KONSERVERING I TIDLIGERE TIDER OG STIFTELSEN AV NKF-N

av Leif Einar Plahter

Norske Malerikonservatorers Forening (senere NKF-N) ble stiftet i april 1951. Det var altså alerikonservatorene som først organiserte seg, og det må bli denne gruppen som blir tema for dette innlegget. Jeg skal først se på forholdene i Nasjonalgalleriet, fordi det var ved dette museet at de første tilløp til organisert konserveringsvirksomhet fant sted.[1]

Galleriet ble opprettet i 1837. Et utvalg fra Tegneskolens direksjon fikk i oppdrag å lede museet og å foreta innkjøp av kunst. Museet disponerte ikke egne lokaler og hadde ingen ansatte. Forholdene var ikke akkurat betryggende, for å si det mildt. Museet fikk anvist det "store Værelse paa høire Side af Porten i den saakaldte Stiftsgaard, hvor de (maleriene) nu ere oppstillede, staaende nede paa Gulvet langs Væggene"... Man savnet "*de fornødne Trærækker med Spiger eller Kroger, for paa en aldeles betryggende Maade at ophænge disse kostbare Sager...*" Slik begynte museet sin kummerfulle eksistens!", som Willoch uttrykker det. Før galleriet kunne flytte inn i egen bygning på Tullinløkken i 1881, hadde det holdt til på syv forskjellige steder i Oslo. Man kan tenke seg hva de mange flytninger med primitive pakke- og transportmidler og utilfredsstillende lokaler har påført samlingen av slitasje og skader. Det må ha vært behov for pleie og restaurering av bildene, og en slags konserveringsvirksomhet kan spores tilbake allerede til de første år efter stiftelsen. Spesialutdannede fagfolk i konservering fantes ikke, så oppgavene ble overlatt til håndverkere og kunstnere. Personer som har behandlet ett eller flere av galleriets bilder er malermester Carl A. Saabye, tegnelærer David Arnesen, de norske malerne Thomas Fearnley, Peder Balke og Jacob Calmeyer samt den tyske(?) maleren Holthausen. Behandlingen dreiet seg om rensing og/eller fernissering. Det ble ikke utarbeidet rapporter over behandlingen, så vi vet ikke hvilke midler og fremgangsmåter som ble benyttet, men vi ville nok idag se med skepsis på meget av det som ble gjort.

I 1870 ble den første konservatorstilling opprettet ved museet. Maleren Christen Brun ble ansatt i stillingen, som han satt i til sin død i 1905. I tillegg til mange andre gjøremål, skulle Brun ta seg av malerienes konservering. Efterhvert som det ble flere ansatte ved galleriet, gikk stillingen tydeligvis over til å bli en ren teknisk konservatorstilling. Efter noen år fikk Brun stipendium for å studere restaureringsteknikk i utlandet. Dette må være det første skritt i retning av fagutdannelse innen konservering i Norge.

Som maler spesialiserte Brun seg på religiøse motiver, og han fremstilte en ubegripelig mengde altertavler til norske kirker. Av Norsk kunstnerleksikon fremgår det at Brun malte 40 altertavler i de 35 år han var ansatt på Nasjonalgalleriet. Hvordan kunne dette være mulig? Forklaringen finner man nok i de spesielle ansettelsesforhold som tidligere var vanlige for malerikonservatorer. Konservatorene hadde beskjeden lønn. De skulle gjøre noe arbeide for museet, men hadde i stor utstrekning anledning til å arbeide privat i arbeidstiden. Denne ordning hadde man i mange europeiske land helt opp til min egen tid. I Nasjonalgalleriet drev min forgjenger, Ole Dørje-Haug, faktisk en privat bedrift med en rekke medhjelpere, bl.a. sin bror Martin Haug. Ordningen ble avskaffet efter at Sigurd Willoch ble direktør i 1946. Willoch ønsket at de tekniske konservatorene skulle lønnes efter kvalifikasjoner og til gjengjeld arbeide full dag for museet.

Mine forgjengere i Nasjonalgalleriet, Christen Brun, Harald Brun og Ole Dørje-Haug, var alle i utgangspunktet malere. Det samme var konsulentene for kirkerestaureringer Domenico Erdmann og Finn Krafft. Moritz Kaland i Bergen hadde samme bakgrunn (maler, grafiker). Han var bestyrer av Bergen Billedgalleri, men restaurerte også malerier. Også Norske Folkemuseets konservator, Aslaug Arnoldus, var maler.

At rekrutteringen til konservatoryrket i så stor grad foregikk blant utøvende kunstnere, gjenspeiler nok at man tidligere la større vekt på restaurering (retusjering, utfylling, rekonstruksjon) - mens konserveringsaspektet jo efterhvert er kommet mer i forgrunnen. Vi føler ikke lenger at det nødvendigvis er en fordel at en konservator er skapende kunster. Som en pussighet kan nevnes at Arnoldus, en av foreningens stiftere, efter noen år meldte seg ut i protest, bl.a. mot at foreningens yngre medlemmene ikke var kunstnere.

NMF ble altså stiftet i april 1951 - en måneds tid før Nordisk Konservatorforbund ble stiftet på et møte i Stockholm.

Initiativet til stiftelsen av Nordisk Konservatorforbund kom fra Sverige. Det var nok invitasjonen til stiftelsesmøtet i Stockholm som førte til opprettelsen av den norske foreningen, slik at man kunne sende to valgte representanter for det norske fagmiljøet til Stockholm. Representantene var Ole Dørje-Haug (formann) og Aslaug Arnoldus (sekretær).

NKFs opprinnelige stadgar hadde følgende formålsparagraf: "Nordiska Konservatorsförbundets för Bildande Konst ändamål är at genom kontinuerligt utbyte mellan konservatorer i Danmark, Finland, Norge och Sverige bidrage till den nordiska samhörighetskänslan och kulturgemenskapen samt att eljest verka till gagn för den bildande konsten."

Forbundets viktigste oppgave skulle altså være å styrke den nordiske samhørigheten og kulturfellesskapet, noe

som kan virke overraskende på oss i dag. Bakgrunnen var nok at de sterke, patriotiske følelsene som vokste frem under krigen, fremdeles var levende. Ved senere revisjon av stadgarne, er dette punktet falt bort.

Ellers finner vi at forbundets mål var å arrangere et fellesnordisk møte hvert annet eller tredje år, arrangere restaureringsutstillinger, holde foredrag om restaureringsproblemer, formidle faglitteratur, løse konserveringsproblemer av fellesnordisk interesse, utarbeide en plan for felles nordisk yrkesutdannelse m.m.

Utdannelsen ble viet relativt stor oppmerksomhet. For å bli opptatt i forbundet måtte man vise at man hadde de tekniske ferdigheter og vitenskapelige kunnskaper som måtte anses nødvendige for en konservator av bildende kunst. Utdannelsestiden skulle utgjøre minst 7 - 8 år. Det ble krevet studier ved kunstakademi eller malerskole, tilegnelse av kunnskaper gjennom studier i museer og av faglitteratur, innsikt i praktisk malerihåndverk samt utdannelse ved ett eller flere anerkjente konserveringsatelierer. Den sistnevnte læretiden burde ha en varighet på 3 - 5 år.

Disse kravene kan vel virke litt vage på oss. Det står intet om forutdannelse, intet om hvordan og for hvem man skal "vise" at man tilfredsstiller kravene. I praksis skjedde opptak i forbundet gjennom anbefaling fra andre medlemmer. Jeg kommer ikke med disse innvendingene for å nedvurdere forbundets første lover. De utgjorde en begynnelse, et fundament, som man kunne bygge videre på.

De opprinnelige stadgarne viser at stifterne så for seg et tettere faglig samarbeide mellom de nordiske land enn det som faktisk fant sted. Det stifterne ikke kunne forutse var den sterke vekst i det internasjonale samarbeide som begynte å skyte fart omtrent på denne tiden, og som de nordiske land ble trukket inn i. IIC ble stiftet i 1950, og tidsskriftet Studies in Conservation utkom med sitt første nummer i 1952. Efterhvert dukket det jo opp en rad nye tidsskrifter og en økende strøm av ny faglitteratur, og antall kongresser og seminarer, kurser, symposier og workshops har vært jevnt stigende. Denne utviklingen har naturlig nok ført til at behovet for et avgrenset, nordisk faglig samarbeide er blitt mindre aktuelt efterhvert. På denne bakgrunn har jeg vært imponert over at NKF har klart å holde liv i Meddelelser gjennom alle disse år, og at forbundet jevnt og trutt har kunnet arrangere sine kongresser med god oppslutning. Jeg har trodd at en av grunnene til dette er behovet for organer hvor vi har kunnet utfolde oss på våre tungemål. De fleste uttrykker seg med større ledighet, forståelighet, presisjon, humor og infamitet på morsmålet. Av denne grunn er jeg ikke sikker på at beslutningen om at sproget i Meddelelser skal være engelsk, er så klok.

Norske Malerikonservatorers Forening utarbeidet egne lover, hvor formålsparagrafen lød slik: "NMF er en sammenslutning av konservatorer som arbeider med renovering, konservering og restaurering av kirkelige eller profane malerier og malte gjenstander, som har kunstnerisk og kulturell verdi."

Foreningens formål er
- å arbeide for å fremme kunnskap om yrket, og for en god allsidig utdannelse,
- å arbeide for at medlemmene blir gjort kjent med nye arbeidsmetoder,
- å ivareta medlemmenes interesser, og arbeide for samhold og forståelse mellom medlemmene,
- å fremme et godt samarbeid med de institusjoner og enkeltpersoner som berøres av yrket,
- å verne om kunsten. Gjøre offentlig eller privat eier oppmerksom på nødvendigheten av en forsvarlig konservering av kunstverk en finner i slett vedlikeholdt stand.

Lovene har vært revidert en rekke ganger, men den opprinnelige formålsparagrafen har vært bibeholdt praktisk talt uforandret siden stiftelsen – noe som demonstrerer et visst klarsyn hos de tre som utarbeidet lovene, nemlig Finn Krafft, Ole Dørje-Haug og Aslaug Arnoldus.

Når det gjelder krav til utdannelse, henvises det til NKFs stadgar.

Stifterne av foreningen utgjorde det samlede miljø av malerikonservatorer - tilsammen 7 personer: Ole Dørje-Haug (Nasjonalgalleriet), Aslaug Arnoldus (Norsk Folkemuseum), Finn Krafft (Riksantikvaren) og Martin Haug, Bjørn Kaland, Ola Sæter og Gerhard Gotaas, alle privatpraktiserende.

Opptak av nye medlemmer skjedde på grunnlag av anbefalinger, noe som i praksis betød at medlemskap var åpent for alle som hadde arbeidet noen år med restaurering - en lite tilfredsstillende ordning. Nye opptaksregler, som gikk ut på at søkeren måtte gjennom en eksamen organisert av foreningen, ble vedtatt i 1960. Efter å ha vært i virksomhet i 40 år, er ordningen under avvikling idet Norge - som kanskje det siste land i Europa - nå har organisert utdannelsen på høyskole/ universitetsnivå. NKF får ikke lenger direkte ansvar for utdannelsen – en epoke i forbundets historie går mot slutten.

Fotnoter
[1] Kilde; Sigurd Willoch, Nasjonalgalleriet gjennem hundre år, Oslo 1937

KONSERVATORENS VIKTIGE ROLLE FOR KUNSTHISTORIKEREN

av Øivind Storm Bjerke

Tittelen på innlegget har jeg ikke valgt selv, men jeg har tatt den som en utfordring til å tenke gjennom dette forholdet. Så får vi se om min konklusjon blir at konservatoren spiller en viktig rolle for kunsthistorikeren. På veien vil vi også sneie innom spørsmålet om tittelen kanskje burde ha vært "Kunsthistorikerens viktige rolle for konservatoren". Er det kanskje slik at disse to rollene i større grad må forstås som uttrykk for snevre profesjonsinteresser, som noen ganger kan samarbeide og andre ganger befinne seg i konflikt?

For å kunne svare på om konservatoren spiller en viktig rolle for kunsthistorikeren må vi danne oss et bilde av hvilken forståelse rollefiguren "kunsthistoriker" skal ha.

Å skrive om kunst er ikke det samme som å skrive "kunsthistorie." På samme måte kan vi spørre om "kunsthistorien" er identisk med den kunsthistoriske litteraturen, eller med andre ord: Om de "kunsthistoriske" tekstene bare griper fatt i aspekter ved "kunsthistorien." Kunsthistorie som litterær genre defineres av de kunsthistoriske skriftstykker, som har fungert som paradigmatiske skrifter – som de mønsterdannende, forbilledlige tekster. Vi kan dele disse skriftene inn i to hovedgrupper av tekster; de som har som sin målsetting å beskrive kunstverker så fullstendig og sannferdig som mulig og de som har som mål å fortolke kunstverker. Innenfor den første gruppen kan man gi plass for visse typer av kataloger – først og fremst verk-katalogen og kataloger over museumssamlinger. Innen den andre gruppen finner vi en rekke ulike typer tekster – alt fra de som tolker ut fra kunstnerens intensjoner, oppdragsgivers intensjoner, ut fra en teori om kunst, en teori om kunstverkenes produksjonsbetingelser, til de som tolker ut fra en overordnet ideologi eller religion, eller sogar ut fra resepsjonen av verkene.

Vi må spørre om det er "synsvinkelen" som anlegges på en gjenstand, eller om det er "aspekter" ved et verk som materielt objekt som kvalifiserer teksten til betegnelsen kunsthistorie. En tekst som omtaler et verk med utgangspunkt i begrepsdannelser som er utviklet og som det hersker konsensus om i rimelig grad (for eksempel begrepet barokk) og som på en systematisk måte anvender begrepet – vil de fleste av oss identifisere som en kunsthistorisk tekst. Men få av oss vil identifisere en tekst som ramser opp hvilke bunnmaterialer og fargepigmenter som er anvendt i et verk som en kunsthistorisk tekst. De fleste vil imidlertid være enige i at en slik oppramsning kunne inngå i en kunsthistorisk tekst, på samme tid som de opprettholder enighet om at det er en forskjell på hva som identifiserer; det som er identiteten til et objekt som informasjonsbærer, og identiteten av den informasjon som blir båret. Det er først når opplysninger om et verks materielle beskaffenhet inngår som del av, eller som grunnlag for fortolkninger, at den blir av interesse i en "kunsthistorisk" sammenheng.

Vi kan teste ut denne påstanden i forhold til et maleri av den amerikanske maleren Harvey Quayteman i Henie Onstad Kunstsenter. Den amerikanske kunstneren hører til blant de malere som på 1960- og 70-tallet arbeidet med problemstillingen "Er det materialet som søker sin form – eller er det formen som søker sitt materiale? I hva ligger det "kunstneriske" – er et objekt i kraft av å være et materielt objekt et kunstverk – eller er det kunstneriske utelukkende knyttet til det konseptuelle – til ideinnholdet". Quayteman er en kunstner som betoner de meningsbærende aspekter ved et verks fysiske fremtreden. For ham er det kunstneriske uttrykk intimt forbundet med verket som materielt objekt. De "tekniske" aspektene ved verkene kan i hans tilfelle ikke isoleres fra verkets meningsinnhold, men kan heller sies å være verkets meningsinnhold. Dersom en kunsthistoriker skal kunne behandle materialet adekvat, vil en gjennomgang og drøfting av verkene som materielle objekter være en forutsetning. Konservatoren vil i denne prosessen være den mest naturlige samarbeidspartner innenfor et faglig team.

I de tilfeller der så vel kunsthistoriker som konservator har en tradisjonell forståelse av sine roller vil de to rollene kunne underbygge hverandre og når de to kompetanser samarbeider, føre til resultater som gir ny innsikt i verkene med utgangspunkt i at det kan finnes en indre sammenheng mellom hvordan en materie formes og organiseres og de symbolske betydninger i et verk. Et eksempel på dette er noen detaljer i et maleri av Harald Sohlberg som en kunsthistoriker ikke kunne ha blitt oppmerksom på uten en undersøkelse utført av konservator. Mitt eksempel her er en undersøkelse av Harald Sohlbergs "Natt" fra 1904-05 i Trondheims Kunstmuseum, foretatt i tilslutning til den utstilling jeg i samarbeide med Walfried Brandt laget ved Henie Onstad Kunstsenter i 1992.

I dette tilfellet utførte konservator en infrarød fotografering av maleriet og oppdaget påskriften "Kjærligheten og Døden" i høyre del av bildet. Denne påskriften finner vi igjen på et annet arbeide av Sohlberg – en tegning som viser en graver ved en oppkastet grav. Graverskikkelsen går også igjen i en malt studie og en tegning, hvor han begge steder representerer døden. Disse arbeidene var studier til et ikke utført maleri tilkommet tidlig på 1890-tallet, hvor temaet er Kjærligheten og Døden. Gjennom påskriften har vi en håndfast dokumentasjon av sammenhengen mellom kunstnerens tidligere kretsing omkring liv/død temaet og det senere verket.

Man kan hevde at profesjonell skriving av kunsthistorie skiller seg i sin fremstillingsmåte, retorikk, sitt språk og sin stil fra liknende tekster forfattet utenfor den "kunsthistoriske institusjon". Vi opplever derfor at denne "institusjonen" er i ferd med å endre karakter. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at man ikke lenger kan tale om at det finnes noen felles kriterier alle "kunsthistorikere" kan enes om ved vurderinger av "kunsthistoriske" tekster. I denne kaotiske og utfordrende situasjon er det man kan oppnå å få anerkjennelse for er at en beskrivelse er mer fyldestgjørende enn en annen og en fortolkning er mer sannsynlig. Det er vanskelig å oppnå noen anerkjennelse av at en beskrivelse og en fortolkning er sann! Hva som ofte blir borte i denne typen tekster er at de i liten grad eller overhode ikke setter et verk, en hendelse eller en kunstnerisk praksis inn i sin historiske dimensjon – herunder den historiske dimensjon som knytter seg til de materielle aspekter og de endringer som et verk har gått i gjennom. I denne typen tekster ser vi da også få refe-

ranser til de aspekter ved kunst som er knyttet til konservatorenes virksomhet. I den grad de praksiser som er knyttet til de omtalte teksttypene brer seg kan man påregne konflikter mellom de som ønsker å ivareta den historiske dimensjon ved kunst som materiell kultur og de som ikke er opptatt av denne dimensjonen.

I museene legger man i stadig mindre grad vekt på noen bedømmelse av faglige arbeider ved ansettelser. Ved tilsetting av direktører ved så vel Nasjonalgalleriet som Museet for Samtidskunst, ved Oslo Kommunes Kunstsamlinger og min egen institusjon Fotomuseet har kunsthistorisk kompetanse ikke veid tungt ved ansettelsen av den øverste ledelsen. Museumsorganisasjoner er blitt mer og mer komplekse organisasjoner, hvor det å kunne samhandle på tvers av profesjonsinteresser blir en større og større kvalitet ved en medarbeider, sett fra ledelsens synspunkt. På den annen side vil spisskompetanse sjelden utvikle seg med basis i denne evnen, men evnen til å stå fast på snevre profesjons- og sektorinteresser og rendyrke disse. Altså står vi i fare for å få et konfliktfylt arbeidsmiljø dersom man ikke anerkjenner og bearbeider denne problemstillingen.

Hvis vi holder oss til hva vi kan legge inn i ordene "kunsthistorisk kompetanse" tar den tradisjonelt utgangspunkt i at "Kunsthistorie" er tekster om kunst. Men bør ikke også den fortolkning som presenteres i form av tekst på en trykkside/ plansje eller i et utstillingsrom regnes inn under en forståelse av å utøve kunsthistorie?

I vurderingen av den faglige kompetanse med hensyn til en kunsthistoriker, har man tradisjonelt – og fortsatt – lagt liten vekt på den omtalte visuelle kunsthistoriefremstillingen. Man kan imidlertid ane en forskyvning mot å anerkjenne denne siden av kunsthistorisk praksis ved at man i mindre grad legger vekt på en kunsthistorikers tekstproduksjon ved ansettelser av kunsthistorikere i museer – spesielt i Museer for samtidskunst – der utstillingspresentasjoner og kuratorarbeide vektlegges sterkere. Dette kan tolkes som en forskyvning i forståelsen av museenes oppgave hvor det å bevare og konservere kunstverket er en primær funksjon.
I den tradisjonelle kunsthistorieskriving har det å avdekke og fremstille kunstnerens intensjoner med sitt verk vært av langt større betydning enn å beskrive verket i ord. I denne tradisjonen vil de informasjoner en konservator kan bibringe være av underordnet verdi. Hva kunsthistorikeren oppfatter som sitt studieobjekt er altså av største betydning.

Når vi skal arbeide med nyere materialer, er det mer nødvendig enn noen sinne at man arbeider i et team satt sammen av ulike kompetanser og at man i et slikt team nøye overveier sine ulike roller.
Ikke minst er dette nødvendig dersom vi skal få en lykkelig løsning i vår omgang med de digitale medier og de muligheter som ligger i dette mediet i fremstilling av rekonstruksjoner.

På ny kan jeg trekke frem arbeidet med Sohlberg som et eksempel. Blant kunstnerens etterlatenskaper er et antall fotografier i form av originalkopier og negativer. I en del tilfeller har vi både filmen og opptil flere kopier i ulike tilstander. Når det gjelder kopiene er de antakelig utført av Sohlberg selv som kontaktkopier. Kopiene er som regel svært avbleket. Ved å kopiere på ny fra glassplate, eller digitalisere en glassplate kan vi få frem et bilde som i detaljskarphet og valørrikdom langt overgår den avblekede originalkopien. Vi bør spørre oss om hvor langt vi tør gå i å presentere nye kopier av gammelt negativmateriale som "fotografi tatt av Sohlberg." Bør vi her ikke være noe mer presise enn hva vanlig er med å redegjøre for hva vi presenterer – for eksempel: "Kopi utført ved Preus fotolaboratorium høsten 2000; digitalisert gjengivelse av glassnegativ; sterkt bearbeidet" osv. Man kan også spørre om man i de tilfeller der man lager senere utstillingskopier kan utføre disse slik at de får en tilnærmet lik fysisk fremtreden som bildet har hatt som originalkopi. Med utgangspunkt i de nevnte fotografiene og de problematikker som de reiser, er det sterkt å beklage at vi i Norge ikke har noen utdannelse for fotokonservatorer.

Kunsthistorikeren og konservatoren møtes der de har en gjensidig interesse av å identifisere kunstverket som en gitt fysisk størrelse. Deres interesser faller ikke nødvendigvis sammen når det gjelder hvilke aspekter ved denne fysiske størrelsen de finner av interesse. Det hersker vel liten tvil om at et maleri får en annen mening når vi setter fokus på aspekter som er knyttet til verket som fysisk objekt i form av et bemalt lerret, en fotografisk emulsjon etc., enn når vi fokuser på de aspekter som er knyttet til motivet eller ikonografi. På samme tid finnes det en indre og nødvendig forbindelse mellom de to aspekter når vi skal forstå objektene som informasjonsbærere eller kulturting. Fjerner vi malingen, fjerner vi også muligheten til å identifisere motivet. Vår forståelse av objektet kan også endre seg dersom vi blir oppmerksomme på endringer av objektet som er knyttet til dets gjenstandskarakter. I forbindelse med den gjennomgang av Sohlbergs verker som ble gjort av Walfried Brandt og undertegnede ved Henie Onstad Kunstsenter tidlig på 1990-tallet, var det påfallende hvordan man på enkelte tidlige arbeider tydelig kunne se gjennomslag av underliggende arbeider. Når denne prosessen har gått langt nok vil man kunne reise spørsmålet om man lenger kan tale om kunstverket uten at dette omtales på grunnlag av sammensmeltingen av to bilder til hva – ett nytt bilde som behandles som et selvstendig estetisk objekt? Et estetisk objekt som ikke er oppstått ut fra en kunstners intensjon, men som er et resultat av en prosess som påbegynner den dagen kunstneren avslutter sitt verk, og som er intimt knyttet til den endring verket som materielt objekt har gjennomgått tiden etter det er oppstått

Den utvikling som er skissert og den situasjonen den har skapt i vår samtid innebærer en utfordring for så vel kunsthistorikeren som konservatoren. Når det gjelder konsekvenser for kunsthistorikeren er de allerede merkbare, men hva blir konservatorens rolle i en slik institusjon? Er de konservatorer som utdannes – ikke minst ved konservatorutdanningen i Norge – beredt på den utfordring en endret forståelse av kunstforståelsen innebærer?