

Sanna Maarit Revdal

Den Coldevin Rosenvingske samling i Gramgården

Bruk av kunst som interiørobjekter i folkemuseet

Bacheloroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Margrethe C. Stang

Mai 2023

Sanna Maarit Revdal

Den Coldevin Rosenvingske samling i Gramgården

Bruk av kunst som interiørobjekter i folkemuseet

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrethe C. Stang
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven omhandler Den Coldevin Rosenvingske samling som eies av Sverresborg Trøndelag folkemuseum, og hvordan den har blitt formidlet til publikum.

Oppgaven drøfter formidling av kunst i form av kopierte demonstrasjonseksemplere satt sammen til en utstilling. Her sammenlignes forskjellene mellom originalverk og fotokopier i betrakterens opplevelse ved å bruke Walter Benjamins aura-begrep om tilstedeværelsen av et kunstverk i tid og rom. I tillegg reflekterer oppgaven over likheter og forskjeller i kunstmuseers og kulturhistoriske museers tilnærming til gjenstandene i deres samlinger og hvordan de formidles til publikum i disse museene med ulike formål.

Abstract

This thesis considers the collection 'Den Coldevin Rosenvingske samling', which is owned by Sverresborg Trøndelag Folk Museum, and how it has been presented to the public. The thesis discusses the presentation of art in the form of example copies combined to create an exhibit. The differences between the viewer's experience of the original works and the photocopies are compared using Walter Benjamin's concept of auratic perception. Additionally, the thesis reflects on the similarities and differences in art museums' and cultural-historical museums' approaches to the items in their collections and how these are presented to the public with different purposes.

Innhold

Sammendrag	1
Abstract	1
Innledning	3
Problemstilling.....	4
Oppgavens innhold og struktur.....	5
1. Den Coldevin Rosenvingske samling	5
1.1. Johannes Finne Rosenvinge.....	6
1.2. Samlingens opprinnelse og eierhistorie	10
1.3. Andre kunstnere og verk i samlingen	11
1.4. Samlingens kunst- og kulturhistoriske betydning	12
2. Utstilling i Gramgården	13
2.1. Utstillingslokalene	13
2.2. Kunstnere og verk presentert i utstillingen.....	16
2.3. Rosenvinges selvportrettoriginal og dens fotokopi i utstillingen	18
2.4. Utstillingen i Gramgården sett med Walter Benjamins «aura»-begrep.....	20
3. Sammenligning av virksomheten til kulturhistoriske museer og kunstmuseer	24
3.1. Samlinger og museumsobjekter.....	26
3.2. Utstillingspraksis	27
3.3. Museumsvirksomhet på Sverresborg og dens mulige påvirkning til utstillingen i Gramgården	29
4. Konklusjon	30
Litteratur	35

Innledning

Den Coldevin Rosenvingske samlingen er en spesiell kunstsamling på 182 verk med en betydelig kulturhistorisk verdi. Grunnlaget for samlingen er produksjonen til Johannes Finne Rosenvinge (1804-1827). Hans far, major Jørgen Coldevin Rosenvinge (1764-1842), etablerte den til minne om sønnen. I tillegg til Rosenvinge inneholder samlingen også verk av andre kunstnere. 70 fotokopier av verkene i samlingen er utstilt som permanent utstilling i Gramgården på Sverresborg Trøndelag folkemuseum.¹ Originalene er lagret i museets magasin tilgjengelig for studier og forskning.²

Museer skal være profilerte samfunnsinstitusjoner (Stortingsmeldingen nr. 49, 2008-2009), og deres felles oppgave er å samle, bevare, forske på og formidle den materielle og immaterielle natur- og kulturarven.³ Museene kan generelt deles inn i naturhistoriske, kulturhistoriske og kunstmuseer.⁴ Sverresborg Trøndelag Folkemuseum tilhører kulturhistoriske museer. Det omfatter både friluftsmuseum, inkludert by-, bygde- og borgområdet med tilhørende bygninger, samt separate utstillingslokaler i publikumsbygget.⁵ I 2008 ble Sverresborg med i en nyetablert paraplyorganisasjon «Museene i Sør-Trøndelag» (MiST) sammen med 11 andre museer. Disse er Rørosmuseet, Orkla Industrimuseum, Norsk Døvemuseum, Rindal skimuseum, Museet Kystens Arv, Kystmuseet i Sør-Trøndelag, Trondhjems Sjøfartsmuseum, Trondheim Kunstmuseum, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Rockheim og Ringve Musikkmuseum.⁶ Sammenslåingen var knyttet til museumsreformen (2002-2009), som hadde som formål å bygge en nasjonal nettorganisasjon for å styrke bl.a. bruk av museenes ressurser, faglige nivå og arbeidsforhold.⁷

Den største forskjellen mellom ulike museer er måten de samler inn gjenstandene sine på og hva slags informasjon de ønsker at objektene skal formidle. Mens utgangspunktet for kulturhistoriske museer er å samle geografisk mest representative samfunns-, nærings-, kultur- og personhistoriske samling, samler f.eks. kunstmuseene sine objekter mer selektivt og

¹ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 5-6, 63.

² På informasjonsplakaten i Gramgårdens utstillingslokaler: «Hele den originale samlingen bevares ved museet, og er tilgjengelig for studier og forskning». (*Bilde 12*).

³ Eriksen, «Fra stevneplass til dialoginstitusjon. Norske kulturhistoriske museer 1950 - 2010», 72; Eriksen, *Museum. En kulturhistorie*, 13.

⁴ Store norske leksikon, s.v. «museum», av Lauriz Opstad og Anne-Sofie Hjemdahl (Telemarkforskning), 10.08.2022. <https://snl.no/museum>

⁵ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Utstillinger».

⁶ Museene i Sør-Trøndelag, «Våre museer»; Store norske leksikon, s.v. «Museene i Sør-Trøndelag», av Anne-Sofie Hjemdahl (Telemarkforskning), 25.05.2018. https://snl.no/Museene_i_S%C3%B8r-Tr%C3%B8ndelag

⁷ Eriksen, «Fra stevneplass til dialoginstitusjon. Norske kulturhistoriske museer 1950 - 2010», 72.

ut fra visse kvalitetskriterier.⁸ Denne grunnleggende forskjellen kan ikke unngå å direkte påvirke også måten samlingene er kuratert og presentert for publikum.

Kulturhistoriske museer har lenge hatt en vellykket måte å formidle historisk informasjon gjennom bygde historiske miljøer. Noen ganger brukes kopier i tillegg til eller i stedet for originalobjekter. Fordi disse såkalte miljøutstillingene skal gi et inntrykk av et bestemt historisk miljø, autentisiteten til en enkelt gjenstand er ikke viktig i seg selv.⁹ Fordi Den Coldevin Rosenvingske samling er en kunstsamling, er det kunsthistorisk interessant at akkurat kunstverk vises til publikum som fotokopier slik det er gjort i Gramgårdens utstilling. Et annet interessant tema for refleksjon er bruken av ordet *kopi* eller *replika* i forbindelse med utstillingen.¹⁰ Begge ord betyr bokstavelig talt en eksakt kopi eller modell, det vil si et identisk duplikat.¹¹ Verkene som presenteres i Gramgård-utstillingen oppfyller ikke denne definisjonen, spesielt ettersom de fleste av dem er endret i format. I denne oppgaven brukes begrepet «fotokopi» når man snakker om bildene i utstillingen.

Problemstilling

Den permanente utstillingen gjør samlingen bedre kjent, men det som vekker spesiell interesse er hvordan det å se kunstverk som fotokopier i stedet for originaler påvirker betrakterens opplevelse. Siden denne oppgaven ikke inkluderer publikumsintervjuer om utstillingens konkrete opplevelser, anvender oppgaven en teoretisk tilnærming. Walter Benjamins «aura»-begrep om det unike ved kunstopplevelsen tas som utgangspunkt i diskusjonen om presentasjonsmetodens mulige effekt på betrakteren. Som en del av en større helhet er det også interessant å diskutere de generelle likhetene og forskjellene mellom kulturhistoriske museer og kunstmuseer i deres formål, og tilnærming til objektene i deres samlinger, og om det kan påvirke måten denne nevnte samlingen, og utstillingen laget av den, er bygget opp. Sammenligningen gjøres kun mellom kulturhistoriske museer og kunstmuseer, fordi å trekke inn andre typer museer i sammenligningen ikke ville vært relevant i denne oppgaven.

⁸ Glambek, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse», 95-96.

⁹ Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 56-57.

¹⁰ Begge ordformer har vært brukt f.eks. på museets nettsider og i andre kilder om utstillingen, som i avisartikler.

¹¹ Store norske leksikon, s.v. «kopi», av Carina Nilstun, 22.04.2023. <https://snl.no/kopi>; Det Norske Akademis ordbok, s.v. «replika», 22.04.2023. <https://naob.no/ordbok/replika>.

Oppgavens innhold og struktur

Første kapittel tar for seg kunstsamlingens opprinnelse og eierhistorie fra Jørgen Coldevin Rosenvinge til Sverresborg Trøndelag folkemuseum. Kapitlet omtaler også kunstnere og deres verk i samlingen, spesielt posisjonen til Johannes Finne Rosenvinge og hans verk i den, og samlingens kunst- og kulturhistoriske betydning og verdi for Trøndelag og Norge.

Det andre kapitlet fokuserer på utstillingen i Gramgården, hvordan utstillingslokalene ser ut, og hvordan de fungerer i praksis sett fra et kunsthistorisk ståsted. I denne sammenhengen vil det bli nærmere diskutert hvilke kunstnere og verk er valgt ut til utstillingen, hvordan de vises, og hva slags informasjon de formidler til betrakteren. Som et konkret eksempel i sammenligningen av kunstverk og deres kopier, brukes Rosenvinges selvportrett og dets fotokopi i utstillingen. På slutten av kapitlet diskuteres hvordan Gramgårdens utstilling ser ut i lys av Walter Benjamins aurabegrep.

Det tredje kapitlet sammenligner driften og formålet med kulturhistoriske museer og kunstmuseer generelt, og hvordan dette påvirker deres tilnærming til samlingene og objektene de eier, samt måtene å sette sammen utstillinger på. Gjennom dette får man også vurdert hvordan disse generelle driftsprinsippene eventuelt har påvirket måten Den Coldevin Rosenvingske samling har blitt formidlet til publikum i Sverresborg, og om det ville vært en forskjell i den dersom kunstmuseenes tilnæringsmåter hadde tatt i bruk.

1. Den Coldevin Rosenvingske samling

Samlingen består av 182 verk datert fra ca. 1710 - ca. 1900, og inneholder oljemalerier, svartkritttegninger, gouacher, pasteller, grafisk trykk (litografi, stentrykk, kobberstikk), akvarell, fotografier, et kart, og noen skisser og arbeidstegninger. Samlingen er i god stand, og bevart ellers slik den ble avsluttet ca. 1935.¹² Flere kilder har beskrevet den som både kunst- og kulturhistorisk sjelden når det gjelder størrelse og tilstand.

Før samlingen ble innkjøpt i Sverresborg Trøndelag folkemuseum i 2017, har den lenge vært i privat eie, og derfor utilgjengelig for et større kunstpublikum. Av den grunn har den ikke vært særlig kjent før vår tid, og utstillingshistorien har også vært svært begrenset. Samlingen har trolig aldri vært utstilt i sin helhet før den ble museets hovedutstilling i Sverresborg 2018. Da ble også annet tilhørende materiale presentert for publikum i tillegg til

¹² Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 5.

kunstverkene.¹³ Før det ble noen av verkene stilt ut ved «Dioecesis Trundhemiensis» på Gamle Logen i Oslo i regi av Kunstantikvariat Pama og Grev Wedel Plass Kunsthandel i høsten 2012, og i Vitenskapsmuseet i Trondheim 2013 i forbindelse med salgsformål.¹⁴

Deretter ble originalverkene lagret i museets magasin, og 70 fotokopier av utvalgte verk fra samlingen ble tatt til en permanent miljøutstilling i en av folkemuseets historiske bygninger, Gramgården fra 1745.¹⁵ Den offisielle åpningen av den aktuelle utstillingen var 23. april 2022. Tre originalverk tilhørende samlingen (Katalognr. 107 «Dragenberg, Christian Jacobsen» av anonym kunstner, og katalognr. 167 «Skogsparti», og katalognr. 176 «En velskabt Fod efter Naturen» begge av Johannes Finne Rosenvinge) er for tiden utstilt i museets «Bevare meg vel»- utstillingen av museumsgjenstander valgt fra museets magasin fra 17. mars 2021 til 17. september 2023 (*Bilde 1*). Nesten alle verkene i samlingen er også lagret digitalt i DigitaltMuseum. Originalverkene i magasinet er tilgjengelige for studier og forskning. Det er ikke funnet noe tidligere forskningsmateriale som kunne brukes som kilde for denne oppgaven.



Bilde 1. Utstillingsvegg i «Bevare meg vel»-utstillingen. (15.03.2023, S. Revdal)

1.1. Johannes Finne Rosenvinge

Johannes Finne Rosenvinges kunst er grunnlaget for hele samlingens eksistens, selv om den også omfatter et betydelig antall verk av andre kunstnere. Rosenvinge ble født i Trondheim 7. juni 1804. Han døde bare 23 år gammel i 7. juni 1827 av tuberkulose mens han

¹³ Bratberg, *Katalog over Den Coldevin Rosenvingske samling: innkjøpt til Trøndelag folkemuseum i 2017.*

¹⁴ Christiansen, «Rosenvinge-samlingen trakk et stort publikum.».

¹⁵ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Gramgården "Det murede hus"».

studerte i København.¹⁶ Hans foreldre var major Jørgen Coldevin Rosenvinge, og Mette Margrethe Finne (1782-1838), datter av proprietær, regimentskvartermester, Johannes Finne (1748-1822). Familien tilhørte dansk-norske Rosenvinge adelssekt, og eiet Rosenborg gård i Trondheim. Gården var opprinnelig halvparten av Bakke gård, som Mette M. Finne arvet i 1834.¹⁷

Rosenvinge vokste opp i et kunst- og kulturinteressert hjem¹⁸, og siden familien tilhørte Trondheims borgerskap, fikk han lett anledning til å male portretter av byens øvre samfunnslag i svært ung alder. De fleste av hans prospekter har også en direkte tilknytning til familiekreten og Rosenvinges eget oppvekstmiljø, som Kalvskinnet, hvor han selv vokste opp, og morens barndomshjem i Bakke gård.¹⁹

Takket være farens omfattende samling, inkludert øvelser og skisser, kan Rosenvinge ses å ha vært bemerkelsesverdig produktiv allerede før han begynte å studere kunst.²⁰ Rosenvinge møtte Jacob Petersen (1746-1828), kunstner og tegnelærer ved Trondhjems borgerlige Realskole, i Rosenvinge familiekreten allerede i barndommen.²¹ Hans innflytelse er tydelig synlig i Rosenvinges kunstneriske utvikling.²² Petersen både tegnet og malte flere portretter av familiemedlemmer som inngår i samlingen. Han ble Rosenvinges kunsthøgskole, og i likhet med sin lærer er Rosenvinges portretter hovedsakelig oljemalerier og svartkritttegninger.²³

I tillegg til oljemaleri og svartkritttegning ble Rosenvinge også kjent med gouache via Petersen. Dette resulterte i Rosenvinges anerkjente Trondheim-prospekter. I tillegg til Trondheim er det hentet inn motiver fra andre deler av Trøndelag bl.a. slektsgårder og deres omgivelser på Hegge og Egge i Steinkjer. Disse var resultat av Rosenvinge og Petersens felles tur der i sommeren 1821.²⁴ J.J. Grimelund ser mange likheter i motiv- og fargevalg og malemåten i Rosenvinge og Petersen. Bl.a. i deres bilder fra 1822 sett fra Ilaberget mot Trondheimbyen (**Bilde 2 og 3**) finner han en rekke interessante likhetstrekk både i synet og måten å male på. Etter hans mening er likheten i verkene så synlig at forholdet mellom elev og lærer kan ha vært toveis, og når de malte sammen påvirket de hverandre i stedet for at bare

¹⁶ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.; Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 5-6, 8.

¹⁷ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 9-10, 48.

¹⁸ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 8.

¹⁹ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset».

²⁰ Grimelund, «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst».

²¹ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 8; Bratberg, *Katalog over Den Coldevin Rosenvingske samling: innkjøpt til Trøndelag folkemuseum i 2017*, 1.

²² Grimelund, *Fra det gamle Trondhjem. Oplysninger om billedene og malerne*, 7.

²³ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 8, 10-12, 14-32, 34-35, 44.

²⁴ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

Rosenvinge hadde lært av læreren sin.²⁵ Ofte skiller bare signaturen verkene til Pettersen og Rosenvinge fra hverandre enten det er snakk om prospekter eller svartkrittportretter. Dette er bemerkelsesverdig spesielt med tanke på deres store aldersforskjell.²⁶ Grimelund anser både Rosenvinge og Petersen som banebrytende Trondheimskunstnere, for hvem maleriet betydde mer enn beskrivelsen av scener og steder. I stedet ønsket de å «uttrykke noe personlig opplevd i motivet, som stemningen, lyset, luften, nærheten og fjernheten» de følte, for så å gjengi det harmonisk organisert i fargene de brukte.²⁷



Bilde 2. Til venstre: «Udsigt over Trondhjem fra Berg» av Rosenvinge, 1821. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/021027510822/bilde>

Bilde 3. Til Høyre: «Utsikt mot Singsaker og byen fra "Knausen" ved Trondheim» (et kopi av fargelitografi etter goachemaleri) av Petersen, 1831. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/011022828248/bilde>

Fra 1824 ble Rosenvinge student ved Københavns Akademi.²⁸ Der studerte han bl.a. oljemaleri og datidens nye grafiske teknikk, litografi.²⁹ Svartkritt og rødkritttegninger er også bevart fra akademitiden.³⁰ Han var en elev av gipsklassen 1825 og modellskolen under Akademiets professor Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) fra januar 1826.³¹ Grimelund mener derimot at han var C.A. Lorenzens elev. Mer nøyaktige detaljer om hans

²⁵ Grimelund, «Det gamle Trondhjems malere III. Johannes Finne Rosenvinge 1804-1827».

²⁶ Grimelund, «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst».

²⁷ Grimelund, «Det gamle Trondhjems malere III. Johannes Finne Rosenvinge 1804-1827».

²⁸ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

²⁹ Christiansen, «Rosenvinge hjem til Kalvskinnet».

³⁰ Grimelund, «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst».

³¹ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

opphold eller sykdom i København er knapt kjent. Basert på datoene for verkene han har malt hjemme, kan man se at han hadde flere hjemmebesøk i løpet av sin studietid.³²

Rosenvinges kunst skal ha endret retning i akademiet ettersom han ble påvirket av dansk Biedermeier-realisme.³³ Biedermaier viser til en opprinnelig tysk-østerriksk kunst- og interiørstil som oppsto mellom slutten av Napoleonskrigene, 1815, og revolusjonsåret 1848. Begrepet viser til en intim og beskjeden stil som hadde sine røtter i en oppfunnet, utilsiktet komisk poetkarakter ved navn Gottlieb Biedermaier. Karakteren var ment å være som en karikatur av konvensjonelle borgerlige verdier. Den ble opprinnelig brukt som et nedsettende begrep for å betegne sentimentalitet og sløvhhet, men kom senere til å representere mer positive verdier som komfort, godt håndverk og beskjedenhet. I kunsten betyr Biedermaier skildring av hverdagslivet, f.eks. i portretter og stilleben, i motsetning til nyklassisismens og romantikkens storslåtthet.³⁴

Rosenvinge ble inspirert av og kjent med danske kunstnere i København, men i tillegg var mange senere kjente norske kunstnere som Peter Petersen (1794-1858) og Mathias Stoltenberg (1799-1871) blant hans medstudenter.³⁵ Et portrett av dem begge tegnet av Rosenvinge er inkludert i samlingen. (**Bilde 4 og 5**) Stoltenberg-portrett sees ofte ved siden av skrifter knyttet til ham.³⁶ Et annet lignende portrett i samlingen er et oljemaleri av den danske billedhuggeren Herman Wilhelm Bissen (1798-1868), som senere ble akademiets direktør.³⁷ (**Bilde 6**) J.C. Dahls portretttegning (**Bilde 7**) er kjent for å være Rosenvinges siste verk, som han gjengav som litografi like før sin død. Det er ikke sikkert hvor godt han eventuelt ble kjent med kunstneren, men Dahl er kjent for å ha besøkt Danmark mens Rosenvinge studerte der.³⁸

Før Den Coldevin Rosenvingske samling kom i salg i 2012, ble Rosenvinges kunst sjelden offentlig utstilt i vår tid, og skriftlig informasjon om hans liv og kunst er mangelfull. Helt ukjent har han imidlertid ikke vært; han er et kjent navn i eldre norsk kunsthistorie, og med bl.a. i Norsk kunstnerleksikon. Spesielt er prospektene fra Kalvskinnet østover mot

³² Grimelund, «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst».

³³ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

³⁴ Oxford Reference, s.v. «Biedermeier», av Oxford University press, 23.04.2023.

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095504837;jsessionid=0F5ADEB731B68F2CDF93C0DA8F9DB105>

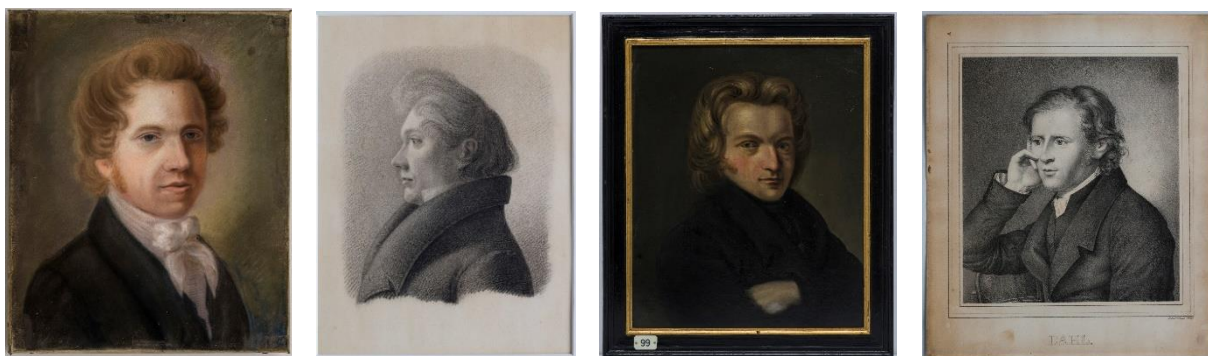
³⁵ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371; Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 8.

³⁶ Haugar. Vestfold kunstmuseum, *Mathias Stoltenberg 18. September – 14. November 1999*, 4.

³⁷ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 34.

³⁸ Grimelund, «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst».

Sukkerhuset og med Bakke gård og Bakke kirke har blitt klassikere som trykte versjoner.³⁹ Kunstnerleksikon forteller at Rosenvinges kunst har vært med på Den kulturhistoriske utstillingen i Kristiansand i 1901.⁴⁰ Noen av hans prospekter har vært med på Trondhjemsutstillingen i Kunstindustrimuseet i sommeren 1922.⁴¹ Rosenvinge er også representert i Trondheims Sjøfartsmuseum.⁴²



1. Bilde 4. Nr. 093, Peter Petersen, 1824. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/021027518269/bilde>
2. Bilde 5. Nr. 090, Mathias Stoltenberg. 1823. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/021027628787/bilde>
3. Bilde 6. Nr. 099, Herman Wilhelm Bissen. 1825. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/021027518322/bilde>
4. Bilde 7. Nr. 095, Johan C.C. Dahl. 1827. DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/021027518285/bilde>

1.2. Samlingens opprinnelse og eierhistorie

Samlingen ble etablert av J. F. Rosenvinges far, major Jørgen Coldevin Rosenvinge (1764-1842) til minne om sin sønn.⁴³ Etter major Rosenvinge ble samlingen spredt en stund, men Aurora Charlotte Wilhelmine Rosenvinge (1843-1910), datter av Johannes' bror Abraham, reetablerte den igjen på 1850- og 1860-tallet. Fra Aurora Rosenvinge gikk samlingen over til hennes og Johan William Rodes sønn (1829-1901), veiingeniør Arthur Rode (1874-1945). Han oppbevarte den i sitt hjem i Trondheim frem til 1940-tallet, da tyskerne rekvirerte hans leilighet. Samlingen ble imidlertid sikret først i et lager tilhørende Veivesenet, og deretter i Videnskabselskapets museum (Nåværende Vitenskapsmuseet) på Kalvskinnet. Etter Arthur Rodes død deponerte Vitenskapsmuseet samlingen til 1976, da den ble tilbakeført til etterkommere familien av Jørgen C. Rosenvinge: William Johan Einander

³⁹ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset».

⁴⁰ *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

⁴¹ Grimelund, «Det gamle Trondhjems malere III. Johannes Finne Rosenvinge 1804-1827».

⁴² *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne», 371.

⁴³ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingeske samling*, 5.

Rode (1920-2001) og hans kone Kristin Ginni Rode (1934-2021).⁴⁴ Arvingene til William J. E. Rode bestemte seg for å selge samlingen i 2012. Ønsket til etterkommerne var at samlingen ikke skulle spres, men at den skulle beholdes intakt. De ønsket også at den kunne returneres til Trondheim på grunn av tilknytningen til området.⁴⁵

Det viste seg å være vanskelig å finne en kjøper interessert i en så stor samling. Anskaffelsen av samlingen av Sverresborg var først mulig fem år senere med innsamlete midler av en rekke firma, stiftelser og næringsdrivende.⁴⁶ Før Sverresborg hadde Vitenskapsmuseet vært vurdert som et deponeringsalternativ med tilhørende formidling på et av byens museer.⁴⁷ Historiker og daværende konservator ved Sverresborg Trøndelag folkemuseum, Terje Bratberg fungerte som initiativtaker for å få samlingen akkurat til Sverresborg, og klarte sammen med Paul Hjelm-Hansen å samle inn nødvendige midler til oppkjøpet.⁴⁸ Familien Rode flyttet samlingen til Sverresborg i høsten 2017. Kjøpesummen var tre millioner kroner.⁴⁹

1.3. Andre kunstnere og verk i samlingen

Basert på samlingskatalogen omfatter samlingen ca. 92 verk av Rosenvinge. Samlingen inneholder også et betydelig antall portretter av Rosenvinges lærer Jacob Petersen, hvorav 32 er svartkritttegninger og 8 oljemalerier. Selv om Petersen også er kjent for sine gouacheprospekter, er Rosenvinges verk de eneste av denne typen i denne samlingen. Verkene til de andre navngitte kunstnere er hovedsakelig portretter enten som svartkritttegninger eller oljemalerier, men blant dem er også for eksempel litografier. Alt, bl.a. Rosenvinges øvelser i en liten notatbok med akvareller, blyanttegninger og trykk, er ikke inkludert i katalogen.⁵⁰

I tillegg til Rosenvinge og Petersen inneholder samlingen verk av følgende navngitte kunstnere: Peter Batta (1701-1735) med 3 oljeportretter, Knud Bergslien (1827-1908) med 1 oljeportrett, Oscar Cardon (1812-1899) med 2 litografier, Louis Fehr (1774-1833) med 1 litografi, Georg Christian Wilhelm Haas (1756-1817) med 1 kobberstikk etter Christian

⁴⁴ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset»; Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingeske samling*, 6.

⁴⁵ Bratberg mfl., «Rosenvinge hører hjemme i Trondheim».

⁴⁶ Enlid, «"Dugnadsinnsats" fikk Rosenvinge-samlingen til byen».

⁴⁷ Christiansen, «Rosenvinge hjem til Kalvskinn».

⁴⁸ Personlig kommunikasjon med Terje Bratberg 14.04.2023: «Samlingen ble lagt ut til salg, da eieren (Nini Rode) har tre arvinger. Jeg mente at samlingen måtte tilbake til Trondheim hvor den ble skapt. Fikk meget god kontakt med fru Rode som gjerne ville at samlingen skulle til Trondheim, men hun måtte skaffe en million kroner til hver av arvingene. Sammen med Paul Hjelm Hansen lyktes jeg med å samle sammen tre millioner kroner. Dermed kunne vi kjøpe samlingen, som vi var enige om passet bra på Sverresborg.»

⁴⁹ Enlid, «"Dugnadsinnsats" fikk Rosenvinge-samlingen til byen».

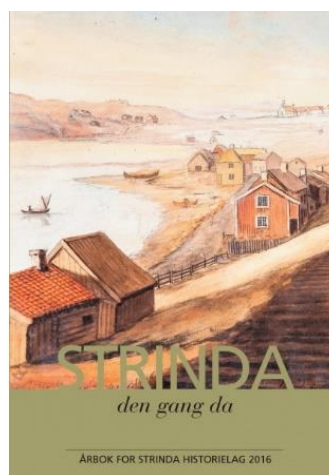
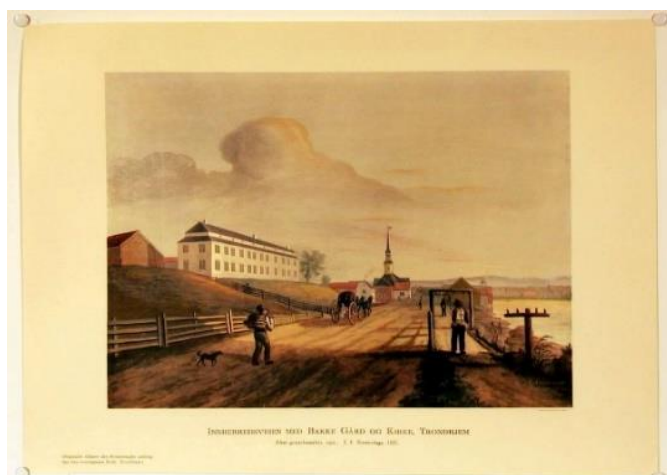
⁵⁰ Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, «Hefte.», *DigitaltMuseum*
<https://digitaltmuseum.no/021028550830/hefte>

August Lorentzens (1746-1828) tegning, L. Klyver (), med 1 litografi, Eggert Munch (ca. 1685-1764) med 3 oljeportretter, C.Müller () med 1 stentrykk og 1 litografi, Carl Ludvig von Pløtz (1803-1849) med 3 svartkrittportretter, Mathias Stoltenberg (1799-1871) med 2 oljeportretter, og Niels Truslew (1762-1827) med 1 litografi. I tillegg samlingen omfatter 27 verk av anonyme kunstnere. 13 av dem er medaljongformede kongeportretter av det dansk-norske kongehuset Oldenburg, hvorav noen kan være malt av Christian Thornborg (1732-).⁵¹

Tidligere har samlingen også omfattet Johan F.L. Dreiers Trondheim-prospekt, og et av Mathias Ferslev Dalagers prospekter av Trondheim fra Steinberget. De ble imidlertid solgt til samlere i forbindelse med salgsutstillingen «Dioecesis Trundemiensis» i 2012 i Oslo.⁵²

1.4. Samlingens kunst- og kulturhistoriske betydning

Samlingen er sterkt knyttet til Trondheim og Trøndelag. Den omfatter portretter av datidens kjente trøndere, og J.F.Rosenvinges 16 by- og bygdeprospekter, som anses som særlig kulturhistorisk viktige.⁵³ Verk som disse fungerer som viktige visuelle kilder for å fortelle om fortidens liv, spesielt om alt som ikke kan uttrykkes skriftlig.⁵⁴ Mange av prospektene har blitt gjengitt som trykte produkter til ulike tider og i ulike sammenhenger, bl.a. som illustrasjoner til brosjyrer og bøker. På den måten har de blitt kjent for et bredere publikum⁵⁵ (*Bilde 8 og 9*).



Bilde 8. Til venstre: «Bakke gård med kirken i bakgrunnen». Reproduksjon DigitaltMuseum: <https://digitaltmuseum.no/011021986110/reproduksjon>

Bilde 9. Til Høyre: «Strinda den gang da. Årbok 2016» Strinda historielag. WikiStrinda: https://www.strindahistorielag.no/wiki/index.php/Strinda_den_gang_da

⁵¹ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*.

⁵² Bratberg mfl., «Rosenvinge hører hjemme i Trondheim»; Christiansen, «Rosenvinge-samlingen trakk et stort publikum.».

⁵³ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 5.

⁵⁴ Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, 16-17, 37.

⁵⁵ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset».

Det er sjelden at en så stor privat samling har kunnet holdes intakt og i god stand i så lang tid som nesten 200 år. Arthur Rode katalogiserte samlingen allerede på 1940-tallet, og emnet for hvert kunstverk er dokumentert med uvanlig presisjon.⁵⁶ Rosenvinge-samlingen er påpekt som Norges største og mest verdifulle prospekt- og portrettsamling⁵⁷, med en anslått pengeverdi (2012-2013) på åtte millioner kroner. Flere samlere ville vært interessert i å kjøpe enkeltverk eller tegnestudier av Rosenvinge fra samlingen. Særlig Rosenvinges gouache-prospekter har vakt interesse.⁵⁸

Nåtidens kilder vektlegger samlingens kulturhistoriske, topografiske og personhistoriske verdier mer enn den kunstneriske kvaliteten. Likevel er også Rosenvinges kunstneriske nivå gjentatte ganger blitt fremhevet. I norsk prospekttradisjon er Rosenvinge hevet ved siden av Mathias Ferslew Dalager (1769-1843) og Johan Friedrich Leonhard Dreier (1775-1833). Antikvar Pål Sagen sammenligner Rosenvinge bl.a. med Johannes Flintoe (1787-1870), og synes at han kunstnerisk var foran Flintoe på flere områder.⁵⁹ Geografisk har samlingen og Rosenvinges verk selvsagt en egen spesiell betydning akkurat i Trondheim.⁶⁰

2. Utstilling i Gramgården

Det er viktig å huske at Gramgården-utstillingen ikke er ment å være en kunstutstilling, men en s.k. miljøutstilling⁶¹, hvor hovedfokuset er å skape helheter i stedet for å presentere separate utstillingsobjekter. Hele interiøret er ment å bli gjenskapt slik det en gang var innredet med møbler og andre gjenstander.⁶² Dette er svært forskjellig fra tilnærmingen bl.a. til kunstmuseene, hvor fokus først og fremst er rettet mot enkeltverk, deres tema og innhold. Resten av interiøret er ment å være sparsomt og lite iøynefallende.⁶³ Disse forskjellene i formål og tilnærming blir diskutert mer i kapittel 3.

2.1. Utstillingslokalene

Rammen for Den Coldevin Rosenvingske samling er et enestående murhus i Trondheim bygget i 1745 av kjøpmann, Hans Hagerup, og en dansk murermeister Rasmus

⁵⁶ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset»; Bratberg mfl., «Rosenvinge hører hjemme i Trondheim».

⁵⁷ Christiansen, «Bybildeklenodier selges».

⁵⁸ Christiansen, «Rosenvinge-samlingen trakk et stort publikum.».

⁵⁹ Christiansen, «Unik kulturskatt frem i lyset»; Christiansen, «Rosenvinge hjem til Kalvskinnnet».

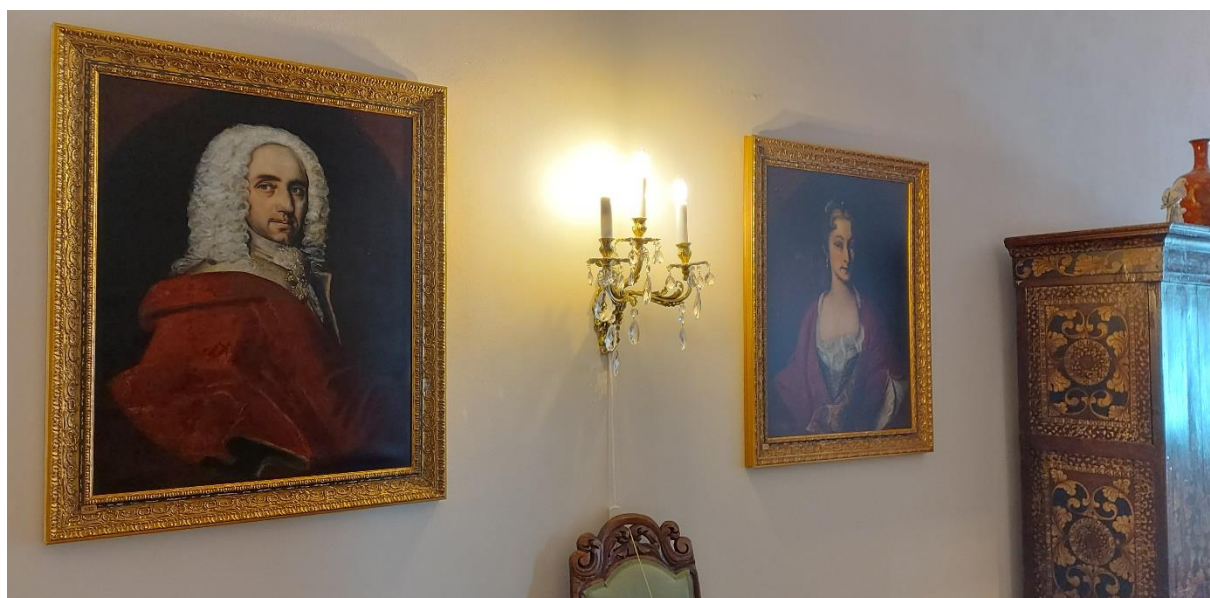
⁶⁰ Bratberg mfl., «Rosenvinge hører hjemme i Trondheim».

⁶¹ Personlig kommunikasjon med malerikonservator Lisa Monner 13.04.2023: «Bildene er en del av miljøutstillingen i Gramgården. Miljøutstillingen skal fungerer til hverdagsformidling og til utleie. Det er ikke en kunstutstilling.»

⁶² Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 53.

⁶³ Solhjell, «*Dette er kunst*», 35, 66-69.

Kristenson Banck. Det har fått navnet sitt fra Jacob Schavland Gram, som eide huset på midten av 1800-tallet. Bygget ble revet i 1951, og gjenreist på Sverresborg i 1995 basert på oppmålingstegninger og med gjenbruk av originale bygningsdeler slik det antas å ha vært på midten av 1700-tallet. Tidsmessig støtter verkene i samlingen og det aktuelle bygget hverandre godt. I tillegg til utstillingsverk består bygningens interiør av noen autentiske gjenstander, og kopier og rekonstruksjoner tilpasset tidsepoken og bruksformålet til lokalene. Det betyr at også belynings- og møbleringsplanen for lokalene tilsvare sin tid, og det er ikke brukt f.eks. noen utstillingsbelysning rettet mot enkeltobjekter som fotokopiene (*Bilde 10*). Gramgården er åpen for publikum i museumsområdets åpningstid, akkurat som museets andre historiske bygninger. Lokalene leies også ut til private arrangementer.⁶⁴

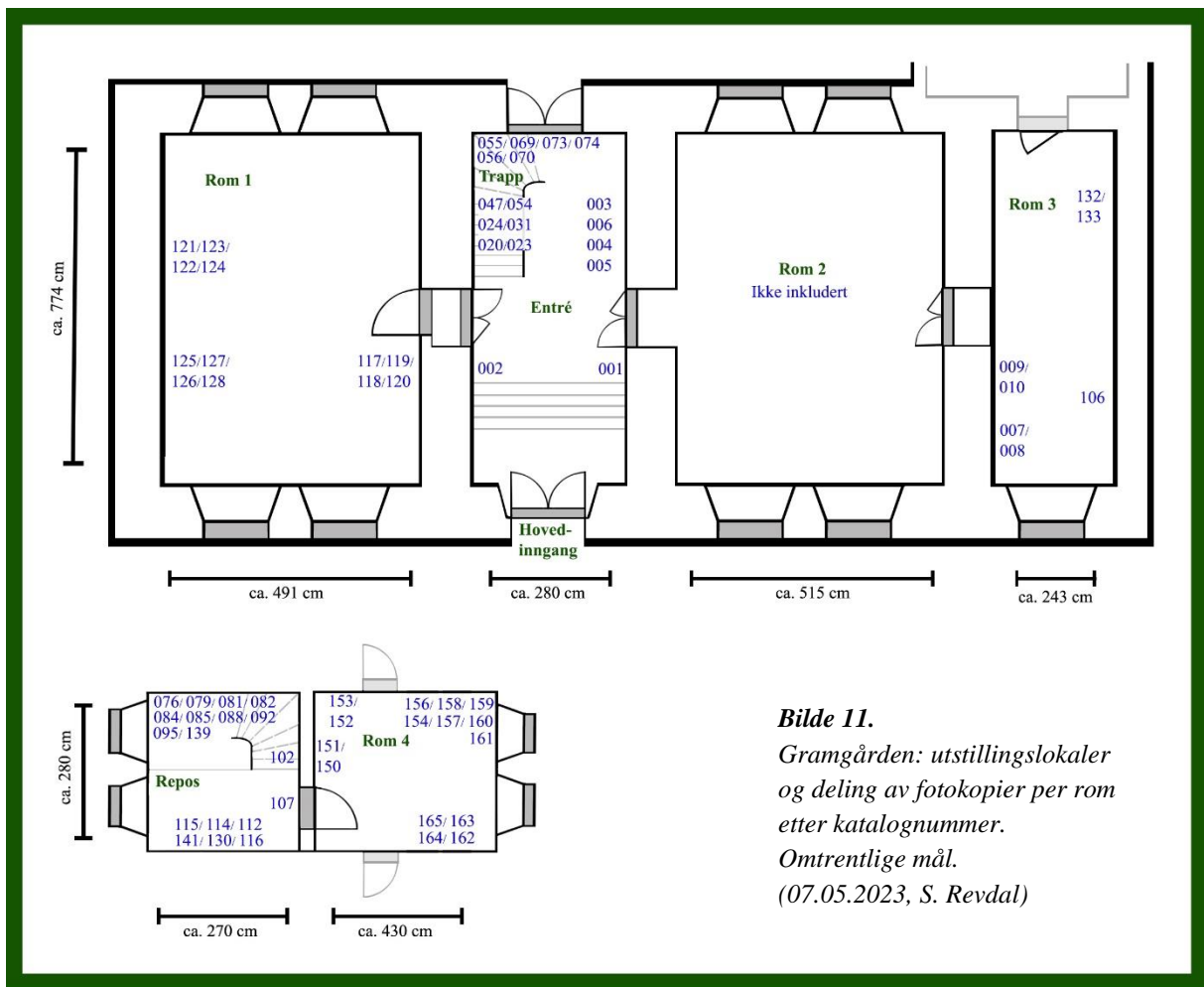


Bilde 010. Interiør. Gramgården i Sverresborg Trøndelag folkemuseum. (15.03.2023, S. Revdal)

Bygget har to etasjer. Hele underetasjen er for tiden i utstillingsbruk. Den består av fire værelser og en entré, sistnevnte med trappeoppgang til andre etasje. Av de tre rommene i øverste etasje er det midterste og repos brukt til utstillingen. Formatet på fotokopiene i utstillingen er tilpasset i antall og utforming av rommene. Her er det blitt tatt hensyn til bl.a. rommenes hvelving, takhøyde, trappeoppgang og møblering. Det er grunnen til at de fleste fotokopiene vises i et annet format enn originalene.⁶⁵ Bildene er delt inn i ulike rom i henhold til deres motiver, teknikker og kunstnere (*Bilde 11; Tabell 1: s.32-34*)

⁶⁴ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Gramgården "Det murede hus"».

⁶⁵ Personlig kommunikasjon med Lisa Monner 13.04.2023 til spørsmålet «Hvorfor vises de fleste utstillingskopiene i en annen størrelse enn originalene?»: «Bildene ble tilpasset rommene i antall og utforming av rommene (hvelving, takhøyde, trappeoppgang, møblering).»



Bilde 11.
Gramgården: utstillingslokaler
og deling av fotokopier per rom
etter katalognummer.
Omtrentlige mål.
(07.05.2023, S. Revdal)

Det er en informasjonsplakat på den ene veggen av inngangen. Den gir en kort presentasjon av utstillingen, med vekt på Johannes Finne Rosenvinge. Teksten er også oversatt på engelsk som en forkortet versjon, samt et lite avsnitt om Gramgården og et fotografi av den i sin opprinnelige adresse (**Bilde 12**). Ellers gis det ikke mer detaljert informasjon om kunstkopiene eller de andre gjenstandene i utstillingslokalene. Bildene tilhørende i samlingen er nummerert og tilsvarer nummereringen av originalene, og samlingskatalogen. På besøktidspunktet 15.03.2023 finnes det en samlingskatalog i utstillingslokalene, som forteller mer om samlingen og verkene som hører til den.

Bilde 12. Gramgården:
Informasjonsplakat.
(15.03.2023, S. Revdal)



I et av rommene til høyre for hovedinngangen, den såkalte grønne stuen, er det fire unummererte portrettmalerikopier som tilhører ikke Den Coldevin Rosenvingske samlingen. Disse er bilder av personer knyttet til Gramgården. Personene som er avbildet er to av tidligere eierne av bygget, kammerherre Gjert Horneman og Frederik Collin, og sistnevntes kone. I tillegg til dem viser det fjerde bildet Thomas Angell, fordi hans pengeboks og ur befinner seg i værelset.⁶⁶

2.2. Kunstnere og verk presentert i utstillingen

Terje Bratberg har valgt ut 70 fotokopier fra samlingen til Gramgård-utstillingen, og han forteller at det viktigste har vært å få prospektene utstilt. Generelt har det vært viktig å få Johannes Finne Rosenvinges kunst utstilt. Utvelgelseskriteriene for portrettene har vært å presentere historiske personer med tilknytning til Trondheim og personer tilhørende Rosenvinge-familien, men også å vise den historiske bekleddingskulturen som er synlig i bildene, som uniformer, kjoler og frisyre.⁶⁷

På hver side av hovedinngangen henger bemerkelsesverdig store fotokopier av Mette Margrethe Finne Rosenvinge og Jørgen Coldevin Rosenvinge (*Bilde 13*). I tillegg til dem er der portretter av familiens barn da de var små (*Bilde 14*). De alle er malt av Jacob Petersen. I et blåtonet rom til venstre for hovedinngangen er det 12 kongeportretter av den dansk-norske kongefamilien Oldenburg fra 1400- til 1800-tallet. Slike serier med kongeportretter var populære på veggene til adels- og embedsmannsfamilier på 1700-tallet. De har opprinnelig vært medaljongformede. Kunstnere er ukjente⁶⁸ (*Bilde 15*). Gjennom det grønne rommet på høyre side av hovedinngangen kommer man til et mindre, hvitmalt rom, hvor det er syv portretter av personer som tilhører Rosenvinge familiekrets. Disse er fotokopier av oljemalerier av Jacob Petersen, Peter Batta og antagelig Eggert Munch. Kunstneren til ett verk er ukjent (*Bilde 10, 16 og 17*).

⁶⁶ Personlig kommunikasjon med Terje Bratberg 14.04.2023: «Grunnen til at det henger andre bilder i den grønne stuen er at dette er personer med tilknytning til Gramgården. Kammerherre Gjert Horneman var gårdens eier og det samme var Frederik Collin og hans hustru. Thomas Angell henger der på grunn av at hans pengeboks og ur befinner seg i værelset.»

⁶⁷ Personlig kommunikasjon med Terje Bratberg 14.04.2023: «Det viktigste var å vise de flotte prospektene som henger i rommet i andre etasje. Portrettene ble valgt ut fra følgende kriterier: Å vise historisk viktige personer. Personer med tilknytning til Trondheim. Ulike uniformer, kjoler og frisyre. Å vise Johannes Finne Rosenvinges verker. Og selvsagt medlemmer av familien Rosenvinge.»

⁶⁸ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 39-41.



Bilde 13. Gramgården, entré : Jørgen Coldevin Rosenvinge.
(15.03.2023, S. Revdal)



Bilde 14. Gramgården,
Entré: Johannes, Abraham,
Karen Margrethe og Eiler.
(15.03.2023, S. Revdal)



Bilde 15. Gramgården,
Rom 1. Kongeportretter.
(15.03.2023, S. Revdal)



Bilde 16. Til venstre. Gramgården, Rom 3. Portrett nr. 106. (15.03.2023, S. Revdal)



Bilde 17. Til høyre. Gramgården, Rom 3. Portretter nr. 007-010. (15.03.2023, S. Revdal)

De fleste av bildene plassert trappeoppgangen til overetasjen er fotokopier av svartkrittportretter. Seks av disse er verk av Petersen og 16 av Rosenvinge. Blant dem er Rosenvinges litografi av J.C.C. Dahl. (*Bilde 13 og 18*). Litt adskilt fra de andre er fotokopier av to oljemalerier, Rosenvinges selvportrett (Se kapittel 2.3.), og Christian Jacobsens Drakenberg-portrett av en anonym kunstner. På veggen av repos er det fem fotokopier av Rosenvinges oljeportrettstudier og Knud Bergsliens «Hollandsk pike» (*Bilde 19*). Utstillingsrommet i øverste etasjen er helt forbeholdt Rosenvinges 15 goacheprospekter (*Bilde 20*).



*Bilde 18. Gramgården, Repos.
Portretter nr. 081, 082, 088,
092, 095 og 139.
(15.03.2023, S. Revdal)*



*Bilde 19. Gramgården, Repos.
Portretter nr. 116 og 130.
(15.03.2023, S. Revdal)*



Bilde 20. Gramgården, rom 4. Rosenvinges prospekter. (15.03.2023, S. Revdal)

2.3. Rosenvinges selvportrettoriginal og dens fotokopi i utstillingen

Under besøket i Sverresborg 15.03.2023 var det mulig å studere originalen til Johannes Finne Rosenvinges selvportrett fra 1825 nærmere. Det brukes nå som et eksempel på samlingen i dette kapittelet.



Bilde 21. nr.102. Rosenvinges selvportrett: fotokopi (venstre) og originalverk (høyre) sammenlignet med hverandre i mål tilpasset deres naturlige forhold. (15.03.2023, S. Revdal; Bakgrunnen til det originale maleriet: DigitalMuseum: <https://digitalmuseum.no/021027518327/bilde>)

Selvportrettet er et beskjedent og lite oljemaleri på lerret (30 x 25 cm). Det er et brystbilde i tre-fjerdedels profil. Rosenvinge ser delvis mot betrakteren, men samtidig som om han prøver å unngå direkte øyekontakt, noe som kan øke følelsen av beskjedenhet bildet formidler. Rosenvinge har på seg sin tids typiske borgerlige klær, som inkluderer en hvit skjorte, et hvitt skjerf knyttet rundt kragen og en svart tykk dressjakke.⁶⁹ Portrettet er i mørke toner, med ensfarget bakgrunn i samsvar med tidens stil. Tynne lag med skygger er lagt rundt figuren. Bakgrunnsfargen er tonet med grønt, som går noe igjen i ansiktet også, men de rød-

⁶⁹ Store norske leksikon, s.v. «klesdrakt. 1800-tallet», av Barbro Storlien, 01.09.2022. <https://snl.no/klesdrakt>

oransje tonene på kinnene og andre steder i ansiktet skiller seg også ut på en subtil måte. Rosenvinge har brukt et veldig tynt penselstrøk i sitt portrett, som lar deg skille nesten hvert eneste hår fra det krøllete håret hans. Denne svært detaljerte måten å male på ser ut til å være karakteristisk for ham, og minnes om den samme nøysomheten som han har brukt i de bemerkelsesverdige presise og varierte detaljene i sine prospekter. Rammene er ellers svarte trerammer, men innvendig kant er malt med gull. Rammene er originale. Baksiden av maleriet er dekket av en nyere støtteplate skrudd fast i rammen. I øvre rammeliste, under støtteplaten, er et påskrift: Joh.F.Rosenvinge 102 Selvporträtt. Det nåværende inventarnummeret til maleriet, FTT.54873, er skrevet på den nederste rammelisten.

Fotokopien som er med i utstillingen er forstørret til 67 x 58,5 cm. (Mål tatt fra den synlige delen av verket.) En del av overflaten til det originale verket er skåret vekk fra både øvre og venstre kant av maleriet under forstørrelsen. Bildekvaliteten og oppløsning er generelt god. Bildet er kopiert på en plate som imiterer stoff, som tilsvarer maleriets utseende bedre enn om det hadde vært trykket på for eksempel en flat plate, papir eller papp. I sammenligningsøyeblikket virker fotokopien i utstillingsrommet en grad lysere enn originalverket. Fargene ser også ut til å ha fått en mer rødlig nyanse sammenlignet med originalen. Dette kan like godt være forårsaket av belysningen i rommet eller fotokopiens svarte rammer med en svak rødbrun fargetone, enn selve bildebehandlingen. Rammene er stilmessig egnet for sin tid og ligner de originale rammene, bortsett fra ornament-skjæringsflaten på ytterkanten, og forgyllingen på innerkanten som er mye tynnere enn i originalen. Rammene til fotokopien er også noe dypere enn rammene til originalverket. Den største synlige forskjellen mellom originalen og fotokopien, foruten størrelsesforskjellen, er hvordan de maleriske kvalitetene fremstår for betrakteren. Selv om bildet er trykt på en lerretslignende overflate, er overflaten betydelig jevnere sammenlignet med overflaten på oljemaleriet. Forstørrelsen har også påvirket bredden på penselstrøket slik at alle detaljene ikke står frem med like skarpe kanter som i det mindre originalverket.

2.4. Utstillingen i Gramgården sett med Walter Benjamins «aura»-begrep

Walter Benjamin (1892-1940) var en tysk filosof og kunstteoretiker,⁷⁰ som brakte begrepet «aura» frem i sitt essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–1940) – «Kunstverket i reproduksjonsalderen». I dette essayet diskuterer Benjamin bl.a. de sosiale endringene på 1800- og 1900-tallet forårsaket av

⁷⁰ Store norske leksikon, s.v. «Walter Benjamin», av Anders Fjeld, 21.04.2023. https://snl.no/Walter_Benjamin

teknologisk utvikling og dens effekter på kunst. I tillegg til den generelle utviklingen av kunst og kunstproduksjon, var han bl.a. interessert i hvordan muligheten for å kopiere et kunstverk kan endre hele kunstbegrepet både kulturelt, sosialt og politisk.⁷¹ Som en annen filosof og kunstteoretiker i sin tid, Theodor W. Adorno (1903-1969), var han knyttet til Frankfurterskolen⁷² og var inspirert av marxistisk filosofi. Men på marxistisk vis fokuserer Benjamin ikke på motsetninger, men på en dialektisk samtale mellom bildet og betrakteren. Han legger et grunnlag for historisk tenkning mellom kunst, teknologi og politikk, og tar utgangspunkt i den franske poeten Paul Valéry's estetikk. Den er basert på ideen om at den fysiske siden av kunsten ikke kan betraktes eller behandles på samme måte i det nåværende øyeblikk som den var da kunstverket ble skapt, fordi i løpet av historien har både materie, rom og tid selv endret seg.⁷³

Benjamins ord «aura» har sine røtter i antikken, og betyr «pust» eller «bris» på latin, senere også «en subtil utstråling fra ethvert stoff». Ordet er kjent for ulike forbindelser, og brukt til og med om elektromagnetiske felter rund menneskekroppen. Walter Benjamin skapte imidlertid sitt eget stempel på begrepet for å referere til autoriteten til et unikt, originalt verk, som blir likvidert av moderne massereproduksjonsteknologi.⁷⁴ Diamuid Costello tolker at aura betyr for Benjamin en betegnelse på det som generelt kalles en estetisk opplevelse, det vil si en opplevelsesmåte som overskrider våre hverdagslige måter å engasjere seg i vår verden på.⁷⁵

Som allerede nevnt tidligere er formålet med miljøutstillingen i Gramgården ikke å presentere fotokopiene av verkene i Den Coldevin Rosenvingske samlingen som kunst, men som narrative historiske dokumenter sammenlignet med de andre gjenstandene i utstillingslokalene. Likevel, siden det spesifikt er fotokopier av kunstverk, egner Benjamins aurabegrep seg spesielt godt til å undersøke dem som utstillingsobjekter; hvordan de fremstår for utstillingsbesøkende og hva deres forhold er til originalene. Dimensjonene av tid og rom er viktige akkurat for museer fordi de kommuniserer gjennom disse dimensjonene. I sine utstillinger skaper de et fysisk rom og forteller historier gjennom objektene i rommet. Disse objektene gir besøkende en ide om tidens gang og hvordan den endrer seg, samt betydningsforbindelsen mellom disse objektene.⁷⁶

⁷¹ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008).

⁷² Store norske leksikon, s.v. «Theodor W. Adorno», av Anders Fjeld, 21.04.2023.

[https://snl.no/Theodor W. Adorno](https://snl.no/Theodor_W._Adorno); Store norske leksikon, s.v. «Frankfurterskolen», av Anders Fjeld, 22.01.2023. <https://snl.no/Frankfurterskolen>

⁷³ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 214.

⁷⁴ The University of Chicago: Theories of Media: Keywords Glossary, s.v. «aura», av Mike Yong, 26.04.2023. <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/aura.htm>

⁷⁵ Costello, «Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin today», 173.

⁷⁶ Amundsen mfl., «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», 17.

I seg selv er det ikke noe nytt med å kopiere kunst. I vår tid blir den ofte raskt fordømt som fusk, men har ikke vært sett helt på samme måte i alle tider og sammenhenger. Kopiering har vært vanlig praksis for eksempel i studentopplæring, og kunstnerne selv kan også ha kopiert sine egne verk, i håp om tilleggsinntekt eller etter et ønske av sin oppdragsgiver.⁷⁷ I denne samlingen er det bl.a. et identisk par kvinneportretter av to forskjellige kunstnere. Det originale «Else Marie Greve» er malt av Peter Batta, og det andre, kopien, er utført av Knud Bergslie.⁷⁸ Johannes Finne Rosenvinge brukte sin tids nye trykkteknikk, litografi, for å kopiere sine egne verk. Et eksempel på dette i samlingen er «Domkirken i Trondheim», både som et originalt gouachemaleri og som litografiversjon.⁷⁹ Med akkurat litografiet nådde reproduksjonsteknikken nye muligheter. Teknikken reduserte antallet arbeidstrinn sammenlignet med tidligere trykkteknikker. Det satte fart på produksjonen, og muliggjorde igjen en bredere produksjon av flere ulike bildemotiver.⁸⁰ Mennesker fikk også muligheten til å få tilgang til motivene til bildene mens de fortsatt var ferske og aktuelle.⁸¹ Benjamin fokuserte spesielt akkurat på den raske teknologiske reproduksjonen som gjorde det mulig å raskt kopiere det samme verket og dele det på mange forskjellige steder. Oppfinnelsen av fotografi og film gjorde reproduksjonsprosessen enda raskere. Samtidig fjernet ikke den raske produksjonsmetoden innholdet kunstneren ønsket til sitt arbeid, og ville tatt betydelig lengre tid å tegne eller male.⁸² Fordelen med kopiering er også at objektet kan håndteres og slites ut uten å forårsake skade.⁸³ I Gramgården har kopiering av originalverkene til fotografier gjort det mulig å formidle innholdet til publikum i et sted hvor presentasjon av originalverkene ikke ville vært mulig på grunn av ugunstige fysiske forhold som lys, temperatur/fukt-påvirkning og risiko for skade eller tyveri.⁸⁴

Benjamin var ikke imot teknologi, men han så på det som både en mulighet og en trussel.⁸⁵ Han var bekymret for hvordan særlig den stadig raskere massekopieringen påvirket originalkunstens unike eksistens, fordi teknologien muliggjorde at betrakteren kunne møte kunstverket på en annen måte enn direkte i dets fysiske miljø. Han kaller denne unike eksistensen av kunstverket i sin opprinnelige tilstand "her og nå". Selv den mest perfekte

⁷⁷ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 215.

⁷⁸ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 43.

⁷⁹ Bratberg mfl., *Den Coldevin Rosenvingske samling*, 50-51.

⁸⁰ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 215-216.

⁸¹ Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, 21.

⁸² Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 215-216.

⁸³ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene", 178.

⁸⁴ Personlig kommunikasjon med Lisa Monner 13.04.2023: til spørsmålet «Hvilke var de årsakene som påvirket at samlingen blir presentert til publikum i Gramgården som kopier i stedet for en utstilling med originaler?»: «Ugunstige oppbevaringsforhold (klima, lys) og sikkerhet (tyveri, hærverk).»

⁸⁵ Costello, "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin today", 165.

kopien mangler dette "her og nå". Endringene som dens fysiske struktur har blitt utsatt for gjennom historien, samt eierforhold som kan ha påvirket den, er også relatert til denne essensen. Verket samler patina, som ikke kan reproduseres. Dersom det materielle grunnlaget for verket forblir utenfor opplevelsen, påvirker det også verkets verdi som historisk bevis.⁸⁶ Betrakterens opplevelse påvirkes også betydelig av å vite om et bestemt bilde er unikt eller bare én av mange kopier av det samme bildet.⁸⁷

Benjamins aura er sammenlignbar med begrepet autentisitet. Autentisitet kan refereres f.eks. til ekthet, opprinnelighet, eller sannhet.⁸⁸ Den har alltid vært assosiert som en viktig tilnærming til museumsdrift, og ble et sentralt begrep i moderne kulturvern rundt 1990.⁸⁹ Opp gjennom tidene har autentisitetsdebatten i kulturvernet beveget seg mellom om noe skal restaureres og bevares til utgangspunktet slik det opprinnelig var, eller slik det er i et bestemt aktuelt øyeblikk. I praksis kan full autentisitet bare være et ideal som svært sjelden kan realiseres fullt ut.⁹⁰

Originalens «Her og nå» påvirker oppfatningen av dets autentisitet. Ektheten kan heller ikke reproduseres. Ved manuell reproduksjon, som Bergslies Else Marie Greve-kopi, kan man forsøke å etterligne originalverkets autentisitet, men det er annerledes i teknisk produksjon. Teknisk reproduksjon er mer uavhengig av originalen enn den manuelle reproduksjonen. Bl.a. et fotografi kan fremheve trekk som det menneskelige øyet ikke kan skille fra originalverket.⁹¹ Ettersom mange av Gramgårdens fotokopier er forstørret, kan dette for eksempel ses i hvordan øyet ser tegnestreker i svartkrittportrettkopiene sammenlignet med hvordan de fremstår i originalstørrelsen (*Bilde 22*).

⁸⁶ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 217-218.

⁸⁷ Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, 23.

⁸⁸ Riksantikvaren. (2001). *Alle tiders kulturminner*.

⁸⁹ Amundsen mfl., "Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier", 20; Roede, «Autentisitet i friluftsmuseene», 173.

⁹⁰ Roede, "Autentisitet i friluftsmuseene", 170, 175.

⁹¹ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Karlsen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 216-217.



Bilde 22. Endringen av krittstrekken fra originalformat til fotokopiformat (08.05.2023, S. Revdal)

3. Sammenligning av virksomheten til kulturhistoriske museer og kunstmuseer

I dette kapitlet fokuseres det kun på å sammenligne kulturhistoriske museer og kunstmuseer. Sverresborg Trøndelag Folkemuseum er både et folkemuseum og et friluftsmuseum, begge museumstyper som er klassifisert som kulturhistoriske museer. Temaet for oppgaven er derimot en kunstsamling, som som regel er knyttet til kunstmuseer. I dette spesielle tilfellet tilhører denne kunstsamlingen et kulturhistorisk museum, noe som gjør en sammenligning interessant fra et kunsthistorisk ståsted.

Utgangspunktet for alle typer museer er ulike skattekamre og kuriositetskabinetter fra 1400-1700-tallet. De var samlinger av tilfeldige og uvanlige gjenstander satt sammen av privatpersoner som adelsmenn eller vitenskapsmenn. Samlingene kunne inneholde f.eks. naturmaterialer, kunstgjenstander eller suvenirer fra fjerne kulturer, som eieren så presenterte for sin nære krets.⁹² Imidlertid kan man begynne å snakke om faktiske museer først etter at forståelsen av historie endret seg på 1700- og 1800-tallet, og samlingene begynte å få et vitenskapelig grunnlag.⁹³ Samtidig begynte museene å åpne seg bredere for publikum, noe som også fortsatt er et av kriteriene for museumsdrift.⁹⁴ Museer slik de blir sett på i dag er i

⁹² Latham og Simmons, *Foundations of Museum Studies*, 26-28.

⁹³ Pedersen, "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 52-53.

⁹⁴ Eriksen, *Museum. En kulturhistorie*, 20.

stor grad et resultat av opplysningstiden på 1800-tallet.⁹⁵ Videre, som andre europeiske museer, har også norske museer på 1800-tallet og mellomkrigstiden tjent nasjonsbygging og patriotisme.⁹⁶ Fra ca. 1830 til 1950 ble museene institusjonalisert, og de fikk klare kjennetegn, oppgaver og virkemåter. Denne formingsperioden varte etter andre verdenskrig og dannet viktige forutsetninger for dagens museumssystem.⁹⁷ På 1970-tallet kom synet om museet som en serviceinstitusjon, og de begynte å skape helt nye offentlige funksjoner.⁹⁸ Dagens museumspolitikker legger vekt spesielt på samfunnsoppdrag og alle museene skal fungere som dialoginstitusjoner.⁹⁹

Friluftsmuseets konsept stammer fra Skandinavia. Det begynte med samlingen som overherre Christian Holst opprettet i 1881 på vegne av kong Oscar II på Kongsgården på Bygdøy utenfor Christiania (i dag Oslo). Dette utviklet seg etter hvert til Norsk Folkemuseum, som ble stiftet i 1894. Den ble brukt som modell for Stockholms Skansen, som deretter ble modell for alle påfølgende friluftsmuseer.¹⁰⁰ De spredte seg raskt mellom 1880- og 1910-tallet.¹⁰¹

Kunstmuseenes offentlige historie kan derimot knyttes til de franske revolusjonene i 1789 og 1830, og det tidligere kongelige palasset Louvre i Paris. De kongelige samlingene ble offentlig tilgjengelig, og Louvre ble etter hvert et offentlig kunstmuseum. Museet ble prototypen for nasjonale kunstmuseer og også deres politiske forbilde. Kunstmuseene var ment å tilby undervisning til enkeltborgere og dermed styrke deres motivasjon til å gjøre sitt til beste for sin nasjon.¹⁰² Fra slutten av 1700-tallet til begynnelsen av 1800-tallet ble det etablert både offentlige kunstmuseer og utdanningsinstitusjoner i de fleste europeiske nasjonalstater. Dette skjedde også i Christiania etter initiativ fra Christiania Tegneskole. Regjeringen besluttet å anskaffe de første kunstverkene til denne første rene kunstsamlingen i Norge, Nasjonalgalleriet, i 1836.¹⁰³

Kulturhistoriske museers oppgave har først og fremst blitt bevaring og formidling av materiell kultur. Kunstmuseenes oppgave har blitt formidling av kunst og kunnskap om den.

⁹⁵ Glambek, "Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse", 95.

⁹⁶ Amundsen mfl., "Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier", 18.

⁹⁷ Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 41

⁹⁸ Eriksen, "Fra stevne plass til dialoginstitusjon. Norske kulturhistoriske museer 1950 - 2010", 67, 70.

⁹⁹ Eriksen, "Fra stevne plass til dialoginstitusjon. Norske kulturhistoriske museer 1950 - 2010", 61

¹⁰⁰ Rogan, "Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum", 167.

¹⁰¹ Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 53.

¹⁰² Schmedling, "Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv", 79, 81-82.

¹⁰³ Schmedling, "Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv", 84; Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 48.

Begge institusjonene har til felles å arbeide for kunnskapsformidling og øke generell allmenndannelse uten et klart nytteaspekt.¹⁰⁴

3.1. Samlinger og museumsobjekter

Samlinger forstås vanligvis som en vitenskapelig innsamlingsmetode basert på klassifisering. Samleren definerer selv klassifiseringskriteriene og grensene for samlingen sin. På en måte skaper samlingen dermed sin egen verden basert på kreativiteten til dens skaper.¹⁰⁵ Samlinger er museenes karakteristiske måte å beskrive virkeligheten på.¹⁰⁶ Utvalgs-kriteriene for kulturhistoriske og kunstmuseums samlinger avhenger av deres ulike formål. Kunstmuseer velger ut gjenstander etter deres kunstneriske kvalitetsegenskaper, mens for kulturhistoriske museer er den geografiske og historiske representativitet av gjenstandene viktigere.¹⁰⁷

Brukskonteksten avgjør om objektet regnes som kunst eller noe annet, ikke objektet selv.¹⁰⁸ Museene forvalter sine samlinger etter sine egne ulike faglige perspektiver og tradisjoner, noe som påvirker hva slags objekter som vises sammen og på hvilke måter. Til tross for deres kulturhistoriske betydning er verkene i Den Coldevin Rosenvingske samlingen opprinnelig skapt for å bli stilt ut og betraktet, mens for eksempel kunsthåndverk og designobjekter er ment til å være funksjonelle objekter som folk kan bruke.¹⁰⁹ Selv om formål og virksomhet til kulturhistoriske og kunstmuseer er skilt fra hverandre, er det mulig å se både kunst og kulturhistoriske sider i et enkelt museumsobjekt.¹¹⁰ Verkene i Den Coldevin Rosenvingske samling er et godt eksempel på dette.

Fra 1860 til 1900-tallet var museumsdriften påvirket av evolusjonisme. Det ble den dominerende formen for vitenskapelig analyse og det organiserende prinsippet for samlinger.¹¹¹ I de eldste kulturhistoriske museene ble gjenstander ofte gruppert etter funksjon, alder og stil. Senere har det blitt vanlig at de grupperes i henhold til interiørstilen til deres karakteristiske miljø.¹¹²

Evolusjonisme påvirket også opprettelsen av kunstmuseenes grupperingspraksis. Organisering ble gjort til et slags historisk leksikon etter medier og sjanger. Mediene var maleri, skulptur, grafikk eller tegning. Sjangere var gruppert hierarkisk. Historiemaleri var

¹⁰⁴ Glambek, "Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse", 98-99.

¹⁰⁵ Rogan, "Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum.", 141-142.

¹⁰⁶ Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 59.

¹⁰⁷ Glambek, "Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse", 96.

¹⁰⁸ Solhjell, «*Dette er kunst*», 38.

¹⁰⁹ Solhjell, «*Dette er kunst*», 40-41.

¹¹⁰ Solhjell, «*Dette er kunst*», 19.

¹¹¹ Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 45.

¹¹² Pedersen., "De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950", 53.

øverst, deretter portrett, folkeliv, landskap, stilleben og dyremaleri. Maleriene og skulpturene ble organisert historisk kronologisk etter stilarter og skoler.¹¹³ Kunst ble klassifisert også fra utviklingsperspektivet i forskjellige åndelige stilkategorier i henhold til sivilisasjonens utvikling. Fordi kultur ble sett om progressiv fikk museene en spesiell pedagogisk oppgave med å formidle disse ulike stadier og utviklingstrinn.¹¹⁴ Samtidig hadde hele kunstbegrepet endret seg. Frem til 1800-tallet hadde kunst betydd ferdigheten til å fremstille kunstverk. Det var snakk om «den skjønne kunsten». Etter det begynte begrepet å bli brukt på en ny måte for å peke på alt som ble ansett som kunst. Betydningen av skjønnhet og håndverk avtok, og formelle og konseptuelle egenskapene ble viktigere.¹¹⁵ Publikums smak var også ment å utvikles ut fra borgerskapets estetiske idealer.¹¹⁶ Senere har endringene fra en kunstkanon som vektlegger didaktiske og kulturelle verdier til vektleggingen av kunstens egenverdi påvirket museenes kunstsamlinger.¹¹⁷ Både kulturhistoriske og kunstmuseer har også en viktig oppgave som vitenskapelige kildesamlinger og forskningsinstitutter.¹¹⁸

3.2. Utstillingspraksis

Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna påpeker at alle museer forteller historier og forklarer sine sammenhenger gjennom visuelle ting – «i et museum skal man se.» Det visuelle, blikket, brukes til å formidle erkjennelse, opplevelse og erfaring – uansett om det er et historisk verktøy eller kunst. Når denne visualiteten kombineres med andre kommunikasjonsformer, lyd, tekst og arkitektur, kan man spore historien som museet forteller.¹¹⁹

Utstillinger kan variere i lengde og kan være både permanente og midlertidige. Spesielt kunstmuseer har stor frihet både når det gjelder tema eller f.eks. antall kunstnere.¹²⁰ Den som bestemmer hva som vises og på hvilken måte er vanligvis utstillingens kurator. Kuratorens arbeid avhenger av deres faglige bakgrunn, og konseptet til utstillingen.¹²¹

Verdensutstillinger arrangert i ulike europeiske byer på slutten av 1800-tallet har fungert som forbilder for miljøutstillinger i kulturhistoriske museer. Nasjonale trekk ble presentert bl.a. med romkopier av folkelige miljøer med tilhørende interiør. Utstillingsdokker

¹¹³ Schmedling, «Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv», 84.

¹¹⁴ Schmedling, «Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv», 82; Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 45-46.

¹¹⁵ Solhjell, «*Dette er kunst*», 215.

¹¹⁶ Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 49.

¹¹⁷ Schmedling, «Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv», 77.

¹¹⁸ Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 47-48.

¹¹⁹ Amundsen mfl., «Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier», 17-18.

¹²⁰ Solhjell, «*Dette er kunst*», 52.

¹²¹ Solhjell, «*Dette er kunst*», 83.

kledd i nasjonaldrakter ble ofte også inkludert. Den mest autentiske gjengivelsen av miljø og kontekst ble snart vanlig praksis. Konseptet er relativt oversiktlig og helhetlig, men gir også rom for ulike løsninger og ulik vektlegging av museenes forskjellige funksjonsområder. Friluftsmuseer har ofte også spesielle bygninger i sitt område for å presentere gjenstander ut fra typologiske kategorier eller stilhistoriske kriterier.¹²²

Mens utstillingsrommene til kulturhistoriske museer er svært varierende, følger kunstmuseenes utstillingsrom et nesten enhetlig kodet ideal. Dette tas vanligvis hensyn til allerede i byggefasen.¹²³ Utformingen av rommet setter kunstverkene i sentrum for oppmerksomheten og understreker at de er kunst.¹²⁴ Rommene består av tre elementer: verk, paraverk og kontekster. Paraverk er alle elementer som bekrefter besøkende at verkene er kunst, og konteksten de er knyttet til. Konteksten viser forståelsesrammen til utstillingen. Den får publikum til å bevege seg i utstillingsrommet etter en visst kronologisk rekkefølge. Kontekstene kan ikke leses direkte fra selve verkene, men betrakteren kan forstå dem ved hjelp av paraverkene.¹²⁵

Paraverker er f.eks. informasjonstavler, som forteller om utstillingens kontekst, medvirkende kunstnere, deres biografi og arbeidshistorie¹²⁶, og rammer rundt tegninger og malerier som skiller verket fra bakgrunnen. Måten verkene er plassert i utstillingsrommet og i forhold til hverandre er også et paraverk. Den forteller for eksempel om verkene skal sees i sammenheng med hverandre eller uavhengig av hverandre.¹²⁷ De vanligste paraverkene er etikettene som er festet til verkene. De inneholder vanligvis et nummer som viser til utstillingskatalogen, navnet på kunstneren og verket, produksjonsåret, samt informasjon knyttet til verkets form, teknikk og lignende. Står det kun et nummer på etiketten, er det vanligvis en egen liste i utstillingsrommet hvor nevnte informasjon finnes.¹²⁸ Hver kunstutstilling er som en fortelling som samtidig lærer sitt publikum noe om kunsten som er utstilt der. Paraverkene hjelper publikum med å forstå denne fortellingen.¹²⁹

I dag er det vanligste utstillingsrommet den såkalte «hvite kuben». Veggene er hvite, og gulvene er grå eller mørke, bl.a. for å redusere refleksjoner på glassflater. Rommet har færrest mulig vinduer og dører, og lyset er rettet måten at det skaper minst mulig skygger.

¹²² Pedersen., «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950», 56-57

¹²³ Bjerke, «Nye bygg for kunstmuseer. Bygg som uttrykk for holdninger», 237

¹²⁴ Solhjell, «*Dette er kunst*», 45, 49.

¹²⁵ Solhjell, «*Dette er kunst*», 42-43, 51, 66.

¹²⁶ Solhjell, «*Dette er kunst*», 48.

¹²⁷ Solhjell, «*Dette er kunst*», 59, 62-63.

¹²⁸ Solhjell, «*Dette er kunst*», 46, 56-57.

¹²⁹ Solhjell, «*Dette er kunst*», 51, 66.

Eventuelle spor etter tidligere bruk av rommet er fjernet. Formålet med rommet er å fremheve kunsten og gjøre seg selv usynlig på samme tid. Det anses generelt som den ideelle løsningen for å presentere kunst.¹³⁰ Svakheten til den hvite kuben kan anses å være at den samtidig binder gjenstandens betydning kun til kunsten, og dekker dens mulige andre bruksbetydninger.¹³¹

Alle objekter får nye betydninger når de legges til museumssamlinger og presenteres som en del av utstillinger og deres skiftende kontekster. Hvis et objekt tas ut av sin opprinnelige kontekst endres dets karakter og betydning. Dette kommer frem spesielt når bruksgjenstander tas med til kunstutstillinger kun for å beundres, og deres funksjonelle betydning forsvinner. Det samme kan skje med betydningen av et kunstverk i kulturhistoriske utstillinger hvor betydningen av helheten er større enn betydningen av de enkelte objektene.¹³²

Under optimale forhold vil museene kunne oppfylle sine bevarings- og formidlingsmål med hele samlingen samtidig. Det innebærer imidlertid alltid en konflikt. I de nøye utformede lagringsforholdene til magasinene er gjenstandene best bevart, men forblir usynlige for publikum. Når de presenteres på utstillinger kan de bli utsatt for f.eks. berøring, sollys eller ugunstige temperatursvingninger. Denne konflikten kan ikke alltid løses, og derfor må enkelte gjenstander holdes skjult for offentligheten for å bevare deres autenticitet og verdi intakt. Dersom det anses som viktig å holde seg til formidlingsprinsippet, kan en kopi fungere som en god kompromissløsning.¹³³

3.3. Museumsvirksomhet på Sverresborg og dens mulige påvirkning til utstillingen i Gramgården

På nettsidene til Sverresborg Trøndelag folkemuseum står det at museet er «et av landets største kulturhistoriske museer med samlinger av bygninger og gjenstander, arkivmateriale og et omfattende historisk fotoarkiv. Museet har mer enn 120 registrerte antikvariske bygninger, og de ca. 80 som er oppført viser trøndersk byggeskikk fra by til bygd, og fra fjell til fjære.» I 1909 startet en gruppe trondheimere arbeidet med å samle inn «karakteristiske typer paa ældre tiders bygningskunst». Museet ble grunnlagt i 1914 på sin nåværende plass. Sverresborg kan betraktes som et typisk norsk friluftsmuseum, som i 1995 fikk også et nytt publikumsbygg med bl.a. en kafe og separate utstillingsrom.¹³⁴

¹³⁰ Solhjell, «Dette er kunst», 66-69.

¹³¹ Solhjell, «Dette er kunst», 79.

¹³² Rogan, «Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum», 141-142; Solhjell, «Dette er kunst», 39.

¹³³ Roede, «Autenticitet i friluftsmuseene», 178.

¹³⁴ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Om».

Sverresborgs samlinger omfatter bygninger, gjenstander, fotografier og annet historisk materiale og immateriell kultur.¹³⁵ Flere tusen gjenstander tilhørende museets samlinger er til enhver tid utstilt i permanente eller skiftende utstillinger, i friluftsmuseets bygninger eller gjennom levende formidling. Museets utstillinger sies å fortelle store og små historier om livet i Trøndelag og omverdenen, med vekt på enkelte temaer, samt vise frem håndverk og teknologisk utvikling. I tillegg til miljøutstillingene til friluftsmuseets by-, bygde- og borgområde, har museet én permanent utstilling «Livsbilder» og ulike temautstillinger i publikumsbygget. Den Coldevin Rosenvingske samling i Gramgården nevnes også separat som en selvstendig utstilling. Sverresborg kategoriserer samlingen sin etter tre hovedpunkter, som er «Barn og unge», «Hus og innbo» og «Fiske, sjøfart, handel og næringsvirksomhet». Museets mottakskomité skal vurdere anskaffelse av nye gjenstander i forhold til aktualitet og representativitet, samt det som allerede finnes i samlingen.¹³⁶

Gramgården-utstillingen kan sees på å følge museets formål som kulturhistorisk museum. Kunstobjekter er ikke hevet til egen kategori, men tilhører museets samlinger sammen med andre historiske gjenstander. Formålet med utstillingen er å gjenspeile det omkringliggende historiske miljøet til det borgerlige bostedet fra 1700- og 1800-tallet, sammen med annet interiør som hører til. Kulturhistoriske museer presenterer ikke kunst for kunstens egen skyld, som kunstmuseene gjør, og den trenges da ikke fremheve på samme måte med paraverker, slik det er vanlig i forbindelse med kunstutstillinger. Et konkret eksempel på dette er mangel på etiketter og annen informasjon i utstillingslokalene. Gjenstander presentert som kopier er en vanlig måte i kulturhistoriske museer bl.a. å hindre at originalgjenstandene slites ut.

4. Konklusjon

Den Coldevin Rosenvingske samling har vist seg å være både en kulturhistorisk, topografisk, og personhistorisk, men også kunsthistorisk betydelig kunstsamling. Det har imidlertid ikke vært en lett oppgave å selge en stor samling i sin helhet. I forbindelse med salgsutstillingen vakte de enkelte verkene mer interesse enn hele samlingen, og to betydelige verk ble solgt til samlere. Kunstmuseer anskaffer sine samlinger mer selektivt enn kulturhistoriske museer, basert på kvalitetskriteriene de setter, og med fokus på enkeltverk. Derfor kan det kanskje hevdes at måten kulturhistoriske museer tilegner seg samlinger som

¹³⁵ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Samlingene».

¹³⁶ Sverresborg Trøndelag folkemuseum, «Om samlingsarbeidet».

større enheter har vært mer naturlig også i anskaffelsen av denne enhetlige, kulturhistorisk verdifulle kunstsamlingen til et folkemuseum.

Kulturhistorisk sett er det en vellykket måte å presentere verkene i en eksisterende bygning, som tidsmessig knytter verkene direkte til sitt utstillingsrom. Samtidig er de ikke egnet til å presentere originalkunst på samme måte som kunstmuseenes utstillingsrom. Risikoen for at verkene får skader er for stor. Uten fotokopier ville innholdet i samlingen forbli skjult for publikum i museets magasin. Samtidig kan det ikke utelukkes at fotokopiene skiller seg vesentlig fra de originale kunstverkene. I forbindelse med kopieringen har det skjedd konkrete endringer i verkenes form og tekstur, fargetoner, variasjon av lys og skygge, og rammer. Bl.a. Rosenvinges selvportrett har blitt påvirket av at de tynne, detaljerte penselstrøkene hans forblir uoppdaget til betrakteren og inntrykket av bildet har blitt nærmere en plakat. Mange av fotokopiene kan dermed sees på som nye, selvstendige verk med en annen essens enn originalverkene. Betrakterens opplevelse av fotokopien og verket er forskjellig, og sammenhengen mellom dem svekkes med endringene. Ut fra dette kan man godt si at auraen til originalverkene er svekket på grunn av kopiering, fordi bildet ikke lenger forteller den samme fortellingen som originalverket var ment å fortelle. Museet har brukt kopiering som metode for å synliggjøre samlingens historiske fortelling for publikum. I den sammenheng har bildene blitt mer en del av Gramgårdens fortelling og deres egen fortelling har falt i bakgrunnen.

Utstillingen markedsføres som en selvstendig utstilling og den består av en helhet presentert i form av innrammede bilder. Dette kan skape forvirring for publikum, fordi det derfor kan være mer naturlig å assosiere utstillingen som en kunstutstilling fremfor en miljøutstilling. Paraverkene til kunstutstillinger har blitt så kjente og åpenbare at besøkende begynner automatisk å lete etter dem. Deres fravær kan forårsake usikkerhet om objektene betydning.¹³⁷ Informasjonstavlen gir en generell oversikt over utstillingens innhold, men ellers står den besøkende uten informasjon om enkeltbilder og sammenhengene mellom dem. De spesielt interesserte har mulighet til å kombinere bildenummeret med samlingskatalognummer, og finne tilleggsinformasjon derifra. Publikum som ikke får tak i katalogen, får ikke vite f.eks. hvem personene på bildene er, hva er deres bakgrunn og hvilke verk av andre kunstnere enn Rosenvinge er representert i utstillingen. Dersom den besøkende ikke er kjent med Trondheim og Trøndelag, vil også innholdet i prospektene forbli uklart.

¹³⁷ Solhjell, «Dette er kunst», 49-50, 57, 62.

Sverresborg er utformet med tanke på behovene til et tradisjonelt kulturhistorisk museum. Men, det virker imidlertid sannsynlig at innholdet i «Den Coldevin Rosenvingske samlingen i Gramgården» ikke er helt forståelig for publikum ved bruk av metodene til en tradisjonell miljøutstilling. Å skaffe kunst til et kulturhistorisk museum kan noen ganger være veldig hensiktsmessig. Spørsmålet er heller om det alltid er like viktig å følge de metodene som er spesifikke for en bestemt utstillingstradisjon. Både kunstmuseer og kulturhistoriske museer har spesialkompetanse på sine egne områder, og utnyttelse av hverandres kunnskap trenger ikke direkte utelukke deres opprinnelige formål.

Tabell 1. Utstillingslokaler og deling av fotokopier per rom etter katalognummer

Entré

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner/år	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
001	Mette Margrethe Finne Rosenvinge (1780-1838)	Jacob Petersen 1821	Olje	115 x 99	54 x 46
002	Jørgen Coldevin Rosenvinge (1764-1842)	Jacob Petersen 1821	Olje	115 x 99	54 x 46
003	Johannes Finne Rosenvinge (1804-1827)	Jacob Petersen 1821	Olje	52,5 x 46	54 x 46
004	Abraham Bredal Rosenvinge (1810-1884)	Jacob Petersen 1821	Olje	52,5 x 46	54 x 46
005	Karen Margrethe Coldevin Rosenvinge (1805-1868)	Jacob Petersen 1821	Olje	52,5 x 46	54 x 46
006	Eiler Schøller Rosenvinge (1813-1849)	Jacob Petersen 1821	Olje	52,5 x 46	54 x 46

Trapp

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner/år	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
020	Eiler Schøller Rosenvinge (1703-1776)	Jacob Petersen 1821	Svartkritt	52,5 x 46	43 x 39
023	Johannes Gunnerus Rosenvinge (1759-1833)	Jacob Petersen 1822	Svartkritt	52,5 x 46	43 x 39
024	Ulrike Frederikke Albiorg Rosenvinge (1758-1829)	Jacob Petersen 1822	Svartkritt	52,5 x 46	43 x 39
031	Marthe Georgine Coldevin (1792-1884)	Jacob Petersen 1821	Svartkritt	52,5 x 46	43 x 39
047	Ellen Margrethe Coldevin Støren (1768-1830)	Jacob Petersen 1822	Svartkritt	52,5 x 46	43 x 39
054	Eiler Olaus Rosenvinge (1803-1865)	Johannes F. Rosenvinge 1821	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
055	Eiler Rosenvinge Kaurin (1771-1845)	Johannes F. Rosenvinge 1823?	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
056	Susanne Christence Pram Kaurin (1770-1855)	Johannes F. Rosenvinge 1821	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
069	Georg Frederik von Krogh (1732-1818)	Johannes F. Rosenvinge -	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
070	Georg Frederik von Krogh (1777-1826)	Johannes F. Rosenvinge -	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
073	Carsten Gerhard Bang (1756-1826)	Johannes F. Rosenvinge -	Svartkritt	52,5 x 46	30 x 25
074	Jacob von der Stenhoff (1760-1829)	Johannes F. Rosenvinge 1827	Svartkritt	52,5 x 45,5	30 x 25

Repos

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner/år	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
076	Marcus Gjoe Rosenkrantz (1762-1838)	Johannes F. Rosenvinge 1825	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
079	Hans Nissen (1771-1843)	Johannes F. Rosenvinge 1823	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
081	Frederik Christian Collin (1775-1848)	Johannes F. Rosenvinge 1824	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
082	Sara Thomine Klingenberg (1774-1851)	Johannes F. Rosenvinge 1824	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
084	Jacob Roll (1783-1870)	Johannes F. Rosenvinge 1825	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
085	Jacob Marcus Schavland Gram (1783-1843)	Johannes F. Rosenvinge 1823	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
088	Lorentz Didrich Klüver (1790-1825)	Johannes F. Rosenvinge 1823	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
092	Kronprins Oscar (1799-1859)	Johannes F. Rosenvinge 1823	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
095	Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857)	Johannes F. Rosenvinge 1827	Litografi	46 x 52,5	30 x 25
102	Johannes F. Rosenvinge (1804-1827) Selvportrett	Johannes F. Rosenvinge 1825	Olje	67 x 58,5	30 x 25
107	Christian Jacobsen Drakenberg (- 1772)	Anonym -	Olje	52 x 45	24 x 18
112	Mannshode, studie	Johannes F. Rosenvinge -	Olje	52 x 45	30 x 25
114	Mannshode, skallet, studie	Johannes F. Rosenvinge -	Olje	52 x 45	30 x 25
115	Matros, studie	Johannes F. Rosenvinge -	Olje	52 x 45	30 x 25
116	Dame med kysehatt, studie	Johannes F. Rosenvinge -	Olje	52 x 45	30 x 25
130	Hollandsk pike	Knud Bergslien-	Olje	52 x 45	37 x 31
139	Cathrine Finne Coldevin (1744-1827)	Johannes F. Rosenvinge 1823	Svartkritt	46 x 52,5	30 x 25
141	Peder Saxild (1804-1849)	Johannes F. Rosenvinge 1824	Olje	52 x 45	30 x 25

Rom 1

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
117	Christian I (1425-1481)	Anonym, kan være malt av Christian Thornborg	Olje	49 x 34,5	22 x 17 (medaljong) 56 x 48(plate x 4 medalj)
118	Johannes (Hans) (1455-1513)	Anonym, kan være malt av Christian Thornborg	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
119	Christian II (1481-1553)	Anonym, kan være malt av Christian Thornborg	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
120	Frederik II (1534-1588)	Anonym, kan være malt av Christian Thornborg	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
121	Frederik I (1471-1533)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
122	Christian III (1504-1559)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
123	Christian IV (1577-1648)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
124	Frederik III (1609-1671)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
125	Christian V (1646-1699)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
126	Frederik IV (1671-1730)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
127	Christian VI (1646-1699)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117
128	Frederik V (1723-1766)	Anonym	Olje	49 x 34,5	Som nr. 117

(Rom 2, ikke inkludert)

Rom 3

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner/år	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
007	Eiler Schøller Rosenvinge (1703-1776)	Antagelig Eggert Munch ca. 1730	Olje	52 x 45	54 x 46
008	Ellen Junghaus Rosenvinge (1715-1753)	Antagelig Eggert Munch ca. 1730	Olje	52 x 45	54 x 46
009	Johannes Finne (1748-1822)	Jacob Petersen 1821	Olje	52 x 45	54 x 46
010	Abel Rebekka Bredal Finne (1748-1834)	Jacob Petersen 1821	Olje	52 x 45	54 x 46
106	Woldemar Herman Schmettow (1719-1785)	Anonym 1763	Olje	76 x 59	74 x 60
132	Hans Emahus Tønder (1710-1752)	Peter Batta ca. 1730	Olje	77 x 62	76 x 60
133	Else Marie Greve (1705-1761)	Peter Batta ca. 1730	Olje	77 x 62	76 x 60

Rom 4

Katalognr.	Tittel/motiv	Kunstner/år	Teknikk	Mål/fotokopi (cm)	Mål/original (cm)
150	Bakke gaard med Bakke kirke ved Trondheim	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	48,5 x 65,5	49 x 67
151	Innseilingen til Trondhjem	Johannes F. Rosenvinge 1822	Gouache	48,5 x 65,5	50 x 66
152	Udsikt over Trondhjem fra Berg	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	48,5 x 65,5	49 x 67
153	Udsikt over Trondhjem fra Bergbakken	Johannes F. Rosenvinge -	Gouache	22,5 x 39,5	32 x 58
154	Domkirken i Trondhjem	Johannes F. Rosenvinge 1825	Gouache	43,5 x 56,5	45 x 58
156	Sukkerhuset i Trondhjem	Johannes F. Rosenvinge 1820	Gouache	22,5 x 33	22 x 34
157	Kaptein J.C. Rosenvinges hus paa Kalvskinnet	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	22,5 x 44	33 x 58
158	Christiansten fra nordøst	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	18,5 x 29,5	25 x 31
159	Udsikt innerter til Lade fra l. overværelse paa Bakke	Johannes F. Rosenvinge 1819	Gouache	18 x 29	19 x 30
160	Falkenborg ved Trondhjem	Johannes F. Rosenvinge 1820	Gouache	20,5 x 33	27 x 33
161	Rotvold gaard ved Trondhjem	Johannes F. Rosenvinge 1822	Gouache	32 x 41	31 x 43
162	Hegge gaard i Egge ved Stenkjer	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	29 x 41	37 x 49
163	Laugtue kirke paa Frostén	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	22,5 x 28	24 x 29
164	Logsten gaard paa Frostén	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	26 x 37	40 x 51
165	Logtu kirke og Logsten gaard paa Frostén	Johannes F. Rosenvinge 1821	Gouache	17,5 x 27,5	25 x 31

Litteratur

- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna, "Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier" I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 9-23. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Benjamin, Walter. "Kunstverket i reproduksjonsalderen." I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk* (1936-39). Oversatt av Torodd Karlsen. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 214-239. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Berg, Knut, Stephan Tschudi-Madsen, Oscar Thue, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, og Elisabeth Seip m.fl., red. *Norsk kunstnerleksikon. Bildende kunstnere – arkitekter. Kunsthåndverkere. N – So*, bind 3, s.v. «Rosenvinge, Johannes Finne». Oslo: Universitetsforlaget A.S., 1986.
- Bjerke, Øivind Storm, "Nye bygg for kunstmuseer. Bygg som uttrykk for holdninger." I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 237-251. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Bratberg, Terje, Per Christiansen og Paul E. Hjelm-Hansen. «Rosenvinge hører hjemme i Trondheim.» *Adresseavisen*. 07.04.2017.
- Bratberg, Terje T.V. *Katalog over Den Coldevin Rosenvingske samling: innkjøpt til Trøndelag folkemuseum i 2017, utstilt fra 11. mars 2018*. Trondheim: Trøndelag folkemuseum, 2018.
- Bratberg, Terje T.V. og Lene S. Strøm (red.). *Den Coldevin Rosenvingske samling*. 2. utg. Trondheim: Fagtrykk, 2022.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. London: Reaktion Books, 2019.
- Christiansen, Per. «Bybildeklenodier selges.» *Adresseavisen*. 26.09.2012.
- . «Unik kulturskatt frem i lyset.» *Adresseavisen*. 05.12.2012.
- . «Rosenvinge-samlingen trakk et stort publikum.» *Adresseavisen*. 22.12.2012.
- . «Rosenvinge hjem til Kalvskinnet.» *Adresseavisen*. 13.04.2013.
- Costello, Diarmuid, "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin today" I *Walter Benjamin and Art*, redigert av Andrew Benjamin, 164-183. New York – London: Continuum, 2005.
- Enlid, Vegard. «"Dugnadsinnsats" fikk Rosenvinge-samlingen til byen» *Adresseavisen*. 15.09.2017.
- Eriksen, Anne. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag A/S, 2009.
- . "Fra stevneplass til dialoginstitusjon. Norske kulturhistoriske museer 1950 - 2010." I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 61-75. Oslo: Novus forlag, 2010.

- Glabek, Ingeborg, «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse.» I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 95-109. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Grimelund, Josef Jervell. «Det gamle Trondhjems malere III. Johannes Finne Rosenvinge 1804-1827» *Trondhjems Adresseavis*. 10.06.1922.
- . «Den unge Trondhjems-maler J.F. Rosenvinge, som døde for 100 aar siden. Et tap for norsk kunst» *Adresseavisen*. 17.09.1927.
- . *Fra det gamle Trondhjem. Oplysninger om billedene og malerne*. Trondhjem: F. Bruns bokhandels forlag, 1929.
- Haugar. Vestfold kunstmuseum. *Mathias Stoltenberg 18. September – 14. November 1999*. Tønsberg: Haugar. Vestfold kunstmuseum, 1999.
- Latham, Kiersten F. og John E. Simmons. *Foundations of Museum Studies: Evolving Systems of Knowledge*. Santa Barbara: Libraries Unlimited, 2014.
- Museene i Sør-Trøndelag, «Våre museer» Hentet 23. april 2023. <https://sverresborg.no/utstillinger>
- Pedersen, Ragnar, «De norske museene får sin form. Utviklingen 1830-1950.» I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 41-60. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Riksantikvaren. *Alle tiders kulturminner: Hvorfor og hvordan verner vi viktige kulturminner og kulturmiljøer?* Riksantikvaren, 2001.
- Roede, Lars. «Autentisitet i friluftsmuseene.» I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 167-185. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Rogan, Bjarne. «Tingenes orden. Klassifikasjon, samling, museum.» I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 132-149. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Schmedling, Olga. «Kunstmuseer i sosialhistorisk perspektiv.» I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 77-94. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Solhjell, Dag. *«Dette er kunst»*. Oslo: Universitetsforlaget, 2015.
- Sverresborg Trøndelag folkemuseum. «Gramgården "Det murede hus"» Hentet 22. april 2023. <https://sverresborg.no/gramgarden>
- . «Hefte.» *DigitaltMuseum*. 19. mars 2020. <https://digitaltmuseum.no/021028550830/hefte>
- . «Om» Hentet 23. april 2023. <https://sverresborg.no/om>
- . «Om samlingsarbeidet» Hentet 23. april 2023. <https://sverresborg.no/om-samlingsarbeidet>
- . «Samlingene» Hentet 23. april 2023. <https://sverresborg.no/samlingene>
- . «Utstillinger» Hentet 23. april 2023. <https://sverresborg.no/utstillinger>

