som har befunnet seg i gjesterommet til Hans Nissen-gården på Sverresborg sentral. Som følge av at dekoren har vært en integrert del av selve bygget, er den derfor også sterkt knyttet til gårdens historikk og verdier.

3.3.1 Hans Nissen-gården

Bygget i dag kjent som Hans Nissen-gården ble oppført i 1723, og er den eldste kjøpmannsgården i Trondheim.²³ Foruten limfargedekorasjonene har bygget i seg selv en egenverdi gjennom at det også er et av de få trehusene fra Trondheim som følger Wibes

²⁰ Christensen, *Kunsten å Bevare (PAX forlag, 2011) side 72*

²¹ Sverresborg «Om museet»

²² Ringve «Ringve gårds historie»

²³ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

typeplaner.²⁴ Selv om dette trolig er noe tilfeldig²⁵, bidrar det likevel til å gjøre gården unik i historisk sammenheng, ettersom de fleste trehus som ble oppført i samme tidsperiode ikke lenger eksisterer. Helt fra byggets oppføring i 1723 til det ble flyttet til museet i 1914²⁶ har bygget overlevd alle bybranner.²⁷ Mangelen på eldre trehus i Trondheim gir dermed gjesterommet og den tilhørendedekoren sin egne unike verdi, i tillegg til den verdi som representeres av gården ellers.

3.3.2 «Det rankemalte rommet»

I det tidsrom hvor denne rapporten er utarbeidet, er det ikke mulig å inspisere dekorelementene i gjesterommet ved selvsyn. Dette skyldes at dekoren er demontert og lagt på magasin slik at den kan videre konserveres. Følgende beskrivelse av gjesterommet er derfor basert på informasjon fra Lisa Monner²⁸ og fotografier fra henholdsvis «Trønderske trepaléer»²⁹ og «Historier fra et Hus».³⁰ Jeg vil derfor gjøre oppmerksom på at veksling mellom bruk av presens og preteritum i etterfølgende tekst er gjort med hensikt, og at det skyldes dette forholdet. Rommets ulike bestanddeler eksisterer fortsatt, men rommet som sådan eksisterer da ikke lenger.

Rommet hadde tre dekorerte komponenter. Veggplanker, takplanker, og en dør. Gulv og takbjelker var ikke dekorert. Slik navnet «Det rankemalte rommet» henter til, avbildet limefargedekorasjonene i rommet de naturlige bølgene og bøyene en finner i rankene til planter. Til dels er det mest brukt rød og grønn, men dyrere farger som blått er også til stede. Rankene på veggen som var til høyre da en kom inn, var malt symmetrisk rundt en vertikal midtakse. På døren er det malt hva som virker som blomsterblader, der ingen av de tre avbildede blomstene er malt likt, «Historier fra et Hus» beskriver det som at det «...minner om et orientalsk teppe.»³¹ Basert på lignende dekorasjoner fra Nord-Tyskland, er rankedekorasjonene slik som fantes i gjesterommet en av de mange stilartene populært brukt som motiv i frihåndsdekor i og rundt 1700-tallet.³² Spesielt merkelig er det at det er mulig å

²⁴ Kavli, *Trønderske trepaléer*. (Utg. Cappelen. 1966.) side 89

²⁵ Mellemsether, Tank Brinken. *Historier fra et hus*. (Trondheim: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. 2005) side 67

²⁶ Sverresborg.no «Om museet»

²⁷ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

²⁸ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

²⁹ Kavli, *Trønderske trepaléer*. (Utg. Cappelen. 1966.) side 87

³⁰ Mellemsether, Tank Brinken. *Historier fra et hus*. (Trondheim: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. 2005)

³¹ Mellemsether, Tank Brinken. *Historier fra et hus*. (Trondheim: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. 2005) side 58-60

³² Brønne. *Dekorasjons Maling*, (Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag 1998) side 69-72

skimte flere eldre lag med dekorasjoner bak de fremtredende rankene. I «Historier fra et Hus»³³ belyses opphavet til den eldre dekoren å være et resultat av at plankene er brukt sekundært fra andre bygg. Det vil si at plankene ikke opprinnelig var laget for Hans Nissen-gården, men originalt var del av andre bygg.

4 Konserveringsteknikker

4.1 Konservering av limfargedekoren i Hans Nissen-Gården

Den videre historien til limefargedekoren har blitt forklart til meg av malerikonservator Lisa Monner ved Sverresborg Museum. På et uvisst tidspunkt, trolig etter at bygget ble flyttet til museet i 1914, ble det utført vedlikeholdsarbeid på limfargedekoren. Detaljene rundt hvem som gjorde det, når de gjorde det, og den nøyaktige intensjonen bak er uklar, ettersom ingen dokumentasjon av behandlingen ble utført. Hva vi derimot vet, er hvilken effekt behandlingen har hatt på veggen i ettertiden.

Veggen ble behandlet ved å stryke et lag med varmt proteinlim (muligens hornlim eller harelim) over limfargedekoren. Det er naturlig å tenke at denne prosessen ble gjennomført for å bidra til å konservere veggen, men behandlingen har imidlertid fungert mot sin hensikt.

I 2013 ble det avdekket at veggen var i svært dårlig forfatning. Limet har med tiden gulnet og endret fargeuttrykket til limfargedekoren under. En del av malingen hadde løsnet og lå på gulvet i store flak, mens andre deler av dekoren fortsatt hang på veggen, men hadde løsnet og krøllet seg på veggen. Ved nærmere undersøkelser ble det konkludert med at dette var som følge av at plankene, limfargedekoren, og den ytre limhinnen hadde trukket seg sammen og ekspandert i forskjellig grad ved de ekstreme temperatursvingningene i et dårlig isolert trehus som Hans Nissen-gården. Fjerning av det ødeleggende laget ble problematisk ettersom både limfargedekoren og proteinlimet er vannløselige, og proteinlimet var dessuten på noen steder nærmest inngrodd i limfargedekoren. Museet forespurte derfor CICS (Cologne Institute of Conservation Sciences) om assistanse, og fikk da hjelp fra to studenter derfra. På tross av den kronglete jobben, arbeidet ansatte ved museet videre med å konservere limfargedekoren, og i august 2020 kunne de si seg ferdige. Som følge av de ustabile klimatiske forholdene ved Hans Nissen-gården ble det imidlertid, som tidligere nevnt, besluttet at en remontering av dekorelementene i gjesterommet av konserveringshensyn ville være for risikabelt.

³³ Mellemsæther, Tank Brinken. *Historier fra et hus*. (Trondheim: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. 2005) side 58

Dekorelementene som består av veggen, taket, og døren skal derfor i stedet bevares under mer stabile klimatiske forhold i museets magasin³⁴

4.2 Stavkirkene; en kan ikke se fremtiden

Det å ødelegge Norges historiske arv har neppe vært intensjonen til den eller de som påførte det destruktive limlaget på Sverresborg. Det er derfor nærliggende å tro at metoden som ble anvendt ble valgt uten at man hadde inngående kunnskap om limets langtidseffekt, men at valget snarere var basert på den effekt som håndverkerne opplevde der og da. Påføring av et ødeleggende limlag for å konservere er imidlertid ikke unikt for Hans Nissen-gården på det tidlige 1900-tallet, og det er dermed grunn til å tro at dette var en etablert praksis på dette tidspunktet.

Landets stavkirker har vært blant de viktigste byggene når man har skullet definere hva som er «norsk», og det var fra ønsket om å bevare stavkirkene at Fortidsminneforeningen ble opprettet.³⁵ Kirkene har som oftest stått i flere hundre år og er derfor ofte rikt dekorert fra de forskjellige tidsperioder de har gjennomlevet. I mange av kirkene er det derfor også mulig å finne limfargedekor fra flere ulike perioder. Konserveringsavdeling til NIKU (Norsk Institutt for Kulturminneforskning) har på oppdrag fra Riksantikvaren i løpet av de siste tiårene jobbet ekstensivt med å konservere limfargedekoren i landets stavkirker.³⁶ Ved å bruke informasjonen tilgjengelig i disse rapportene, vil jeg vise til hvordan dette kan anvendes for andre tilfeller slik som for limfargedekoren ved Hans Nissen-gården.

Rapporten fra NIKU vedrørende konserveringsarbeidet utført på Heddal stavkirke beskriver tidligere utført konservering og restaureringsarbeid i kirken. Det beskrevne konserveringsarbeidet og beskrivelsen av dekorens tilstand ved prosjektets oppstart har mange fellestrekk med limfargedekoren ved Hans Nissen-gården. I rapporten fortelles det at på 1950-tallet var en mann ved navn Ola Sæter gitt oppdraget av å gjennomføre konserveringsarbeidet i kirken fra den daværende riksantikvaren. På mange måter på samme vis som det oppdrag NIKU nå i nyere tid fikk fra Riksantikvaren, i Heddal Stavkirke. Arbeidet utført av Sæter var å retusjere og komplettere den gamle limfargedekoren i kirken, samt å konsolidere dekoren.³⁷ Konsolideringen ble utført ved å stryke et tykt lag lim over limfargedekoren, og NIKU sier i sin rapport dette om typen lim brukt: «Sæter har ikke skrevet noe i sin rapport om hvilken

³⁴ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

³⁵ Christensen, *Kunsten å Bevare (PAX forlag, 2011) side 10-13*

³⁶ Olstad. «To the Glory of God and the Church's Adornment»

³⁷ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke, (2009) Brage. Side 5*

type lim han har brukt, men basert på NIKUs erfaring med andre konserveringsarbeider fra denne tiden regner vi med at han har benyttet gelatin»³⁸

Limet brukt i Hans Nissen-gården var estimert til å være enten harelím eller hornlím, men faller sammen med gelatin under kategorien proteinlím. Effekten av gelatinen i Heddal kirke, slik den er beskrevet av NIKU, kan også høres kjent ut.

Limet som ligger igjen på overflaten har lagt seg over og rundt mye skitt og støv. Områder som opprinnelig var hvite fremstår som brungrå. Limet har gulnet med alderen, og en del steder ligger limet så tykt at det fremstår som brunt. Noen steder er overflaten også blitt blank på grunn av limoverskuddet. I ekstreme tilfeller som på fotografiet nedenfor kan man se at limet har krympet og dermed trekker malingen av underlaget.³⁹

Her ser vi at på ganske lignende vis som i Hans Nissen-gården har det tidligere forsøket på å konservere virket imot sin hensikt, og med et relativt likt resultat. Proteinlím har i begge tilfeller gulnet over tid og endret limfargedekorens uttrykk, samt forårsaket avskallinger som følge av at limet har krympet og trukket maling med seg.

Selv om vi vet at konsolideringsarbeidet gjort på Hans Nissen-gården ble utført på et punkt mellom bygget kom til museet i 1914, og lovene om dokumentasjon på 80-tallet, foreligger ingen holdepunkter for å tro at det var nettopp Ola Sæter som i sin tid også konsoliderte veggdekoren ved Hans Nissen-gården. Fellestrekkene i beskrivelsen av de gamle konsolideringsarbeidene gjort i Heddal Stavkirke i Telemark, og i gjesterommet ved Hans Nissen-gården i Trondheim, indikerer i det minste at bruken av proteinlím for konsolidering av ulike typer limfargedekor var en utbredt metode i Norge på det tidlige 1900-tallet.

I samme rapport beskrives det hva NIKU gjorde under sine arbeider i 2008 for at limfargedekoren skal holde seg. I rapporten beskriver de grundig metodikk og fremgangsmåte for hvordan de har varmet opp og strøket på et lag med proteinlím over limfargedekoren.⁴⁰ Det kan kanskje ved første øyekast virke overraskende at man igjen benytter proteinlím til konsolideringsarbeidet, ettersom det var nettopp slik type lim som ble identifisert til å være bidragende til dekorens forringelse både ved Heddal Stavkirke og Hans Nissen-gården, men forskjellen ligger i nøyaktig hvilket proteinlím de har anvendt. I motsetning til gelatinen i

³⁸ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke*, (2009) Brage. Side 18

³⁹ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke*, (2009) Brage. Side 18

⁴⁰ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke*, (2009) Brage. Side 20

Heddal, og hare-/hornlimet i Hans Nissen-Gården har de her benyttet størlim. I deres endelige rapport for stavkirkeprosjektet begrunner NIKU dette valget av lim i at det forårsaker minst forskjell i limfargedekorens farger, det har god bindekraft, og kanskje viktigst for denne oppgavens andre del, brytes det naturlig ned slik at prosessen skal kunne gjentas i fremtiden.⁴¹

Selv om man ikke vet nøyaktig hvilken type lim som opprinnelig ble anvendt på elementene fra «det rankemalte rommet» ved Sverresborg Museum, var konsolidering med nytt lim også den valgte fremgangsmåten i det nylig utførte konserveringsarbeidet her.⁴²

Bruken av lim igjen i det nye århundret kan få det til å virke som om at det tekniske aspektet ikke har forandret seg mye, men det er mye erfaring og kunnskap som ligger til grunn for valget, ikke bare fra nasjonale institusjoner, men også fra land og fagmiljøer utenfor Norge

4.3 Kunnskapsdyrking og det internasjonale samarbeidet

Rapportene som er utarbeidet i forbindelse med NIKUs stavkirkeprogram er publisert på engelsk. Dette er takket være reglene og avtalene som en rekke europeiske land, Norge inkludert, har undertegnet. Pavia-dokumentet⁴³ er et eksempel på en slik avtale. Selv om det i denne oppgaven omhandles spesifikt hvordan konserveringsideologi og -teknikker har forandret seg her i Norge, er den nasjonale utviklingen også preget av internasjonale kunnskaper og strømninger.

Pavia-dokumentet er mer spesifikt en avtale om at konserveringskunnskap og -teknikker med vitenskapelig grunnlag skal bli delt med både andre konservatorer så vel som med andre ikke utdannet som konservator.⁴⁴ Følgene av dette er at vitenskapelig fundert informasjon ikke skal være forbeholdt spesifikke fagmiljøer og institusjoner, men i stedet være bredt tilgjengelig, også for lesere uten spesifikke forkunnskaper. Konservatorer skal da heller ikke støtte metodene til organisasjoner eller enkeltpersoner som ikke har empirisk basis for sine teknikker, eksempelvis slik som for den gamle konsolideringsmetoden slik denne ble benyttet ved Hans Nissen-gården. Et annet resultat av dette samarbeidet er at ikke alle museer og konserveringsorganisasjoner trenger å bruke egne ressurser for å utføre forskning på nye metoder og teknikker, men i stedet kan benytte kunnskap fra andre der det foreligger.

⁴¹ Olstad. «To the Glory of God and the Church's Adornment». *side 89-90*

⁴² Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

⁴³ *Document of Pavia* (European Network for Conservation-Restoration Education, 1997)

⁴⁴ *Document of Pavia* (European Network for Conservation-Restoration Education, 1997)

Eksemplifisert ved arbeidene som er utført både ved Hans Nissen-gården og Heddal Stavkirke, har det internasjonale samarbeidet hatt en tydelig effekt i Norge. I 1986 ble ICOMs første versjon av det museumsetiske regelverk publisert og ratifisert av alle medlemsorganisasjoner, Norge inkludert. I regelverket står det i punkt 2.24⁴⁵ at museene skal dokumentere alt av konserveringsinngrep. Som nevnt tidligere, var slik informasjon fra de tidligere konsolideringsarbeidene fullstendig fraværende fra Hans Nissen-gården, og bare i svært begrenset omfang dokumentert i Heddal. Til gjengjeld har alt av nyere konsolideringsarbeid utført av både Sverresborg og NIKU blitt grundig dokumentert. Arbeidet og dokumentasjonen fra NIKU er altså gjort tilgjengelig for et internasjonalt publikum ved at den er publisert på engelsk. Arbeidet som er utført på «det rankemalte rommet» ved Hans Nissen-gården er fortsatt av relativ ny dato, og det er derfor ikke foreløpig publisert noen offentlig rapport på det tidspunkt denne oppgaven skrives. Kunnskap om konserveringsteknikker behøver imidlertid ikke bare å ha opphav fra hendelser hvor historisk verdifulle gjenstander utsettes for unødig fare, men kan derimot heller utføres på historisk autentiske materialer.

4.4 Kunnskap fra Ringve

Som tidligere nevnt, var det en spesiell vegg ved Ringve Musikkunstmuseum som ansjoret valg av tematikk for denne oppgaven. Det som gjør den aktuelle veggen spesiell i konserveringssammenheng, er at forringelse av den ikke bare aksepteres, men faktisk også er ønskelig. Veggen det er snakk om, er en vegg laget av et lystett materiale med flere lommer sydd inn. I disse lommene er det finérbiter av forskjellige sorter, samt fargetester, og også en bit med elfenben. I hver lomme stikker deler av materialet ut slik at det blir eksponert for solen når den står i øst. De nedre delene av materialet som ligger inne i lommen blir derimot ikke eksponert for sollyset, og har derfor holdt seg mer eller mindre upåvirket fra monteringsstidspunktet.⁴⁶

Grunnen til at denne veggen eksisterer, er for at den skal fungere som et referansebibliotek for hvordan materialer vanligvis funnet i instrumenter og møblement forandres ved lang tids eksponering for sollys. Blant fargetestene er det derfor eksempelvis indigo og safran fremstilt på historisk autentisk måte. Fargene har historisk sett vært populære til bruk på for eksempel finerte møbler. Som følge av å være laget av tidligere levende materialer, pleier både indigo

⁴⁵ ICOMs museumsetiske regelverk 5.0, (Kulturrådet. 2008).

⁴⁶ Informasjon i personlig e-post med instrumentkonservator Vera De-Bruyn Ouboter 26. April 2021

og safran på historiske gjenstander i dag å fremstå i en variasjon av brun. Informasjon som dette kan være nyttig for tilfeller som limfargedekoren i Hans Nissen-gården, hvor noen av limfargene har gulnet med tiden. Ved å sammenligne konserveringsobjekter med referansematerialene vil en ha en lett tilgjengelig referanse for dokumentasjon av en gjenstands materialer og mulige originale utsende. Veggen fungerer også til å vise hvilke materialer som blir skadet mest av eksponering for sollys.⁴⁷ Dette prosjektet har ikke vært ment å være kortsiktig, ettersom materialene trenger lang eksponeringstid for å være autentisk solskadet. Materialveggen ved Ringve er i så måte et godt eksempel på at vi skaffer oss kunnskap i dag som vil komme til nytte i fremtiden.

4.5 Blikk mot fremtiden

I det store og hele har kanskje ikke selve konserveringsmetodene forandret seg så mye i løpet av den tiden det har vært praktisert. Til dels takket være hvor ungt faget er. Det er imidlertid etter opprettelsen av selve faget at en har blitt mye mer observant på hva som fungerer og ikke. Jobben slutter ikke så snart et objekt er blitt konservert; konservatorer burde alltid undersøke om det finnes bedre metoder tilgjengelig.

Etter at NIKU var ferdig med stavkirkeprogrammet, ble det utført inspeksjoner for å vurdere om arbeidet hadde fungert. De melder at i flere av stavkirkene der de brukte størlim for å konsolidere har limfargedekoren igjen begynt å flake av. Dette har derfor reist spørsmålet om hvorvidt størlim virkelig er det beste konsolideringsmiddelet. NIKU forteller videre at de har jobbet nært med konservatorer og kjemikere rundt om i Europa for å prøve å finne ut hvorfor størlimet ikke har fungert etter hensikten. Samtidig har de også utforsket om det finnes andre konsolideringsmidler de heller kan benytte, men har ved publisering av rapporten ikke funnet noe konkluderende.⁴⁸

Et annet mulig problem ved videre bruk av størlim som rapporten til NIKU imidlertid ikke tar for seg, er et forhold som er utenfor en konservators kontroll. Problemstillingen har vært kjent allerede så tidlig som i 2001, da NIKU var kjent som NINA-NIKU (Stiftelsen for naturforskning og kulturminneforskning). Størlim er, som navnet jo indikerer, utvunnet fra fiskearten stør, og mer spesifikt fra fiskenes svømmeblære.⁴⁹ Den eneste måten å få tilgang på en stør's svømmeblære på, er ved å avlive fisken. Problemet med å drepe nettopp stør, er at

⁴⁷ Informasjon i personlig e-post med instrumentkonservator Vera De-Bruyn Ouboter 26. April 2021

⁴⁸ Olstad. «To the Glory of God and the Church's Adornment» side 89-90

⁴⁹ Cameo «Sturgeon Glue»

hele arten er utryddingstruet.⁵⁰ Dette var også situasjonen i 2001, noe NINA-NIKU legger vekt på i sin publikasjon. De stiller her ikke spørsmål til hvorvidt det er etisk rett å bruke produkter utvunnet fra et utryddingstruet dyr, men fokuserer heller på hva vi skal gjøre når det ikke er tilgjengelig lenger.⁵¹ 20 år senere har situasjonen ikke forandret seg mye. Stør er fortsatt utryddingstruet, og dette etiske aspektet er heller ikke nevnt i NIKU sin rapport for stavkirkeprogrammet.

Konservatorer er primært opptatt med å bevare fortiden, men dette betyr ikke at man ikke også må se hvilke effekter de valg man tar her og nå kan ha på fremtiden. Tanker rundt konservering har dermed ikke bare utviklet seg rent teknisk, men fordrer også i større grad at man tar stilling til etiske og moralske problemstillinger når man vurderer konserveringsstrategier.

5 Konserveringsideologi

5.1 Idealer; tidens tann og stilrensing

Der konserveringsteknikk ligger til grunn for hvordan arbeidet utføres, finner vi spørsmålet om hvorvidt en *burde* utføre arbeidet i konserveringsideologien. På tilsvarende vis som hvordan teknikk har utviklet seg over tid har også hva vi mener om konservering forandret seg igjennom årene. Til forskjell fra konserveringsteknikken, som er svært konkret og målbar, er konserveringsideologien basert på meninger, og slik sett ikke rent vitenskapelig. For å forstå dette, er det derfor viktig å fortelle litt om hvilke idealer som har vært før, og hva en konservator burde tilstrebe å oppnå i dag.

I moderne tider har vi i Norge stort sett valgt å idealisere konserveringsobjekters status slik de er fremstår i dag. Gjenstander har en historie som strekker seg fra da de ble laget og frem til i dag, og det er tegnene på denne historien vi nå har lyst til å bevare synlige i konserveringsobjekter. Slike tegn kan for eksempel være deler som er synlig reparert, mangel av deler eller andre varierende grader av slitasje. I andre tilfeller (dette er mer fremtredende i bygningsforvaltning), kan det være deler fra to eller flere stilistiske perioder.

Idealet for hva som skulle fremvises var imidlertid ganske annerledes før. I 1800-tallets historisme-stilperiode, var kulturminneforvaltning og konservering i stedet dominert av

⁵⁰ Akvariet «Russisk Stør»

⁵¹ Jürgens. «Bevaring krever kunnskap om materialene» (NINA-NIKU FAKTA Nr 12. 2001)

idealiseringsen av spesifikke historiske perioder knyttet til bygg og gjenstander.⁵² Følgene av dette var dermed at alt av historiske tegn fra tiden etter den ønskede perioden ble fjernet, slik at hva en ønsket fremsto mer tydelig, og i noen tilfeller også var preget av hvordan konservator mente at det burde se ut. Et eksempel på dette er hva som hendte i nettopp Heddal Stavkirke i perioden før arbeidet på 1950-tallet.

En arkitekt ved navn Nebelong utførte restaureringsarbeid hvor kirkens barokke interiør ble fjernet og limfargedekoren ble dekket til med paneler.⁵³ Historismens idealiserende zeitgeist, eller tidsånd, var derfor en stor årsak til at mange historiske verdier ble tapt eller dekket til. Denne idealiseringen av enkelte perioder regnes ofte å ha forsvunnet ved århundreskiftet og i takt med utskiftningen av medlemmene i Fortidsminneforeningen, men ble også en god stund inn på 1900-tallet dels forsterket, og ofte rettet mot endringene gjort på 1800-tallet.⁵⁴ Ved Heddal Stavkirke ble på 1930-tallet den tidligere 1800-talls restaureringen til Nebelong fjernet, slik at den barokke limfargedekoren igjen var synlig, og søyler i koret ble rekonstruert på «usikkert grunnlag».⁵⁵ På samme måte som på 1800-tallet, ble en del av den historiske fortellingen til kirken, som vi jo idealiserer i dag, brutt. På lignende vis har man ved den nylig gjennomførte konserveringen av limfargedekoren i Hans Nissen-gården måttet fjerne spor av tidligere tiders konserveringsforsøk.

Det kan virke som om at tankegangen ikke har forandret seg siden 1800-tallet, men selve forandringen ligger i intensjonen ved fjerningen av eldre elementer og dermed også historiens spor på konserveringsobjektene. Intensjonen i stavkirkene var å fremme middelalderen spesifikt. Intensjonen ved å fjerne den ødeleggende limhinnen ved Hans Nissen-gården var å sørge for at dekoren overlevde i det hele tatt. Dette valget er tatt ved å veie de forskjellige verdiene til objektet imot hverandre.

5.2 Verdier og identiteter

Gjenstander besitter flere verdier, og hvilke av disse verdiene vi verdsetter høyest har med tiden forandret seg. Slike verdier inkluderer historisk verdi, kulturell verdi, sjeldenhet, autentisitet, og monetær verdi i form av hvor mye materialene objektet er laget av koster i kroner. Ironisk nok har verdien til de forskjellige verdiene forandret seg ettersom hva de mest fremtredende ideologiske opinionene var. I dag er det for oss en gjenstands fulle historie som

⁵² Christensen, *Kunsten å Bevare* (PAX forlag, 2011) side 54

⁵³ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke*, (2009) Brage. Side 5

⁵⁴ Christensen, *Kunsten å Bevare*, (PAX forlag, 2011) side 72-73

⁵⁵ Wedvik. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke*. (2009) Brage. Side 5

er verdifull, og derfor ideelt burde bli bevart. Før ble heller objekter i spesifikke stilarter og fra spesielle epoker ansett som mer verdifulle enn andre. I stavkirkene på 1800-tallet var det middelalderen som var verdsatt mest, muligens fordi det var perioden ansett å være mest passende for den identitet man mente kirken skulle ha. På starten av 1900-tallet virket det som praksis nærmet seg dagens konserveringsidealer, ettersom man begynte å gjøre tiltak for å fjerne arbeidet gjort i kirkene som kom i veien for kirkenes fulle historie. Situasjonen var dog ikke helt den samme som i dag. Der vi i dag idealiserer at alle perioder er verdifulle, var tanken i stedet ved århundreskiftet at alt var verdifullt, *utenom* tiltakene gjort på 1800-tallet.

I dag idealiserer vi at alle verdier er likestilt, og skal forbli slik de er. Idealer er hva vi mener at det burde strebes mot å oppnå, men dette betyr imidlertid ikke at det alltid er mulig. I noen tilfeller, slik som eksempelvis ved Heddal stavkirke, ble dekor fra tidligere perioder dekket til på 1800-tallet. Hvis tildekkingen ikke hadde blitt fjernet tidlig på 1900-tallet måtte vi fortsatt tatt stilling spørsmålet om hvilken av periodene vi verdsetter mest i dag. Dette ettersom en av periodene vi vil bevare fullstendig dekker til en annen periode som vi også vil bevare. Hvis for eksempel alle stavkirker hadde hatt all barokkdekor dekket til, ville vi ikke lenger hatt noe visuelt å formidle fra barokkperioden i kirkene. Konservatorer må derfor finne ut hva som skal verdsettes mest i hver eneste kirke, slik at så mye som mulig av en gjenstands verdier og dermed også identitet bevares. Som vi jo kjenner til fra hendelsen med fjerning av ferniss fra malerier i etterkrigstidens London, kan et objekts oppfattede identitet raskt forsvinne hvis en ikke er forsiktig.

Identiteten til et objekt utgjøres av de forskjellige verdier det innehar, ikke minst de historiske, og hvordan disse oppfattes av befolkningen. Dette aspektet har vært kjent siden århundreskiftet, da forfattere som John Ruskin og Marcel Proust beskrev menneskenes oppfatning av en gjenstands identitet som en nesten spirituell følelse.⁵⁶ Konservatorer må derfor være forsiktige med hva de endrer av en gjenstands uttrykk, ettersom en kan føle at autentisiteten til objektet ikke lenger eksisterer. Spørsmål om en gjenstands identitet og hvordan den oppfattes strekker seg imidlertid mye lenger tilbake i tid enn til århundreskiftet.

5.3 Thesevs Skip

I oldtidens Hellas vet vi fra forfatteren Damokles at det ble grundig diskutert et tankeproblem om et objekts identitet, og hvordan det ble oppfattet av mennesker. Den greske heltene Thesevs

⁵⁶ Christensen, *Kunsten å Bevare*, (PAX forlag, 2011) side 56-57

var, ifølge legendene, prinsehelten som seilte fra fastlands-Hellas til Kreta hvor han beseiret den berømte minotauren i labyrinten. Etter å ha beseiret minotauren seilte Thesevs tilbake til fastlandet, hvor en uheldig forglemmelse angående fargene på skipets seil førte til at Thesevs far kastet seg selv i havet, og Thesevs tok over som konge og grunnla bystaten Aten. Dette skipet er derfor en avgjørende og viktig del av legenden om Thesev.

For å belyse et filosofisk dilemma, stilte derfor de greske filosofene opp en problemstilling med utgangspunkt i nettopp Thesevs skip. Den tenkte situasjonen var at det ble besluttet at skipet skulle forbli til ankers i havnen som et symbol på byens grunnlegger. Etter en viss tid begynte da noen av skipets treplanker å råtne. For å opprettholde skipet og verne om symbolverdien, ble det bestemt at plankene skulle erstattes med nye planker. Etter hvert som årene gikk råtnet flere og flere av de gamle plankene, og hver av disse ble også skiftet ut med nye. Etter mangfoldige år ble den siste av de opprinnelige plankene fra Thesevs tid erstattet. Det resulterende filosofiske spørsmålet som springer ut av denne fortellingen er derfor; Er skipet i havnen fortsatt Thesevs skip?⁵⁷

Dette spørsmålet har i senere tid også blitt omhandlet av filosofen Thomas Hobbes i hans bok *De Corpore*.⁵⁸ Der utvider Hobbes problemstillingen til også å omfatte hva som skjer med de skipsdelene som til enhver tid skiftes ut. Hva om de planker som ble erstattet gjennom årene ble lagt inn på et lager og festet til hverandre slik de var originalt på skipet? Etter at siste planke var blitt byttet på det opprinnelige skipet og lagt inn i lager ville man i praksis sitte med to skip. Hvilket av skipene er nå Thesevs skip? Eller er det mulig å si at begge nå er Thesevs skip?

Dette filosofiske spørsmålet er basert på hvordan mennesker oppfatter identitet. Som tidligere nevnt, var nettopp oppfatningen av identitet en av de utløsende årsakene til at behovet for konservator som egen profesjon oppsto etter fernisshendelsen i London.

Det filosofiske dilemmaet som Thesevs skip representerer er også i høyeste grad av betydning for dagens konservatorer. Hvorvidt et objekt fortsatt innehar sin autentiske identitet er et viktig spørsmål ved vurdering og prioritering av konserveringsobjekter.

⁵⁷ Levin, «Introduction to Philosophy and the Ship of Theseus»

⁵⁸ Hobbes. *De Corpore*, Kapittel 11, 7

5.4 Av to onder så velger man den minste

Selv om det er mange fellestrekk ved Hans Nissen-gården og Heddal stavkirke, er konserveringsvalgene som er gjort for fremtiden ulike for de to eksemplene. Forskjellen skyldes blant annet at man har konkludert annerledes vedrørende den passive konserveringen. I Hans Nissen-gården ble det vurdert etter konsolidering at det å returnere plankene med limfargedekor tilbake til original plassering i det dårlige klimaet i Hans Nissen-gården ville vært en trussel for limfargedekorens varige konservering.⁵⁹ I motsetning til hva som ble besluttet ved Hans Nissen-gården, ble det ved konsolideringen i eksempelvis Heddal stavkirke bestemt av NIKU at konserveringsmetodikken ikke skulle være utelukkende passiv, men at limfargedekoren skulle få bli værende i et ustabil klima. Dog med en reversibel behandling som brytes ned på likt vis som dekoren den beskytter, og som derfor kan gjentas flere ganger.⁶⁰

Til grunn for de forskjellige valgene ligger tilstandsvurderinger gjort på en objekt-til-objekt-basis. Vurderingen til NIKU er begrunnet med at behandlingen skal være reversibel slik at andre valg kan bli utført i fremtiden. Dette i motsetning til hvordan teknikkene som ble anvendt ved starten av 1900-tallet førte til at helt nye teknikker igjen måtte utvikles for å fjerne de tidligere behandlingene, som eksempelvis det destruktive limlaget på «det rankemalte rommet» ved Hans Nissen-gården. Forskjellen i tilnærming skyldes blant annet at tidlige konservatorer ikke nødvendigvis vurderte et tiltaks egnethet på en objekt-til-objekt-basis, men heller la til grunn at én teknikk fungerte på alt⁶¹

Hvordan dette har forandret seg i den moderne handlingsprosessen, forklares av konservator ved Ringve museum; Vera de Bruyn-Ouboter i en presentasjon for «Det relevante museum 2016.»⁶² I presentasjonen viser hun hvordan en konservator vurderer hvorvidt en gjenstand trenger konserveringsarbeid. Hvis konservator konkluderer med at gjenstanden har behov for konservering, vil mulige tiltak, og de positive og negative følgene ved hvert valg veies opp mot hverandre. I motsetning til tidligere oppfatning finnes det ikke ett rett svar for alt. Alle konserveringsobjekter har verdier og etikk som skal diskuteres og vurderes opp imot objektet selv.

⁵⁹ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

⁶⁰ Olstad. «To the Glory of God and the Church's Adornment» side 89-90

⁶¹ Pye, «Issues in practice. Conservation procedures» (2017) side 112

⁶² Ouboter, *Konservering av samlingen etter brannen – avveininger*, 2016

I motsetning til tidligere tiders stilrensing, vil man som allerede beskrevet, i dag helst beholde så mye av en gjenstands verdier; målet er derfor å forandre så lite som mulig. Forandres det for mye vil en støte på dilemmaet representert ved Thesevs skip, ved at gjenstandene ikke lenger oppfattes som de samme. En vil helst at inngrep skal være reversible slik at man har muligheten til å gjøre inngrep annerledes i fremtiden. Uttrykket til gjenstanden, slik som kraftigheten til fargen, eller hvor matt den er, skal helst bevares i original form.

Ikke minst er det en vurdering av verdi og kostnad. Her refereres det imidlertid ikke til gjenstandens monetære verdi. Man vurderer i stedet om de andre verdiene i gjenstanden samlet er verdt mer enn hva det vil koste å konservere, både med tanke på monetær kostnad, og timer konservator må bruke på å konservere gjenstanden som de ellers kunne brukt på å konservere andre objekter.

En konservator må derfor innimellom gjøre valg som i ordtakingen; «av to onder så velger du det minste.» Ved vurdering så veies gjenstandens verdier og kostnader opp mot hverandre, og også den effekt konservering eventuelt vil ha på de forskjellige verdiene vurderes. Etter at alt er sett igjennom gjøres valget ut fra hvilket tiltak som har færrest onder. Selv om en ønsker å bevare så mye som mulig av en gjenstands historie, vil ikke dette alltid være mulig.

Ved Sverresborg ble det besluttet at selv om det destruktive limlaget er en viktig del av historien, verdsettes i stedet resten av limfargedekorasjonen høyere enn dette. Et slikt valg er ikke noe vi kan utsette for å la våre etterkommere ta, ettersom det da ikke vil være noe igjen å gjøre valg for, om tiltak ikke gjennomføres nå. Videre ble det ved Sverresborg bestemt at denne behandlingen skal være varig, og dekoren ble lagt på lager slik at den kan passivt konserveres.

I «Museums and Archaeology» stiller Elizabeth Pye spørsmål til hvorvidt preventiv konservering i form av passiv konservering «alltid» er det beste for gjenstanders verdi⁶³ Hun forklarer at det å plassere konserveringsobjektet i et kontrollert miljø som for eksempel i et magasin, er gunstig både for konservering og ressursbruk, ettersom de får stå i fred. Hun hevder at dette ikke nødvendigvis er direkte «passivt», ettersom en fortsatt må holde øynene åpne for eventuelle trusler mot et stabilt miljø. Dessuten representerer en slik passiv konservering ved et museum et annet problem ved at objektet ikke lenger er lett tilgjengelig for å sees eller oppleves av folket, som jo er en av museenes hovedoppgaver (formidling).⁶⁴

⁶³ Pye. «Issues in practice. Conservation procedures» (2017) kapittel 8 side 118-119

⁶⁴ Waidacher. *Museology Why, Where, When?* (Nordisk Museologi. 1997.) side 95

For å kunne opprettholde objektets «social use», må en regne med å ikke kunne etterlate det til bare passiv konservering, men også supplere med direkte konservering i tillegg. Det er for eksempel takket være dette at NIKU sitt valg er å ikke drive passiv konservering ved stavkirkene. Her har de vurdert at limfargedekoren har mer verdi, og har sin «social use» i sin originale kontekst; på bekostning av at de trenger oftere direkte konserveringsinngrep. For tilfeller som ved Sverresborg, der limfargedekoren ikke skal plasseres tilbake i original kontekst og derved også mister sin tilgjengelighet, er det i stedet besluttet andre konserveringsløsninger.

En benytter da eksempelvis teknikker og kunnskap som konservatorer har utviklet blant annet ved analyser av objekter og ved bruk av kunnskap fra utviklingen til referansematerialer over tid. Materialveggen ved Ringve representerer en slik type materialforskning. Man benytter også historisk kunnskap i form av autentiske historiske teknikker.

5.5 Fremtiden for «det rankemalte rommet»: En autentisk imitasjon

Et viktig prinsipp innen konservatorfaget omhandler konserveringsteknikker og hvordan disse anvendes. Vi skal ikke lage noe som utgir seg for å være noe det ikke er. Dette er for eksempel hvorfor konserveringstiltak skal være mulig å skille fra resten av objektet.⁶⁵ Det er likevel en viktig del av konserveringsarbeid og analyser å ha kunnskap om hvordan objekter har blitt til. Å fastslå hvordan en kan videreføre teknikker og tradisjoner er en del av arbeidet. Selv om limfargedekor var populært før, betyr det ikke at vi aldri har lov til å bruke det igjen. Malerikonservator Jon Brønne forklarer i dybden i sin bok «Dekorasjons Maling»⁶⁶ den nøyaktige prosessen for hvordan du lager din egen og maler med limfarge slik det var gjort i fortiden. Denne informasjonen kan derfor anvendes til å videreføre tradisjonen med limfargedekor. På lignende vis kan dette bli brukt av både konservatorer og museumsmedarbeidere for å gjenskape objekter for museet. Selv om reproduksjoner ikke har verdien av å være historisk autentiske, er de i stedet prosessuelt autentiske. Det vil si at de er laget på samme vis og med de samme teknikker og materialer som de originale objektene. Dette betyr derimot ikke at et museum bare kan lage reproduksjoner av hele sitt inventar og vise de frem mens alt originalt settes i magasin for passiv konservering. Der reproduksjonene vil ha den prosessuelle autentisiteten, vil ikke den faktiske historiske verdien funnet i de originale være tilgjengelig for allmenheten. Verdier slik som at plankene i «det rankemalte

⁶⁵ ICOMs museumsetiske regelverk 5.0 (Kulturrådet). 2008. punkt 2.24

⁶⁶ Brønne, *Dekorasjons Maling* (Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag 1998)

rommet» er hentet sekundært er verdier knyttet direkte til materialet, og vil ikke kunne gjengis på samme måte i en reproduksjon. Å produsere og fremvise en reproduksjon bør derfor ha et gyldig grunnlag for valget.

En slik grunn finner vi i Artikkel 16 av ECCO Guidelines II hvor det er skrevet

When the social use of cultural heritage is incompatible with its preservation, the conservator-restorer shall discuss with the owner or legal custodian, whether making a reproduction of the object would be an appropriate intermediate solution. The conservator-restorer shall recommend proper reproduction procedures in order not to damage the original.⁶⁷

Dette er ikke eksklusivt for museer, men er heller en felles regel for alt som er verdsatt som kulturhistorisk viktig og er tilgjengelig for offentligheten. Ved å erstatte objekter som er direkte truet av at de er offentlige med reproduksjoner, muliggjør dette preventiv konservering av objektene, samtidig som normal bruk kan opprettholdes. Objektets innvirkning på en helhet eller den kontekstuelle verdien objektet kan ha forringes også i mindre grad ved bruk av reproduksjoner. Det skal sies at det å være truet av offentligheten ikke nødvendigvis betyr at det er offentligheten (mennesker) som er trusselen, det kan også være klima eller erosjon, eventuelt nedbryting fra sur nedbør. I Sverresborg sitt tilfelle er «the social use» at det er fremvist i sin originale kontekst ved Hans Nissen-gården. Her er trusselen som tidligere nevnt ikke fra besøkende, men heller at klimaet i gården gjør det vanskelig å drive passiv konservering.

Valget vedtatt av Sverresborg museum har derfor i tråd med E.C.C.O. guidelines vært å ikke remontere limfargedekoren tilbake i original plassering, men i stedet lage reproduksjoner av veggen, taket, og døren som skal monteres der de originale sto. Ved å montere reproduksjonene i Hans Nissen-gården vil den prosessuellautentiske verdien til reproduksjonene «harmonisere» med den historiske og kontekstuelle autentisiteten til resten av gården, noe reproduksjonene ikke ville gjort hvis de ble satt opp i en utstilling uten kontekst. I motsetning til tidligere arbeider, hvor skillet mellom tillegg og originalt har vært grumsete, har museet her ingen intensjon av å legge skjul på at hva besøkende vil se er reproduksjoner. ICOM punkt 4.7 sier at reproduksjoner skal godt markeres som hva de er, og ikke gi seg ut for å være noe de ikke er.⁶⁸ Dette skal utføres ved Sverresborg ved å gjøre selve

⁶⁷ E.C.C.O. *Professional Guidelines II*, (E.C.C.O. 2003)

⁶⁸ ICOMs *museumsetiske regelverk 5.0*, (Kulturrådet. 2008.) punkt 4.7

konserveringsarbeidet til en del av utstillingen, og skal være forklart i selve rommet⁶⁹. Hva som er konserverte vekk av materiell historie i form av feilaktig konserveringsmetode i Hans Nissen-gården skal heller leve videre i dokumentasjon. Ved montering av reproduksjonene i Hans Nissen-gården skal rommet i seg selv bli en utstilling av både verdiene rommet har hatt for Trondheims tregårdshistorie, samt være en fortelling om det iherdige arbeidet utført av konservatorer for å redde veggen for fremtiden.

En interessant problemstilling er nå at, på samme måte som ved dilemmaet om Thesevs skip slik det ble beskrevet av Thomas Hobbes, har Sverresborg nå i praksis to «rankemalte rom». Der det i Hobbes situasjon lå et autentisk historisk skip i havna og en historisk original på lager, har vi en parallell situasjon ved Hans Nissen-gården. Vi har igjen autentisk limfargedekor i original kontekst, mens den historisk ekte og materielle originale er på lager. Er det slik at begge to nå er «det rankemalte rommet»? Svaret på det spørsmålet er både ja og nei. Ja, siden det jo fysisk foreligger to rom, men nei fordi rekonstruksjonen ikke har identiteten som «det rankemalte rommet» ennå. Slik konserveringsarbeidet utført på starten av 1900-tallet er en del av den originale limfargedekorens historie, vil det konservatorarbeidet som er gjort nå, og som skal formidles på museet, også bli en del av «det rankemalte rommets» historie med tiden. Det har bare ikke rukket å bli historie ennå.

Det er feilaktig å tro at så snart en gjenstand konserveres så settes historieløpet dens på pause. Vi lever i og skriver historien ennå. På tilsvarende vis er dette også svaret på paradokset som historien om Thesevs skip beskriver. De tiltak som iverksettes for å bevare et objekts historiske og kontekstuelle verdi medfører at både selve originalen med konserveringsarbeidet og reproduksjonen begge blir en autentisk del av rommets, og derved også Hans Nissen-gårdens, identitet og historie.

Reproduksjonen vil med tid utvikle sin egen identitet som limfargen som historisk har stått i Hans Nissen-gården, og vært utstilt som resultat av den tidligere mislykkede konserveringen av originalen. Den originale dekoren som ligger i magasinet vil på sin side fortsatt ha sin identitet som «det rankemalte rommet», men vil fortsatte sin egen historie som «dekoren lagt på lager som følge av tidligere konserveringsarbeid.» Begge vil være «det rankemalte rommet», men allikevel besitte klare skiller i sin identitet.

⁶⁹ Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. April 2021

6 Litteraturliste

Akvariet.no «Russisk Stør» per 1. august. 2021 <https://www.akvariet.no/utstillinger/russisk-stoer>

Brønne, Jon. *Dekorasjons Maling*. Levende Norske Tradisjoner, Teknologisk Forlag, 1998.

Cameo.mfa.org «Sturgeon Glue» per 1. august 2021 http://cameo.mfa.org/wiki/Sturgeon_glue

Christensen, Arne Lie. *Kunsten å Bevare: Om kulturminner og fortidsinteresse i Norge*. PAX forlag, 2011.

Dalland, Olav. *Metode og Oppgaveskriving*. Oslo: Gyldendal, 2017.

E.C.C.O. Professional Guidelines II. E.C.C.O. 2003

Hobbes, Thomas. *De Corpore*. 1655

Mellemsether, Hanna. Tank Brinken, Ida Antonia. *Historier fra et hus: Hans Nissen-gården*, Trondheim: Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. 2005

ICOMs museumsetiske regelverk 5.0. Kulturrådet. 2008

Jürgens. H.G. *Bevaring krever kunnskap om materialene*. NINA-NIKU FAKTA Nr 12. 2001

Kavli, Guthorm. *Trønderske trepaléer, borgerlig panelarkitektur nordenfjells*. Cappelen. 1966

Kulturit.org «Primus» per 11. mai 2021 <https://kulturit.org/primus>

Levin, Noah. «Introduction to Philosophy and the Ship of Theseus». I *ANCIENT PHILOSOPHY READER, AN OPEN EDUCATIONAL RESOURCE*. NGE Far Press, 2019.

Olstad, Tone Marie. «To the Glory of God and the Church's Adornment» I *Preserving the Stave Churches: Craftsmanship and Research*, redigert av Bakken, Kristin, 69-90. PAX Forlag 2016

Ordnokkelen.ra.no «konsolidering (konservering)» per 21. juli 2021

<https://ordnokkelen.ra.no/multites/mtwdk.exe?k=default&l=92&w=1839&n=1&s=5&t=2>

Ouboter, Vera de Bruyn. *Konservering av samlingen etter brannen – avveiinger*. PowerPoint hentet fra Samlingsnett.no «Aktiv konservering» per 29. juli 2021.

Pye, Elizabeth. «Issues in practice. Conservation procedures» i *Museums and Archaeology*. redigert av Skeates, Robin. London/New York: Routledge 2017

Ringve.no «Ringve gårds historie» per 11. mai 2021 <https://ringve.no/historie>

Samlingsnett.no «Aktiv konservering» per 29. juli 2021.

<https://samlingsnett.no/aktivkonservering>

Samlingsnett.no «Preventiv konservering» per 29. juli 2021.

<https://samlingsnett.no/preventiv-konservering>

Sverresborg.no «Om museet» per 27. april 2021 <https://sverresborg.no/om>

Von Imhoff Hans-Christoph. *Aspects and development of conservator-restorer's profession since WWII*. (e_conservation, the online magazine No.8). 2009

Waidacher, Friedrich. *Museology Why, Where, When?* Nordisk Museologi. 1997.

Wedvik, Barbro. *NIKU rapport nr 121/2009, A 167 Heddal stavkirke: Konsolidering av limfargedekor i skip og sørvegg i koret*. 2009. Brage.

7 Upubliserte kilder

Informasjon i personlig e-post med instrumentkonservator Vera De-Bruyn Ouboter 26. april 2021

Informasjon i personlig e-post med malerikonservator Lisa Monner 26. april 2021

