

Gips og granitt:

Kunstteknologiske perspektiver i konserveringen av Vigelands
Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre

Mari Bjørge

Gjenstandskonservator

Skulpturkonservator Joanna Hench AS

Artikkelen er skrevet som del av forfatterens praksissemester ved Vigelandmuseet våren 2021, som avsluttende emne av konservatorutdanningen ved UiO.



Figur 1: Granittversjonen av *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* under transport til Gustav Vigelands nye atelier og bolig på Frogner, 1923. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnummer OKK.VM.B05.0002.005. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.

Gustav Vigelands *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* er gipsoriginalen til en av de første skulpturene billedhuggeren fikk utført i Iddefjordsgranitt til Monolittplatået i Vigelandsparken. Skulpturen har en ujevn patina, med stedvis harde kontraster mellom de mørkeste og lyseste partiene, og flere eldre retusjer av skulpturens form – der enkelte er nokså grovt utført. Under artikkelforfatters praksisopphold ved Vigelandmuseet våren 2021, ble det gjort en vurdering av behandlingstiltak for gipsskulpturen og en konserveringsfaglig diskusjon om riktig nivå av inngrep. Ved valg av konserveringstiltak ble historiske og estetiske verdier tilknyttet skulpturen vektlagt, basert på arkivstudier av kunstteknologiske aspekter ved Vigelands kunstnerskap.

I utviklingen mot en moderne teori for konservering av kunst de siste par århundrene, har kunstverkets dualistiske natur har vært en primær drivkraft for diskursdannelsen. Et kunstverk kan forstås både som en rent estetisk enhet og som et historisk dokument fra tiden det ble skapt; som et stykke kunst-historie (Stanley Price *et al.* 1996). Hvordan man oppfatter kunstobjektet; om det først og fremst er et estetisk emne for vår sansende betraktning; eller først og fremst et stykke historie, har potensielle implikasjoner for hvilke konserveringsbeslutninger som tas for det enkelte objekt.

Billedhuggeren Gustav Vigelands (1869 – 1943) enorme produksjon rommer et mangfold av historier, og hans kunstnerskap har fått en svært sentral posisjon i norsk kunsthistorie. Hvordan han på Oslo kommunes bekostning fikk etablert et verksted med kunstnerbolig, og etter hvert et stort utendørs skulpturanlegg på Frogner, er i seg selv en fascinerende og godt belyst del av historien (Wikborg 2019; Hoel 2008). Denne artikkelen tar utgangspunkt i konserveringen av skulpturen *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre*, som er gipsoriginalen til én av de totalt 36 granittskulpturene på sirkeltrappen rundt Monolitten i Vigelandsanlegget.

Gipsoriginalens estetiske, visuelle fremtoning for betrakteren, er et resultat av hva slags tilstand materialene den består av har til enhver tid. *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* (Fig. 2) var blant de første skulpturene til Monolittplatået som ble ferdigstilt og den ble produsert både i gips og granitt i Vigelands tidligere atelier på Hammersborg i årene 1916-1918. Siden Vigelandmuseet åpnet for publikum har skulpturen vært utstilt i Sal 10, sammen med gipsoriginalene til Monolitten og de øvrige granittgruppene på Monolittplatået.

Granittgruppene og deres gipsoriginaler ble utført større enn naturlig størrelse. *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* er 160 cm høy, med en plint som måler 140 x 106 cm. Gipsoriginalen fremstår i dag forholdsvis røff i uttrykket, med en lite homogen overflate. Skulpturen har en ujevn patina, med stedvis harde kontraster mellom de mørkeste og lyseste partiene, og flere eldre retusjer av skulpturens form – der enkelte er nokså grovt utført. Det er òg en rekke mindre ujevnheter i originaloverflaten i form av hakk, skrapemerker og sprekker. Våren 2021 ble disse aspektene ved skulpturens uttrykk tatt som utgangspunkt for å vurdere mulige behandlingstiltak på skulpturen og en konserveringsfaglig diskusjon om riktig nivå av inngrep.



Figur 2: Gustav Vigeland, *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre*, gipsoriginal, 1916. Fotografert før konserveringsbehandling. Foto: Mari Bjørge.

Kunstens dualitet - estetiske og historiske aspekter i konservering

Den vestlige diskursen om konservering av kunst har tradisjonelt vært preget av to hovedsyn: kunstverket som et estetisk objekt og kunstverket som historisk gjenstand. Der noen kunstteoretikere har vektlagt kunstverks iboende historiske informasjon om teknisk, sosialhistorisk, stilistisk eller personlig utvikling, har andre fremhevet intensjonen bak kunstverket som kunstverk – med en immateriell kunstverdi og estetisk signifikans (Kirby Talley 1996: 2). Alois Riegl (1996) gjorde tidlig en distinksjon mellom kunstnerisk verdi og historisk verdi i tilknytning til kunstverk, i sin banebrytende tekst fra 1903 “The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development” – en tekst som har hatt stor innflytelse på teoridannelsen i konserveringsfeltet. I nyere tid har tekstene til kunsthistorikeren Cesare Brandi vært vesentlige for de estetisk orienterte syn på konservering, i etableringen av en moderne konserveringsfilosofi (Muños Viñas 2011: 6). I Brandis (1996) *Teoria del Restauro* fra 1963, vektlegges betydningen av estetiske verdier i konserveringsbeslutninger. Dette kommer tydelig frem i hans diskusjon om hvordan historiske og estetiske syn på konservering gir ulike tilnærminger ved behandling av eldre rekonstruksjoner og utfyllinger¹:

“By presenting the problem of the legitimacy of conservation or removal, we have already overcome the obstacle posed by those who believe that the legitimacy of conservation is based exclusively on the historical

significance of the work of art. If this were so, we should have to respect unconditionally both the barbaric vandalisms and the integrations carried out on artistic, not restoration, grounds that a work of art may have been subjected to over the centuries” (Brandi 1996: 234).

De eldre formretusjene på Vigelands *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* er et av flere materielle aspekter som preger skulpturens visuelle fremtoning i dag. På mannens venstre overarm er den mest fremtredende retusjen, der et røft modellert stykke gips er sikret til skulpturen med metallspiker som har korrodert (Fig. 3, 4 og 6). Lignende retusjer, da uten metallspiker, finnes på kvinnens kne og hode (Fig. 7). I tillegg er det mange eldre retusjer på plintens vertikale flater og en mindre utfylling på kvinnens rygg, som har en finere, mindre pastøs overflate. På mannens høyre overarm, på baksiden av skulpturen, er det også lagt på ny gips i noen smale skrapemerker som fremstår lysere en resten av overflaten. Disse utfyllingene er mer nøyaktig utført og antagelig av nyere dato. De ulike formretusjene og utfyllingene som er gjort på overflaten i eldre tid gir skulpturen et rufsete preg, med harde kontraster mellom mørke og lyse partier, og mellom fint modellert og grovt retusjert overflatestruktur. Estetisk sett bærer de preg av å ha blitt utført tilbake i tid og kan således leses inn i verkets historie, men er det grunn god nok til ikke å gjøre tiltak for en bedre visuell integrering av skulpturens helhet?

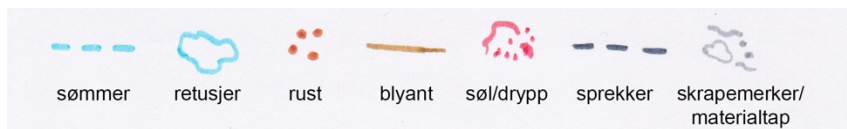
¹ Brandi skjelner her om “reconstructions” og “additions”.



Figur 3: På mannens venstre overarm er den groveste retusjen lagt på og sikret med metallspiker. Fotografert før behandling.



Figur 4: Grafisk kartlegging av skulpturens overflate med eldre retusjer markert i blått.



Figur 5: Kategorier i grafisk kartlegging.



Figur 6: Detaljfoto av retusj på mannens venstre overarm. Fotografert før behandling.



Figur 7: Grafisk kartlegging av skulpturens overflate.

Materielle og tekniske aspekter ved skulpturkunsten

Enkelte estetisk orienterte konserveringsteorier ser kunstverkets primære funksjon som en fysisk realisering av opprinnelig kunstnerisk intensjon. Kunstnerens intensjon er grunnleggende sett estetiske overveielser om hvordan betrakteren skal se og oppleve verket (Kirby Talley 1996: 2). Kunsthistorikeren M. Kirby Talley Jr. (1996) oppsummerer ulike tilnærminger for et estetisk orientert konserveringssyn i teksten *The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship*. Her trekkes *connoisseurship* frem som en nærmest vitenskapelig måte å betrakte kunstverk, som vektlegger evnen til å gjenkjenne det individuelt unike ved arbeidet til en bestemt person eller kunstner: «Connoisseurship is primarily concerned with identifying an artist's "hand", what came from the artist and no one else, hence "original"» (Kirby Talley 1996: 28). Dette perspektivet byr på utfordringer i behandling av den klassiske skulpturkunsten, der kopier og reproduksjoner ofte er helt essensielle verktøy i den kunstneriske arbeidsmetoden. Med omstendelige produksjonsprosesser er skulpturkunsten ei heller alltid et produkt av kunstnerens hånd alene, eller som påpekt av Bernard Berenson:

“In the case of bronze, the preferred Greek material, the statue was a cast, and where marble was concerned it was a copy, made probably, but not certainly, and seldom entirely, by the creator himself after his laboriously contrived model” (1996: 45).

I kunsthistoriens behandling av den klassiske skulpturkunsten har fokuset ofte heller vært på ikonografi og stilutvikling. Den eldre kunsthistorieskrivingen har i begrenset grad viet oppmerksomhet til hvordan materialer og teknologi spiller inn på slik skulpturer fremstår visuelt for oss (Clerbois og Droth 2011: xix-xx). Siden 90-tallet har historieskrivingen gitt nye perspektiver på skulptur, ved å sette søkelys på tradisjonelle materialer som bronse og marmor. I sin avhandling om klassisk bronseskulptur fremhever eksempelvis Carol C. Mattusch at de ulike teknikkene som forskjellige materialer fordrer ved bearbeidelse, spiller en stor rolle for hvordan

en ferdig skulptur ser ut: «We could even argue that the appearance of a statue depends a great deal more on the technicians manipulation of the medium, than it does on the artists original idea» (1996: ix). En slik tilnærming sidestiller kunstnerisk intensjon med håndverkets, materialets og teknikkens betydning for vår persepsjon av verket. Det impliserer også at skulpturens utseende sjelden er produkt av kunstnerens individuelle skaperkraft alene. I tillegg til kunstnerisk intensjon, er det da et helt sentralt anliggende for en konservator å skjelve mellom hva som er uttrykk for billedhuggeren og håndverkernes arbeidsprosess, og hva som er senere skader og nedbrytning. Ikke kun for å bevare kunstverkets historiske aspekter, men også dets estetikk. Hvis vi skal ta Mattusch' argument på alvor, må dette aspektet tas høyde for i beslutninger om aktiv konservering.

Vigelands arbeidsprosess i motiv, material og teknikk

Gipsoriginalen *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre*, fremstiller en mann og en kvinne sittende på plint i geometrisk, speilende positurer. Beina er trukket inn mot kroppen med bøyde knær. Både mannen og kvinnen hviler sin ene arm på den andres kne og holder sin andre arm med knyttet neve ned mot plinten. Som en av de første skulpturgruppene Vigeland utførte i stor skala i granitt, var dette motivet sentralt i hans utforskning av ulike stentyper for hugging av skulptur tidlig på 1900-tallet. Motivet utførte han allerede i 1913 i mellomstørrelse i gips, et format som tilsvarer omtrent halv naturlig størrelse, der plinten måler 48 x 41 cm og skulpturens høyde er 64 cm (Brenna 1953: 91). Denne skulpturen fikk Vigeland hugget i to ulike eksemplarer, ett i fransk Savonnière-kalksten i 1913 og ett uferdig eksemplar fra 1914 i Dolomitt-kalksten (Fig. 8 og 9). Disse er i dag plassert utendørs under tak i Vigelandmuseets borggård, mens gipsversjonen av mellomstørrelsen er i museets magasin.



Figur 8: Gustav Vigeland, *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre*, Savonnière-kalksten, 1913. Foto: Mari Bjørge.



Figur 9: Gustav Vigeland, *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre*, Dolomitt-kalksten, 1914. Foto: Mari Bjørge.

Vigeland gjorde utprøvnings av flere andre stentyper i mellomstørrelse-formatet, deriblant tysk Cotta-sandsten, skotsk rød sandsten og kleberstein. Parallelt med produksjonen av *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* i kalksten, utfører Vigeland sin første skulptur i granitt; *Binne med unge* hugges ferdig av hans bror Julius Vigeland i rød granitt² i 1914 (Brenna 1953: 96). Da Vigeland fra 1915 begynte produksjonen av kolossalskulpturer i sten, var det lysegrå Iddefjordsgranitt som ble valgt, primært på grunn av stenens motstandskraft i det nordiske klimaet (Wikborg 2019: 306).

Vigelands arbeid med dette mann og kvinne-motivet i mellomstørrelse, er illustrerende for hvordan valg av teknikk og material skulle komme til å påvirke skulpturenes visuelle uttrykk i hans videre arbeid med granitt. Vigeland modellerte først sine motiver i leire, før det ble produsert gipsoriginaler ved gipsavstøpning med forlora form. Ved hugging av Vigelands skulpturer i sten, ble gipsoriginalene kopiert med hjelp av punkteringsapparat. Med denne måleteknikken ble regelmessige punkteringsmerker markert inn på gipsoriginalens overflate. På tre faste punkter

ble det lagt innfestninger for punkteringsapparatet på både gipsmodellen og stenen, slik at punkteringsmerkene kunne overføres ved hjelp av ett fjerde flyttbart innfestningspunkt. Hvert punkteringsmerke på gipsmodellen ble slik målt og meislet ut til riktig dybde på stenen, før overflaten mellom punktene finhugges til slutt (Tebelius-Murén 1999: 38).

Denne prosessen for kopiering ga ikke mulighet for en like presis reproduksjon av gipsoriginalen som ved bronsestøping, og som påpekt av Arne Brenna (1953: 103), innebar den alltid en risiko for at "stenhuggeren kunne meisle for dypt under punkteringen, slik at formene ble tynnere i sten enn på gipsmodellen". Denne risikoen ble tydelig for Vigeland i arbeidet med mellomstørrelse-gruppene, da han neppe var fornøyd med den første versjonen i Savonnière-kalksten:

"[...] efter at han har fått modellen tilbake, modellerer han videre på den i gips for å oppnå større bredde i formen, og den bearbejdede modell sendes til Scheller for ny punktering" (Brenna 1953: 104).

² Arne Brenna (1953: 96) oppgir at granitten var av typen "tønsbergit".

I etterkant av arbeidet med *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* i mellomstørrelse, begynner Vigeland å modellere langt tykkere og grovere enn før. Dette tyder på at gipsoriginalenes utforming til en viss grad var veiledende for punktering i granitt, og ifølge Brenna (1953: 104) vitner dette om et ideal om "direkte hugning" der finhugningen ble gjort på frihånd for å utforme skulpturens mer presise detaljer. Det er likevel ingen tvil om at Vigeland med sin enorme produksjon satte vekk mye av stenhuggingsarbeidet, men han ønsket ikke arbeidet utført av andre kunstnere og engasjerte kun profesjonelle håndverkere (Wikborg 2019: 290). I sin bok *Form og*

komposisjon i nordisk granittskulptur 1909-1926, vektlegger Brenna (1953: 114) også granittblokkens dimensjoner som et styrende premiss for formgivningen; «Figurplasingen er helt betinget av den ut fra prinsippet om parallellitet med blokkveggene» (Fig. 10). Vigelands gipsoriginaler som var utformet til punktering i granitt, har et uttrykk som gjerne preges av en geometrisk komposisjon med massive og stedvis grovt modellerte figurer, men fremviser likefullt stor variasjon i motiv innenfor den samme fysiske rammen.



Figur 10: Granittblokker før punktering i steinhuggertomten ved atelieret på Hammersborg, 1917. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnummer OKK.VM.H02.0015.001. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.

Kolossalskulpturen i gips og granitt

Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre er eksempel på en kompakt utformet granittgruppe, hvor mye av granittblokkens opprinnelige volum er bevart. Arbeidet med å utføre motivet i stor skala ble påbegynt i 1916. I Vigelandmuseets samlingsdatabase fremgår det at skulpturen

ble ferdig modellert i leire 7. februar 1916 og støpt i gips med forluren form, mens Vigeland hadde atelier på Hammersborg. Granittversjonen ble hugget i atelierets hage i 1918. Det er denne versjonen av skulpturen som i dag er plassert øverst på sirkeltrappen ved Monolitten i Vigelandsparken. Både granittskulpturen og gipsoriginalen har derfor

blitt transportert fra atelieret på Hammerborg til det nye museumsbygget i 1923. Både transporten og ulike stadier av skulpturgruppens produksjonsprosess ble dokumentert; det eksisterer glassnegativer med bilder av både leiremodellen, gipsoriginalen og granittversjonen fra tiden de ble produsert, og av granittgruppens ferd til Frogner (Fig. 11-15). Disse fotografiene er en verdifull dokumentasjon av skulpturenes historie, og særlig fotografiet av gipsoriginalen gir viktig informasjon om hvordan den opprinnelig har sett ut. Det viser at den grove formretusjen på mannens venstre arm antagelig var lagt på allerede før punktering i granitt. Dette støttes også av at det er et punkteringsmerke bevart øverst på retusjen, inn mot mannens rygg (Fig. 6). Ettersom skulpturen er en av de tidligste gipsoriginalene Vigeland utførte til granittgruppene ved Monolitten, er det ikke usannsynlig at han selv

har utført retusjene for å gi bredde til formen, av frykt for at stenhuggeren skulle meisle granitten for dypt. Fotografiet viser også hvor punkteringsapparatets innfestingspunkter opprinnelig var plassert; på kvinnens rygg, skulder og høyre arm, samt to steder på plinten. Dette korresponderer godt med plasseringen til de eldre retusjene på plintens vertikale sider og utfyllingen på kvinnens rygg. Disse retusjene har enn langt lysere valør enn skulpturen ellers, og er antagelig derfor utført etter at gipsoriginalen ble flyttet til Frogner. Det er kjent at Vigelands atelier på Hammersborg hadde et røft klima (Wikborg 2019: 253) som var lite egnet til lagring av gips og gipsoriginalene som ble produsert der bærer ofte preg av dette ved en mørkere og mer ujevn patina.



Figur 11: Gipsoriginalen *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* fotografert i atelieret på Hammersborg. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnummer OKK.VM.B05.1621.001. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.



Figur 12: Leiremodellen fotografert på Hammersborg, i 1916. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnr. OKK.VM.B05.1621.017. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.



Figur 13: Granittskulpturen fotografert under hugging. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnr. OKK.VM.B05.1621.009. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.



Figur 14: Skulpturen ferdig hugget i granitt. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnr. OKK.VM.B05.1621.015. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.



Figur 15: Granittskulpturen fraktes til nytt atelier i museums-bygningen på Frogner, 1923. Glassnegativ, ukjent fotograf, objektnr. OKK.VM.B05.0002.003. Foto: ©Vigelandmuseet 2021.

Gipsoriginalens taktile overflate fremviser ellers mye av Vigelands produksjonsprosess og innehar fortsatt i dag mange ulike spor etter å ha blitt støpt i forloren form og senere overført til granitt. Ved avstøpning med forloren form ble det laget en flerdelt negativ støpeform av gips over leiremodellen, der det innerste gipslaget gjerne ble farget inn med oksidrødt pigment. Støpeformen ble brukt for å støpe en positiv kopi av leiremodellen, som ble gipsoriginalen, og formen ble deretter hugget av (Bjørge 2020: 18). På gipsoriginalen er det flere steder materialtap på originaloverflaten, som er tydelige huggmerker etter avhugging av støpeformen. De bærer tydelige spor av verktøy og har en



Figur 16: Detaljfoto viser punkteringsmerker og rester av støpeformen i tilknytning til sømmer på mannens rygg.

Konserveringsbehandling

De visuelle aspektene ved gipsoriginalen som her er trukket frem, er illustrerende for Carol C. Mattusch' argument om det skulpturelle uttrykket som produkt av materialets tekniske bearbeidelse. Med bakgrunn i den informasjon det fotografiske arkivmaterialet avdekker om gipsoriginalens kunstteknologiske aspekter, ble det besluttet å ikke gjøre inngrep på de grovere formretusjene på skulpturens mann- og kvinnefigur. De ulike retusjene på plintens vertikale sider ble vurdert mer problematiske

overflatepatina som ligner resten av skulpturen. Andre steder er det rester av farget gips fra støpeformen som ligger over originaloverflaten og ikke har blitt rensert bort ved avhugging. Disse restene forekommer spesielt i tilknytning til sømmer fra støpeformen, som stort sett er intakte og ligger uretusjerte på overflaten (Fig. 16). På de to figurene er det punkteringsmerker som er godt synlig på gipsens lysere partier, men som forsvinner i mørkere skygger der smuss og støv har fått satt seg i overflaten på skulpturens horisontale plan. På en av plintens vertikale langsider ses også rester av en korrodert kobberstav for feste av punkteringsapparat (Fig. 17).



Figur 17: Detaljfoto av plinten viser rester av en korrodert kobberstav som en grønn flekk på overflaten.

fordi de antagelig ble utført for å skjule innfestingspunktene etter at skulpturen ble flyttet til Frogner, og på grunn av deres sterke kontrast til den originale gipsens patina. Det ble derfor utført rensingstester med polyuretansvamp, sotsvamp og "Foam eraser"-viskelær, med tanke på en selektiv rensing av plintens overflate (Fig. 18-19). Viskelæret ble funnet best egnet og ble anvendt for å dempe kontrastene rundt retusjene, ved å lysne den mørke originalgipsen i områdene rundt. Rensemetoden ga ulik effekt på forskjellige

områder av skulpturen. Viskelæret ble også anvendt på en mørkere flekk med søl på kvinnens høyre fotblad, men ga der liten effekt.



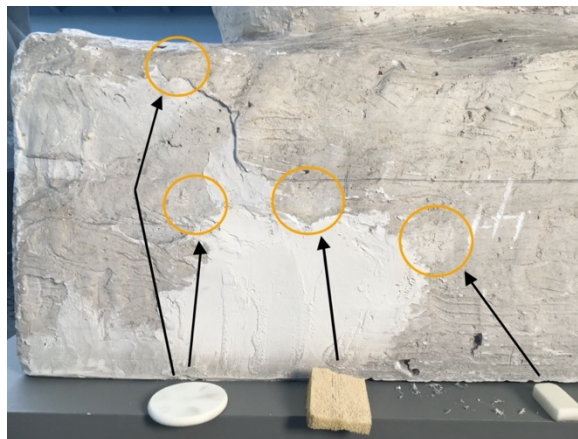
Figur 18: Område på plinten som ble brukt for testing av tørre rensemetoder.



Figur 20: Mørk flekk på kvinnens fot før rensing.

Etter tidligere utfylling av skrapemerkene på mannens høyre overarm, lå det gipssøl ovenpå originaloverflatens patina i områdene rundt. Denne overskytende gipsen ble skrapet bort med bambuspinner. På skulpturens langside som vender ut mot salen (Fig. 2), var det flere mindre materialtap på mannens venstre kne, fot og hånd. Disse var av nyere dato og fremstod svært lyse sammenlignet

For å dempe flekken ble det gjort forsøk på rensing med små mengder etanol og vann i forholdet 1:1. Etanolblandingen viste seg egnet til å rense bort deler av smusset og ble anvendt med lett fuktete bomullspinner (Fig. 20-21).



Figur 19: Rensetester utført med polyuretan svamp, sotsvamp og viskelær. De testede områdene er markert med piler og sirkler.



Figur 21: Flekk på kvinnens fot etter rensing med små mengder etanol og vann.

med originaloverflaten. Det ble gjort utfyllinger av disse avskallingene med gipskleber direkte på originalgipsen, da gipskleber gir god vedheft selv til ubehandlede og absorberende gipsoverflater (Fig. 22). De nye og eldre utfyllingene ble retusjert med tørre pastellkritt fra Vangerow, i fargene, kald grå, oker, mørk brun, svart og hvit (Fig. 23).



Figur 22: Avskalling på mannens hånd fylt med gipskleber.



Figur 23: Utfylling av gipskleber retusjert med tørrpasteller.

Konklusjon

Med Mattusch' syn på skulpturkunsten kan gipsoriginalens estetiske fremtoning forstås som en symbiose av individet Gustav Vigeland kunstneriske visjon og av flere kompetente henders tekniske ferdigheter. Med dette som utgangspunkt er konservatorers form for *connoisseurship* kanskje å gjenkjenne og bevare både Vigelands og håndverkernes hånd? Enkelte teoretiske ståsteder innen den estetisk orienterte konserveringsfilosofien vil hevde at en slik vektlegging av skulpturens materialtekniske aspekter kan overskygge kunstverkets autonome kunstverdi. Som beskrevet av M. Kirby Talley Jr.:

“Concentration on the material aspects over the artistic or aesthetic ones tends to reduce works of art to objects. Dealing with objects appears easier than dealing with works of art, since objects are tangible and works of art have something intangible, something immaterial about them” (1996: 4).

Likevel, for den typen sterkt materialbasert skulpturkunst som Vigeland er en representant for, virker et slikt ideal nærmest strengt og uhensiktsmessig. Gipsoverflatens taktile kvaliteter gir ikke utelukkende historisk informasjon om de tekniske sidene ved produksjoner, men fremviser en distinkt materialspesifikk estetikk, der fortidens verktøy og hender potensielt er sterkt nærværende i opplevelsen og verdsettingen av verket. Konserveringen av gipsoriginalen *Mann og kvinne sitter med pannene mot hverandre* har etterstrebet å bevare disse kvalitetene. Gjennom visuelle vurderinger av skulpturens uttrykk opp mot tilgjengelig historisk informasjon om dens produksjon, ble det valgt et moderat nivå av inngrep med selektiv rensing og mindre utfyllinger. Behandlingen har søkt å jevne ut iøynefallende kontraster i gipsens valørforskjeller, for å gi skulpturens helhetlige form en mindre oppstykket fremtoning.



Figur 24: Skulpturen etter behandling, med utfyllingene markert med svarte sirkler. Foto: Mari Bjørge.

Anvendte konserveringsmaterialer

- Viskelær *Foam eraser* fra Arkivprodukter (produkt nr. 961-7000)
- Etanol
- Gipskleber ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$)
- Pastelli Teneri per Artista tørrpasteller fra Vangerow (München, Nr. 47820)

Referanser

Berenson, B., 1996, "Aesthetics and History in the Visual Arts", Stanley Price, N. et al. (red.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Publications.

Bjørge, M., 2020, *Fraktur – En materialteknisk og verdibasert konserveringsstudie om gipsskulptur med utgangspunkt i Vigeland's Camilla Collett*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for arkeologi, konservering og historie.

Brandi, C., 1996, "Theory of Restoration, I", Stanley Price, N. et al. (red.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Publications.

Brenna, A., 1953, *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1909-1926*, Vigelandmuseets skrifter nr. 4. Oslo: Oslo kommunes kunstsamlinger.

Clerbois, S. og M. Droth (red.), 2011, *Revival and invention: Sculpture through its Material Histories*. Bern: Peter Lang AG.

Hoel, K., 2008, *Monumentalarkitektur i Oslo – Fra kongens slott til kunnskapens tempel*. Oslo: Vigmostad & Bjørke.

Kirby Talley, M., 1996, "The Eye's Caress: Looking, appreciation, and Connoisseurship", Stanley Price, N. et al. (red.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Publications.

Mattusch, C.C., 1996, *Classical bronzes – The art and craft of Greek and Roman statuary*. Ithaca: Cornell University Press.

Muñoz Viñas, S., 2011, *Contemporary Theory of Conservation*, 2. utgave. New York: Routledge.

Riegl, A., 1996, "The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development", Stanley Price, N. et al. (red.), *Historical and Philosophical Issues in*

the Conservation of Cultural Heritage. Los Angeles: Getty Publications.

Stanley Price, N. et al., 1996, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Publications.

Tebelius-Murén, E., 1999, "Gips som form og gjutmassa", Söderlind, S. (red.) *Gips – Tradition i konstens form*, Nationalmusei årsbok 45. Stockholm: Nationalmuseum, 35-51.

Wikborg, T., 2019, *Gustav Vigeland – En biografi*, 2. utgave. Oslo: Vidarforlaget.

Fotografier og illustrasjoner:

Figur 1 og 10-15, arkivfoto ©Vigelandmuseet 2021.

Figur 2, 3, 6, 8, 9 og 18-24, fotografert av Mari Bjørge.

Figur 4, 5 og 7, illustrert av Mari Bjørge.



Bevaringstenestene tilbyr konservering av tekstilar, møblar og andre kulturhistoriske gjenstandar.

M U H O BEVARINGS- TENESTENE

- utfører tilstandsvurderingar og konserveringsoppdrag i heile landet.
- er eit av konserveringsateliera i Noreg med lengst erfaring med oppdragskonservering.
- vi gjer det vi kan for at dine gjenstandar skal bli handtert på best mogleg måte.

muho.no/bevaringstenestene