

Originalens verdi og kopiens potensiale

*En undersøkelse av bruken av kopier og
originaler i museumsutstillinger*

Lise Sylte Pedersen



MUSKUL4950 Masteroppgave i museologi og
kulturarvstudier (30 studiepoeng)

Museologi og kulturarvsstudier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

HØST 2022

© Lise Sylte Pedersen

2022

Originalens verdi og kopiens potensial - *En undersøkelse av bruken av kopier og originaler i museumsutstillinger*

Lise Sylte Pedersen

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

Sammendrag

Denne oppgaven tar sikte på å utforske hvorvidt, og hvordan, kopier (eller reproduksjoner) kan benyttes i utstillinger. Hensikten er ikke å fastslå om originalen er overlegen kopien, eller hvorfor dette skulle være tilfellet.

Målet er snarere å rette et søkelys mot originalens privilegiering i ulike kontekster, og hva som kan skje med meningsproduksjonen i en utstilling dersom en reproduksjon settes inn som en plassholder for originalen. Premisset for denne problemstillingen bunner ut i spørsmål om privilegieringen av originalen, og hvovidt konseptualiseringer av originalen kan være begrensede.

Med et knippe ulike innfallsvinkler til konseptualiseringen av begrepene kopi og original er formålet med oppgaven å utforske hvordan disse konseptene manifesteres i en utstilling, og hva det gjør med utstillingens meningsproduksjon.

Forord

To av museets hovedoppgaver kan i dag sies å være å bevare og å formidle. Dessverre er ikke disse to oppgavene alltid forenelige, i henhold til hvilke hensyn som foreligger for bevaring og formidling. Denne oppgaven tilbyr kun én av flere mulige innfallsvinkler til en slik problemstilling. I dette henseende har det vært viktig å stake ut en klar inngang til nettopp denne problematikken.

Jeg vil derfor rette en takk til Ute Kuhlemann Falck, med utstillingen *Inntil*, som er utspringet for oppgavens problemstilling.

Videre vil jeg takke min veileder, Torild Gjesvik, som har vært en trygg og ærlig kilde for kritisk refleksjon.

Jeg vil også takke Karin Augusta Nogva for nyttige innblikk i forvaltning av grafikk-kunst, og interessante refleksjoner rundt bruken av reproduksjoner i utstillinger.

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG

FORORD

1. INTRODUKSJON..... 7

Forskningsspørsmål og empiri..... 7

Kort om *Inntil*..... 8

Bakgrunn for valg av case: Kopi vs. original i grafikkens verden..... 9

2. TEORI OG METODE..... 12

TEORETISK RAMMEVERK

Ord og begreper: Begrepsjungelen..... 12

Endret forståelse: Temporalitet og historisitet..... 13

Temporalitet og 'aura'..... 16

Museumsoppgaver: Mangfoldiggjøring og demokratisering..... 18

Nye perspektiver..... 19

METODOLOGISK RAMMEVERK

Metode som performativt verktøy..... 20

Visuell utstillingsanalyse..... 21

Intervju som metode..... 22

Deltagere..... 23

Egen rolle og faglig bakgrunn..... 23

Kort om grafikk-kunstens fremvekst i Norge..... 24

3. EN SLAGS CASESTUDIE..... 26

Introduksjon til *min* case..... 26

Original og privilegium..... 26

UTSTILLINGSANALYSE: INNTIL..... 28

Overblikk over utstillingen.....	30
Utstillingens utfordring.....	32
Utstillingsdesign og meningsproduksjon.....	37
4. DISKUSJON.....	39
En dagsaktuell problemstilling.....	40
En kjede av objekter.....	41
Formidling i nåtid, forvaring for framtid.....	43
Mangesidig museumsarbeid.....	44
Nye forbindelser.....	45
Migrerende aura?.....	46
Å observere auratiske og numinøse opplevelser.....	47
OPPSUMMERING.....	49
LITTERATUR.....	50

1. INTRODUKSJON

Forskningsspørsmål og empiri

“But it's not the original, it's just a facsimile!” How often have we heard such a retort when confronted with an otherwise perfect reproduction of a painting? No question about it, the obsession of the age is for the original version.”

Latour & Lowe 2011.s.4

Dette skriver sosialantropolog Bruno Latour og kunstner og ingeniør Adam Lowe i *The Migration of the Aura Exploring the Original Through Its Fac similes* (2010). Her fremholder de at det finnes en besettelse for originaler i dagens samfunn, en besettelse jeg vil si preger kulturinstitusjoner og publikum som sådan. Dette er nært forbundet med et sentralt tema i min oppgave: Hvorvidt en friere bruk av kopier kan gagne museumsinstitusjoner uten å gå på bekostning av publikums opplevelser. Hva skjer med publikumsopplevelsen om originalen byttes for en faksimile? Hva kan et museum gjøre når et sentralt verk i en utstilling ikke kan stilles ut like lenge som resten av utstillingen? Vil en kopi kunne tilby en likeverdig opplevelse som originalen? Kan man 'frigjøre kuratoren' fra originalen, og dermed åpne for nye utstillingsmodus? Dette er noen av spørsmålene jeg vil undersøke i denne oppgaven. Som eksempel for å drøfte muligheten, nytten og utfordringene tilknyttet en slik praksis vil jeg undersøke en konkret utstilling ved Munchmuseet, hvor nettopp denne problemstillingen er en realitet. Problemstillingen tar utgangspunkt i at dette er en reell utfordring som museer møter på, hvilket min valgte case (utstillingen *Inntil* ved Munchmuseet) vil vise er tilfellet. Det er flere grunner til at denne utstillingen er et nyttig eksempel for å utforske mulige effekter av å bruke kopier, utover at dette er en reell problemstilling i selve utstillingen. Jeg vil her også kort påpeke at kopier, i form av reproduksjoner, modeller etc. allerede brukes i museer, men ofte fremstår som særlig problematisk når det dreier seg om kunst.

Høsten 2021 åpnet det nye Munchmuseet i Bjørvika dørene for publikum for første gang. Etter den mye omdiskuterte flyttingen fra museets opprinnelige lokasjon på Tøyen, stod altså det nye museet klart, i et moderne, minimalistisk bygg i en bydel i rask utvikling. Til selskap har museet den relativt nye operaen, og Deichmanns nybygde hovedbibliotek, som også åpnet dørene for publikum i 2021. Det nye museets arealer, over 13 etasjer, muliggjør fremvisning av langt flere verk og objekter enn museet noen gang før har kunnet stille ut.

Kort om *Inntil*

I syvende etasje vises samlingsutstillingen *Inntil* ved museets åpning (2021). Denne utstillingen er meg bekjent planlagt å stå omlag to år. Her vises et utvalg av Munchs mangfoldige arbeid med grafikk, hovedsakelig tresnitt. Utstillingen er også det empiriske utspringet for tematikken som vil bli drøftet og utforsket i denne oppgaven. I *Inntil* oppstår det nemlig et problem, dels forårsaket av det planlagte tidsrommet for utstillingen, dels den grafiske kunstens skjøre natur/tilstand. Utstillingen er bygget opp rundt en “mystisk trykkplate”, som det ikke finnes kjente, overlevende verk av i dag. Ved hjelp av å vise frem ulike eksempler på hvordan Munch arbeidet med tresnitt inviterer utstillingen publikum til å utforske hva kunstneren kunne eller kan ha skapt av denne “mystiske trykkplaten”.

Det er to hovedårsaker til at jeg finner denne utstillingen særlig relevant og interessant i henhold til å utforske problematikken tilknyttet kopier og originaler i utstillinger. Det første er at utstillingens hovedmateriale består av grafikk. Grafikk og grafikk-kunst kan sies å ha et turbulent forhold til distinksjonene mellom kopi og original, og skillene mellom disse synes å være i stadig reforhandling.

Videre er det å bruke en reproduksjon en reell mulighet som er under utredning i utstillingen. Utstillingens utfordring er at ett av verkene ikke tåler å stilles ut like lenge som utstillingen er planlagt å stå. Dette er en todelt utfordring for museet: På den ene siden er en sentral museumsoppgave å gi rettferdig og demokratisk tilgang på samlingen som museet forvalter; På den annen side er en vel så sentral oppgave å bevare denne kulturarven på best mulig måte. Problemet finner vi på veggen lengst fra utstillingssalens inngang. Her henger tre manifesteringer av motivet *Hode mot hode*. Først en treplate i bjørk, så et fargetresnitt, deretter en frottage. Bjørkeplaten er utgangspunktet for verkene som etterfølger. Museet vurderer situasjonen slik, at fargetresnittet ikke kan utsettes for den lyseksposeringen det vil medføre å stille det ut like lenge som resten av utstillingen. Men hvorfor er dette så viktig?

I samme kontekst som disse, finner vi formidlingsbordet. Dette er en åpen invitasjon til publikum om å være med å utforske spørsmålet som utstillingen stiller, hva kunne Munch ha skapt av “den mystiske trykkplaten”? Ved formidlingsbordet kan publikum selv tre inn i kunstnerrollen og prøve seg på frottage-teknikken. De tre versjonene av *Hode mot hode*, treplaten, fargetresnittet og frottagen, danner forbindelsen mellom

Dermed oppstår det et dilemma når det er ønske om å vise frem en viss del av samlingen, en del som ikke nødvendigvis tåler den eksponeringen dette medfører.

Dette er altså sakens kjerne, og spørsmålet blir hvordan en slik problemstilling kan løses, samt hvilke konsekvenser ulike løsninger vil kunne medføre. Hva kan museet gjøre når et sentralt verk i utstillingen ikke kan vises frem like lenge som selve utstillingen? Hvordan kan man, i en slik situasjon, sørge for at utstillingens ’store ide’ kommer til uttrykk, at alle meningsproduserende enheter er tilstede, uten at det går på bekostning av verdifull kulturarv eller publikumsopplevelsen? Én mulig løsning, bruk av kopier eller reproduksjoner, er løsningen jeg vil utforske i denne oppgaven.

Bakgrunn for valgt case: kopi vs. original i grafikkens verden

Det er også noen helt spesifikke omstendigheter som gjør nettopp denne utstillingen særlig interessant for å utforske mulige effekter av å bruke reproduksjoner i en utstilling. Som nevnt i grove trekk er dette situasjonen i skrivende stund: Noen av verkene som benyttes i utstillingen tåler ikke den eksponeringen som utstillingens varighet medfører. Altså skal utstillingen stå i en viss tidsperiode, men ett av verkene kan ikke stilles ut like lenge. I ett henseende er dette en problematikk som i noen tilfeller lar seg løse på en nokså unik måte, takket være Munchmuseets mangfoldige og unike samling. I den grafiske-samlingen finnes det opptil flere dubletter av samme motiv, med større eller mindre variasjoner. Dette vil jeg gi en mer detaljert beskrivelse av i analysedelen. Mangfoldet i samlingen muliggjør nettopp det at en utstilling med verk som de som finnes i *Inntil*, kan vises så lenge som *Inntil* er tenkt å vises, uten at det går på bekostning av bevaringsaspektet. Museet kan rullere på de ulike verkene, slik at ett verk ikke utsettes for skadelig eksponering. Dette er ikke tilfellet for alle museer, forvaltere av kunst og kultur, eller i alle samlinger. Det er kanskje heller snarere tvert i mot.

I *Inntil* kan denne utfordringen altså løses ved hjelp av rullering av eksemplarer, som nevnt overfor, men med ett viktig unntak. Ett av de sentrale verkene i utstillingen kan ikke rulleres

på, da det kun finnes ett eksemplar av motivet. Verket er sentralt i utstillingen fordi det skaper en direkte forbindelse mellom utstillingens tematikk, og et av utstillingens kanskje mest populære elementer. Verket er en del av en nødvendig forbindelse mellom utstillingens tema, og et publikumsaktiverende element. Uten dette spesifikke verket svekkes noe av helheten i utstillingen, og dermed også meningsproduksjonen. En nærmere beskrivelse av disse forholdene vil fremkomme i analysedelen.

Dette er en intrikat og kompleks problemstilling av flere grunner. Den tydeliggjør utfordringer som museumsinstitusjoner og kuratorer stilles overfor i spennet mellom bevaring og formidling, mellom ønsket om å dele og nødvendigheten av å bevare.

I tillegg viser denne utstillingen grafiskkunst. Dette er en del av kunstverden hvor skillet mellom, og definisjonen av, begrepene kopi og original er i kontinuerlig reforhandling og redefinering.

Skillet mellom kopi og original synes å bli stadig mer diffust, særlig i den mekaniske reproduksjonens tidsalder. Med mekanisk reproduksjon menes alt fra eldre trykkpresser til moderne trykkerier, kopimaskiner og digitale reproduksjoner av gjenstander og kunst.

Hvordan mennesker skaper, og hvilke verktøy som er tilgjengelige er også i kontinuerlig endring, og nå i raskere utvikling enn noen sinne. Som en konsekvens synes skillet mellom kopi og original, mellom autentisk og ikke-autentisk, å stadig reforhandles. Dette påvirker i tur hvordan og på hvilke grunnlag vi tilskriver verdi til ulike objekter og verk.

For å utforske disse prosessene og reforhandlingene vil jeg ta utgangspunkt aurabegrepet, og Walter Benjamins konseptualisering av begrepet i samsvar med mekanisk reproduksjon av kunst.

I et forsøk på å nyansere Benjamins tanker om aura, original og kopi vil jeg vende meg blant annet til Bruno Latour og Adam Lowe (2010). Videre vil jeg i forlengelse av Latour og Lowe ved hjelp av Anne Eriksen, se på forståelsen av begrepene original/kopi gjennom deres historisitet. Dette med formål om å undersøke hvordan begrepene kan fungere i en moderne kontekst. Med dette som bakteppe vil jeg derfor blant annet spørre: Hvordan fortøner skillet mellom kopi og original seg i dag? Kan vi bruke aurabegrepet i dagens kontekst? Kan man for eksempel se en forskyvning av auraen i ulike kontekster? Og hvis ja, kan kopien også da formidle originalens aura, eller noe som ligner aura? Hva kan vi bruke aurabegrepet til?

Begrepet aura, og de ulike tilnærmingene til det, vil jeg så hente inn igjen i drøftingen av problemstillingen, for å utforske mulige konsekvenser og utfall av å benytte faksimiler i utstillinger.

2. TEORI OG METODE

TEORETISK RAMMEVERK

For å utforske verditilskrivning hos kopier og originaler vil jeg, som nevnt, ta utgangspunkt i Walter Benjamins konseptualisering av aura og hvordan han forholder seg til autentisitet og autoritet i henhold til kopier og originaler i *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Lesningen av Benjamin er gjort gjennom Penguin books utgivelse (2008).

For å, i korthet, utprøve Benjamins tese vil jeg trekke frem noen poenger gjort av Chris Barker i *Mechanical Reproduction in an Age of High Art* (2014).

For å utforske en utvidet forståelse av disse konseptene vil jeg vende meg til Nagel og Woods *Anachronic Renaissance* (2010) og undersøke deres historisitet og temporalitet. Jeg håper dette perspektivet vil kunne fungere som en motvekt til et kanskje for snevert fokus på auraens verdi i henhold til originaler og kopier.

Videre vil jeg, ved hjelp av Latour og Lowe, i forlengelse av deres verk *The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles* (2010), spørre hvorvidt et verks aura kan migrere fra originalen. Dette tankegodset kan også ses i sammenheng med Nagel og Woods modeller og teorier om utviklingen av den “moderne” forståelsen av original og kopi.

Ord og begreper: begrepsjungelen

Som nevnt vil jeg i denne oppgaven utforske begrepene *original*, *kopi* og *aura* i en musealkontekst. Ved første øyekast synes det innlysende at begrepet kopi er originalens motstykke. Det er derimot noe mer komplisert enn hva en skulle tro. Det finnes et arsenal av ord og begreper som kan benyttes for å signalisere at det man omtaler ikke er en original.

Blant disse finnes faksimile, rekonstruksjon, reproduksjon og replika. Alle disse nyanserer, slik jeg forstår det, forholdet mellom original og ikke original, hver på sin måte.

Alle har til felles at de viser hva det ikke er: en original.

Hensikten i denne oppgaven er ikke å gjøre en grundig begrepsanalyse, eller utforske hvordan hvert av disse begrepene forholder seg til *originalen*. Det synes også å være uenighet om eksakte definisjoner, og hvordan disse begrepene bør avgrenses fra hverandre.

Jeg mener heller ikke det er hensiktsmessig å foreta en slik avgrensing i denne oppgaven. Derfor vil jeg benytte de begrepene jeg anser som funksjonelle og meningsfulle i henhold til konteksten. I grafikkfeltet har forholdet mellom kopi og original vært under stadig reforhandling, og det har vært viktig å utarbeide retningslinjer og felles enighet om hvilke krav som ligger til grunn for å kalle noe en original.

Endret forståelse: temporalitet og historisitet

I innledningen viser jeg til originalens privilegering overfor kopien i en museums kontekst. Denne oppgavens formål er å sette spørsmålstegn nettopp ved denne inndelingen. Slik Anne Eriksen Skriver i *Copies, Concepts and Time* (2017) er kopier relasjonelle, de må være kopier av noe:

The relation that defines them is fundamentally hierarchical as it situates the copy as secondary to the original. It is also temporal because the copy comes after the original. Finally, it is normative, in the sense that the original sets the norms that the copy has to adhere to in order to be a “good” copy and to be successful in the relationship.”

Eriksen.2017:7

Dette viser en slags dobbelthet i konseptet “original”. Ideen om *originalen* kan ikke eksistere uten *kopien*. Nærmest som i et symbiotisk forhold sameksisterer disse to konseptene, hvor kopien defineres med utgangspunkt i originalen, og visa versa. Eller slik Nagel og Wood skriver i *Anachronic Renaissance* (2010), “The model of a perfect substitution of one picture for another comes into view only in the moment of its dissipation. There was no ‘original’, in other words, until someone tried but failed to replicate it. The original was the creature of the replica.” (Nagel&Wood.2010:25).

Utover dette vil jeg presisere at det i denne oppgaven hovedsakelig vil dreie seg om begrepene kopi og original i henhold til kunst, mer spesifikt grafikk-kunst. Det er tydelig at kopien ofte tilskrives en lavere status enn det som defineres som originaler. For å utforske verditilskrivning i henhold til disse to konseptene vil jeg kort ta for meg noen perspektiver for å drøfte, kontrastere og utfylle Benjamins konseptualisering av 'aura'.

I *Anachronic Renaissance* (2010) utarbeider kunsthistorikere Alexander Nagel og Christopher

Wood to modeller som, blant annet, kan anvendes til å utforske forståelsen av konseptene original og kopi, og deres historisitet. De to modellene henviser de følgelig til som 'erstatningsmodellen' (the substitutional model) og 'den performative modellen' (the performative model), etter egen oversettelse.

Jeg inkluderer en kort beskrivelse av disse da det, slik Anne Eriksen (2017) påpeker, er klare likheter mellom Nagel og Woods' performative modell og Walter Benjamins beskrivelse av aura.

Nagel og Wood identifiserer fremveksten av ideen om originalen. Dette sees som en prosess som foregår over lengre tid, fra middelalderen til tidlig modernitet. De presenterer ideen om at to ulike forståelser av kunst, og hvordan disse relaterer til tid og inkorporer temporalitet, sameksisterer mer eller mindre som paralleller over en lengre tidsperiode. (Eriksen.2017:10). I erstatningsmodellen ses kopien som en slags surrogat for originalen. Kopiene befinner seg i en kjede av verk som stammer fra originalen. I tillegg, slik Eriksen skriver, viser modellen hvordan originaliteten vil bli værende i verkets ubrutte identitet og "...in the capacity of the substitutional chain to keep original qualities and meanings alive in a constant presence – rather than in the material object itself." (Eriksen.2017:11). Denne modellen føyer seg heller ikke etter lineærtid. Som Nagel og Wood selv skriver: "The image ... took up its multiple residencies in time by presenting itself as a token of a type, a type associated with an origin... enforcing a general categorical continuity across a sequence of tokens." Og videre: "Under such a model of the temporal life of artifacts, one token or replica effectively substituted for another; classes of artifacts were grasped as chains of substitutable replicas stretching out across time and space." (Nagel&Wood.2010:29).

Den performative modellen, på den annen side,

I *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (2008) utforsker Walter Benjamin hva som skjer med kunstverk og kunstnerisk produksjon i den mekaniske reproduksjonens tidsalder. Et svært sentralt element i teksten er tilskuerens opplevelse, og hva som skjer med opplevelsen av ulike verk, henholdsvis originaler og kopier. Benjamin påpeker tydelig at mennesket alltid har vært i stand til å reproducere menneskeskapt objekter. "Manmade artefacts could always be imitated by men." (Benjamin.2008:226). Han fremholder på den annen side at mekanisk reproduksjon representerer et skifte, noe nytt. Helt siden grekerne har man produsert bronsestatuer og elever har kopiert læremestre. Det virkelige problemet oppstår først og fremst når moderniseringen av samfunnet gjør at mekanisk reproduksjon

fører til en unngåelig endring av både hvordan kunst produseres, samt hvordan vi forholder oss til den. “The whole sphere of authenticity is outside technical – and, of course, not only technical – reproducibility.” (Benjamin.2008:227). Autentisitet lar seg altså ikke overføre i mekanisk reproduksjon av et verk. Autentisiteten er, for Benjamin, også forbundet med verkets autoritet, hvilket jeg vil komme tilbake til. Han fremholder altså at noe av det essensielle som finnes i originalen ikke lar seg mekanisk produseres i kopier. Det som forsvinner oppsummerer Benjamin i begrepet aura: “One might subsume the eliminated element in the term ‘aura’ and go on to say: that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art.” (Benjamin.2008:228). Kunstens aura nærmest visner i den mekaniske reproduksjonens tidsalder. Det er dermed ikke sagt at Benjamin utelukkende ser dette som en negativ vending.

I teksten beskriver Benjamin begrepet aura, et begrep som stadig er oppe for diskusjon, drøfting og vurdering i henhold til kunstforvaltning, og museologi. Benjamin fremholder at selv den mest fullkomne kopi alltid vil mangle et vesentlig element, nemlig auraen. Han gjør det tydelig at et verks aura ikke lar seg overføre i mekanisk reproduksjon. Dette kan vi dermed identifisere som et av hovedelementene som angivelig gir originalen høyere status og verdi enn kopien. Kopien vil alltid, i følge Benjamin, være underordnet originalen da den mangler originalens aura. Det synes også å være en generell konsensus i samfunnet om originalens overlegenhet i henhold til kopier, en oppfatning med både politiske og historiske konnotasjoner.

Begrepet aura, og hva det innebærer, vil være sentralt i min diskusjon av hva som skiller en kopi fra originalen, og hvorfor originalen ofte privilegeres. Videre håper jeg at dette kan utvide diskusjonen om kopiens rettmessige eller urettmessige plass i ulike museums kontekster. Så hva mener Benjamin med 'aura'? Finnes det eventuelle unntak, og hva skiller dem i så fall fra regelen? I *The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles* (2010) utfordrer Latour og Lowe Benjamins tese, og vender det på en slik måte at de belyser kopiens verdier i ulike møter mellom faksimiler og originaler. De foreslår at auraen kan migrere fra det ene objektet til det andre. Dette er en interessant kontrast til Benjamin, som mener auraen alltid vil være tapt, faktisk fullstendig fraværende, i en reproduksjon. I boka beskriver Latour og Lowe en kvinnes opplevelse av en kopi av et kunstverk som nærmest mer autentisk, mer auratisk enn opplevelsen av den “ekte” originalen. Omgivelsene, lysforholdene, den fraværende rammen og høyden bildet henger i skaper en spesiell og følt autentisk opplevelse. “But here, in the *Mona Lisa* room, even though

every part of the painting looked just the same (as far as she could remember), the meaning of the painting she had seen in Venice seemed entirely lost.” (Latour&Lowe.2011:3).

På den annen side sier Chris Barker seg noe uenig. I sin artikkel *Mechanical Reproduction in an Age of High Art* (2014). I mot Latour og Lowe argumenterer han at:

A true test of Benjamin’s thesis would have been of a purely photographic reproductive process—a process that allows for exact, instant replication of all the surface features of a work of art without any alien artistic syntax mediating the process of reproduction.

Barker.2014:9

Denne innfallsvinkelen er kanskje særlig relevant i den grafiske kunstens verden. Her kommer ulike reproduksjonsmåter i spill. Ikke bare legitimerer dette synspunktet grafikkens status som originale kunstverk med aura, slik Munchmuseets samling viser, det viser også til nyanser i mekanisk reproduksjon. Det viser til en mulighet for en aktiv kunstnerisk produksjon og prosess i ulike reproduksjonsmodus. Samtidig viser dette hvor omdiskutert, drøftet, utfordret og utforsket nettopp konseptet aura er. Der noen taler for auraens udiskuterbare autoritet, mener andre at begrepet er lite fruktbart i dagens kontekst. Dersom vi vender kort tilbake til Nagel og Wood’s performative modell synes begrepet likevel fruktbart å benytte ut i fra oppgavens hensikt. Om vi følger ideen om at dagens forståelse av kopi/original i stor grad beror på den performative modellen gjør auraen seg gjeldene i skillet mellom kopi og original. Slik jeg vil vise i neste del er, i følge Benjamin, originalen betinget av en viss temporalitet. Denne temporaliteten kan vi finne igjen i den performative modellen.

Temporalitet og ’aura’

Benjamin skaper en parallell mellom tidligere og nåværende kunstformer. Tidligere ble ikke kunstverkene hovedsakelig stilt ut for publikum i utstillingslokaler slik praksisen er i dag. De befant seg som regel i private samlinger, steder med svært begrenset tilgang. De var altså ikke tilgjengelige for offentligheten, men de hadde en aura og en unikhet. Statuer og skulpturer ble

ikke beundret av mange, men de hadde likevel betydning, denne betydningen ligger i følge Benjamin i verkets 'kultverdi'. Kunsten ble da også skapt nettopp for denne 'kultverdien'. I den mekaniske reproduksjonens tidsalder produseres derimot kunsten for sin 'utstillingsverdi'. Videre skriver Benjamin at "When the age of mechanical reproduction separated art from its basis in cult, the semblance of its autonomy disappeared forever." (Benjamin.2008:231).

Et menneskes sanselige oppfatninger er ikke kun basert i det biologiske (medfødte), eller 'naturlige', de er også ufrakommelig historiske. Menneskers sanselige inntrykk styres ikke utelukkende av hver enkeltes personlige identitet, men den historiske diskursen en tilhører, hvilken kultur man er del av og mer. For å kunne benytte dette begrepet i en drøfting av kopier versus originaler i museumsutstillinger er det først og fremst viktig å ~~treng~~ inn i hva Benjamin selv forstår som et verk eller objekts 'aura'.

Benjamin skriver at "The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced." (Benjamin.2008:228). Auraen er, for Benjamin, det som gjør et verk unikt, samtidig som det er uløselig forbundet med konseptet autenticitet. En slik aura er ikke reproducerbar, spesielt ikke mekanisk, og derfor vil den alltid være fraværende i mekaniske reproduksjoner. Problemet med aura og autenticitet oppstår for Benjamin altså i den mekaniske reproduksjonens tidsalder. Manuell reproduksjon kunne formidle noe av originalens autenticitet, men ikke ved mekanisk reproduksjon.

"The whole sphere of authenticity is outside technical – and, of course, not only technical – reproducibility." (Benjamin.2008:227.) Grunnen til dette er, slik Benjamin ser det, todelt. For det første skjer det en vesentlig endring med kunsten i møte med fotokameraet: "Photography can capture images which escape natural vision." (Benjamin.2008:227). I tillegg muliggjør mekanisk reproduksjon en slags forskyvning, hvor kopien har en større rekkevidde enn originalen: "Technical reproduction can put the copy of the original into situations which would be out of reach for the original itself." (Benjamin.2008:227). Her er vi altså inne på temporalitet, mekanisk reproduksjon muliggjør ikke kun spredning av verket over geografiske avstander utenfor det originale verkets rekkevidde. Det muliggjør også spredning over tid.

I dag finnes et enormt utvalg av teknologi, som tillater ulike aktører å reproducere de sjeldneste objekter ned til minste detalj, i visse tilfeller til og med når originalen ikke lenger

eksisterer. Selv om disse reproduksjonene er, så langt det lar seg gjøre, identiske med originalen, vil de, om vi følger Benjamin, mangle en essensiell del av det som gjorde originalen unik og autentisk, *auraen*. Videre skriver Benjamin at “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.” (Benjamin.2008:227). Auraen er altså bundet opp i en unik temporal og geografisk plassering. Dermed kan auraen forståes som en direkte følge, eller et produkt, av et verks unike tilstedeværelse i tid og rom. I dette henseende vil kopien aldri nå opp til originalen, den vil aldri være ’helt tilstede’.

Dette er en klar kontrast til det Nagel og Wood beskriver som erstatningsmodellen: “To perceive an artefact in substitutional terms was to understand it as belonging to more than one historical moment simultaneously.” (Nagel&Wood.2010:30). På den annen side kan vi gjenkjenne den performative modellen, slik de beskriver den, i hvordan kopier og original anses i en kunsthistorisk kontekst også i dag.

Museumsoppgaver: Mangfoldiggjøring og demokratisering

Som nevnt er ikke den mekaniske reproduksjonen utelukkende negativ slik det fremkommer hos Benjamin. Han ser på mange måter mekanisk reproduksjon som en mulighet for mangfoldiggjøring, til og med en frigjøring, av kunsten. Mangfold og demokratisk tilgjengelighet til kunst og kultur er også temaer som står sentralt i museumsarbeid i dag.

Hvis vi følger Benjamin, og sier oss enig i at aura og autentisitet kun finnes i originaler, hva er igjen i kopien? Står da kopien igjen som et tomt og sjelløst produkt, som står uten forbindelse til tradisjon og historie? Blir verket man beskuer uinteressant når det ikke har denne ’unike plasseringen i tid og rom’? Og, kan man likevel gi kopien livets rett i en museumsutstilling på en forsvarlig måte? Her blir hensikten med, og grunnlaget for, å benytte kopier og ikke originaler et nødvendig skillepunkt mellom å drøfte kopiers verdi mot å drøfte hvordan de kan fungere i en utstillingskontekst. Formålet med å trekke inn aurabegrepet er ikke å bekrefte eller avkrefte originalens overlegenhet i forhold til kopien, men snarere å utdype diskusjonen av kopiens mulige virkninger i en utstilling. For Benjamin handler det om hva et kunstverk gjør med tilskueren og visa versa. Masseproduserte ’ting’ (inkludert film) er produkter skapt for å underholde massene, hvilket dermed gjør dem til passive tilskuere i opplevelsen. Slik Benjamin beskriver at ”tilskueren absorberer verket”. I møte med originale og autentiske verk er det derimot tilskueren som blir absorbert av verket. Dermed skulle det

ikke la seg gjøre for en tilskuer å bli absorbert av verket på denne måten i møte med kopier. Dette vil jeg utforske nærmere i kapittel 4. *Diskusjon*.

Nye perspektiver

For å utdype hva aurabegrepet kan innebære, hvordan det har blitt forstått og tolket, og hva det kan brukes til i lys av mitt eksempel: *Inntil*, har jeg trukket inn et knippe ulike lesninger av Benjamins tekst. Jeg vil her trekke inn ett av Michelle Hennings poenger for å videre utvide hvordan aurabegrepet kan tolkes.

I *Museums, Media and Cultural Theory* (2005) skriver Henning om Benjamins forståelse av minner og erindring. Hun viser til noen av hans viktigste inspirasjonskilder som Proust og Baudelaire. Med en tanke rettet mot disse blir det klarere for meg hva Benjamin snakker om når han snakker om aura. Med skjønnlitteraturens frihet som våpen maler de bilder av ord som åpner den mystiske, tåkete, og til tider utilnærmelige verden av menneskers sanselige opplevelser. For Proust, slik Henning skriver, er det Madeleine kaken dypet i kamille te som frembringer fortiden klart og tydelig som om det var nåtid. Det er en kroppslig og fysisk opplevelse (2005). Med dette i mente kan man se for seg aura som en slags virkningskraft, en virkningskraft som er så effektiv at den nærmest river tak i tilskueren og fillerister i hen alle sine sanselige uttrykk. Verket står i relasjon til en tradisjon og en historie, den samme som det observerende 'jeg-et' selv kan finne nedslag i. Her blir det også klart at aurabegrepet har en tydelig forbindelse til erindring og hvordan Benjamin forstår erindringsprosesser.

Et poeng som kan trekkes ut av denne lesningen er at aura nærmest kan anses som en fysisk tilstedeværelse, et legemlig element i verket. Auraen er, etter Benjamin, uløselig fra verkets unike plassering i tid og rom. Og derfor blir også auren på sett og vis denne unike plasseringen i tid og rom, en fysisk tilstedeværelse i en historisk, materiell og samtidig immateriell tradisjon. Denne tilknytningen til tradisjon vekker noe i tilskueren, slik om Madeleine kaken vekker fortiden i Proust.

Aura er, slik Benjamin beskriver, forbundet med hvordan vi oppfatter avstand, da særlig i henhold til ritual og tradisjon. I tidligere kunstproduksjon var kunsten skapt i tråd med en forbindelse til ritualer, magi og senere religion. Ved at kunsten stod innenfor denne tradisjonen, har den også en unik plassering innen denne tradisjonen "... contents of the individual past combine with the material of the collective past" (Benjamin.2008:156). Med

modernitetens fremvekst blir denne forbindelsen brutt, man skaper kunst for utstillingsverdi fremfor kultverdi. Mekanisk reproduksjon frigjør altså kunsten fra dens avhengighet av kultverdien. Slik Benjamin skriver “An analysis of art in the age of mechanical reproduction must do justice to these relationships, for they lead us to an all-important insight: for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual.” (Benjamin.2008:229). Benjamin ser altså mekanisk reproduksjon, ikke kun som negativt eller frarøvende, men som en slags frigjøring av kunsten ‘parasittiske avhengighet’ av ritualet. På denne måten beveger også kunsten seg fra en utelukkende ’kultverdi’ til å ha en utstillingsverdi.

Fremveksten av mekanisk reproduksjon skaper på den ene siden en besettelse for originaler. Kan, på den annen side, mekanisk reproduksjon også frigjøre oss fra en ’parasittisk’ avhengighet av originalen. Eller, er det den endelige sementeringen av originalens opphøyde status?

METODOLOGISK RAMMEVERK

Metode som performativt verktøy

I *After Method* (2004) skriver John Law at “Method is not ... a more or less successful set of procedures for reporting on a given reality. Rather it is performative. It helps to produce realities.” (Law.2004:143). Metode er altså, i henhold til Law, et performativt verktøy som bidrar til produksjonen av virkeligheter. Med mitt valgte metodologiske rammeverk er hensikten å belyse ulike aspekter av den virkeligheten jeg skriver frem ved hjelp av metoden. Metode har altså også sine begrensninger, ved å skrive frem én virkelighet utelukkes følgelig en annen. For å undersøke mulige innfallsvinkler til problemstillingen har jeg gjennomført intervjuer med to relevante aktører innen forvaltning av grafikk som kunst. I tillegg vil jeg gjennomføre en visuell semi-analyse av utstillingen som har vært utspringet til min problemstilling, *Inntil* ved Munchmuseet. I underkapitlene som følger vil jeg utdype disse metodene, først utstillingsanalyse, så intervju som metode, og til slutt en kort refleksjon over hvor jeg er situert i materialet.

Visuell utstillingsanalyse

Først vil jeg gi en kort beskrivelse av utstillingens helhet, etterfulgt av en visuell semi-analyse. Som utgangspunkt for utstillingsanalysen har jeg henvendt meg til Stephanie Mosers *The Devil is in the Details: Museum Displays and the Creation of Knowledge*. Denne teksten presenterer et metodologisk rammeverk for å undersøke museumsutstillingers meningsproduserende kapasitet (Moser.2010:22). Artikkelen benyttes som et teoretisk rammeverk for å gi en visuell analyse av utstillingen *Inntil*, som er utspringet for min problemstilling. Moser påpeker en rekke aspekter som kan være nyttige å se på i en slik analyse, blant annet arkitektur, lokasjon, setting, romoppdeling, romfølelse og tekst. Dette er elementer jeg anser som hensiktsmessige å vektlegge i analysen, da de er essensielle deler av det meningsproduserende nettverket som utstillingens grafikk er del av. Av plasshensyn vil jeg ikke gjennomføre en fullstendig visuell analyse av utstillingen i sin helhet, men fokusere på de elementene som er særlig aktuelle i henhold til min problemstilling. I tillegg presenterer Moser noen forslag til spørsmål som er aktuelle å stille til hvert overordnet tema. Disse spørsmålene bidrar, etter min mening, til å åpne opp, og se nye sammenhenger i materialet. Med Mosers tekst som rammeverk kommer nye forbindelser mellom meningsproduserende enheter til syne.

Hensikten med utstillingsanalysen er å utforske hvordan visse elementer i utstillingen virker sammen, og hvordan det å potensielt fjerne et av disse kan forstyrre eller forhindre meningsproduksjon. Slik Moser skriver "... while many elements appear to have little significance when examined in isolation, they can assume great importance in making statements about a subject when considered in relation to other details." (Moser.2010:24). Dette står i direkte relasjon til min problemstilling om hva som skjer når ett av objektene i en utstilling ikke kan stilles ut like lenge som resten av utstillingen. Formålet med analysen er altså å belyse hvordan visse elementer virker sammen. Ved å anse hvert element som en meningsbærende del av helheten kan en oppdage forbindelser som kanskje ellers ville vært oversett. Et slikt metodologisk rammeverk fungerer som et verktøy for å blottlegge hvordan et nettverk av ulike elementer virker symbiotisk sammen i utstillingens meningsproduksjon. Som Moser skriver: "Building on research in exhibition analysis, the history of collecting, and archaeological representation, this account emphasizes how there is a complex network of factors that warrant consideration when assessing the epistemological function of museums." (Moser.2010:22). Med dette utgangspunktet tar jeg for meg et utvalg av kategoriene som Moser identifiserer, og som jeg finner særlig relevante for å belyse min overordnede

problemstilling. Jeg legger særlig vekt på romfølelse (det Moser kaller *space*) og oppdelingen av rommet, med fokus på utstillingsdesign og tekst. Analysen er situert innenfor et museologisk rammeverk fremfor å fokusere på estetiske aspekter, på tross av at det er en kunstutstilling, da dette synes å være den mest fruktbare tilnærmingen for min problemstilling.

Intervju som metode

Som metodologisk rammeverk for intervjuene har jeg henvendt meg til boka *Interview Research* (Gubrium et al. 2012), som tar for seg ulike aspekter av intervju som metode, og viser til metodens fordeler og begrensninger. Gjennom kvalitative, fremfor kvantitative, intervjuer er hensikten å få frem konkrete synspunkter på bruk av kopier i kunstutstillinger av grafiske verk. Denne metoden tillater meg å komme enda tettere på materialet, gjennom samtaler med aktuelle fagpersoner innenfor feltet. Forhåpentligvis vil dette også kunne bidra til å belyse hvilke holdninger som er gjeldene i dagens forvaltning av grafikk-kunst. Som Gubrium et al. (2012) viser, er forskningsspørsmålets natur det som determinerer hva som er den beste metoden å gå frem med. Videre viser de til at "... in-depth interviewing is best suited to research questions of the descriptive or exploratory type ..."

(Gubrium et al. 2012:101). Da hensikten med intervjuene heller ikke er å finne et generaliserbart resultat, men snarere å kaste lys over ulike holdninger og tanker rundt problemstillingen, synes kvalitativt dybdeintervju å være den mest hensiktsmessige fremgangsmetoden.

Funnene jeg har gjort gjennom intervjuene er hovedsakelig erfaringsbaserte, slik det skrives i *Interview Research* (2012): "Interview participants are as much constructive practitioners of experiential information as they are repositories or excavators of experiential knowledge." (Gubrium et al. 2012:32).

Intervjuene ble gjennomført med utgangspunkt i to intervjuguider utarbeidet i henhold til informantene og deres tilhørighet til ulike institusjoner, altså som en semi-strukturert samtale. Intervjuguidene har fungert som en forberedelse i forkant av intervjuene, og som en personlig forsikring om at de aktuelle temaene ble dekket. Å benytte en relativt fri struktur ga rom til utforskningen av uforutsette temaer, samt å sørge for en så organisk samtale som mulig.

Deltagere

Informantene ble opplyst om, og samtykket til, å gjøre lydopptak av intervjuene. I forkant av intervjuene fikk de tilsendt skjema for samtykkeerklæring, utarbeidet etter NSDs mal for slike skjemaer. De ble også minnet om dette personlig i forkant av samtalen. Begge informanter har også gitt samtykke til å oppgi noen spesifikke personopplysninger, henholdsvis navn, arbeidssted og stilling. Dette er vurdert som hensiktsmessige opplysninger å oppgi da formålet er å belyse ulike perspektiver fra ulike instanser i forvaltning av kunst. Disse opplysningene er derfor ikke anonymisert og vil fremkomme i teksten.

I forbindelse med at utstillingen *Inntil* har vært utgangspunkt for min problemstilling har jeg gjennomført et intervju med kuratoren av utstillingen Ute Kuhlemann Falck. Det som vil fremkomme av dette intervjuet i oppgaven er Falcks egne perspektiver som fagperson, og ikke offisielle standpunkter Munchmuseet har tatt.

Videre har jeg henvendt meg til den nasjonale fagorganisasjonen Norske Grafikere, med hensikt om å belyse ulike innfallsvinkler fra ulike aktører innen norsk kunstforvaltning. Organisasjonen arbeider for å bedre forholdene for grafikk i Norge og "... å være et kunnskapssenter for originalgrafikk samt et samlingssted og utstillingssted for kunstnerne som arbeider med grafikk." (norske-grafikere.no, lest 5/4-22).

I denne forbindelse gjennomførte jeg et intervju med styreleder for organisasjonen per i dag (mai 2022), Karin Augusta Nogva. Dette intervjuet ble gjennomført digitalt.

Egen rolle og faglig bakgrunn

Johnson og Rowlands påpeker, i forlengelse av en rekke andre forskere, at den som gjennomfører intervjuet til en viss grad alltid vil styres av sine egne konvensjoner og oppfatninger. "They don't necessarily "hear" what their informants tell them but only what their own intellectual and ethical development has prepared them to hear."

(Gubrium.et.al.2012:101). Dette er en av metodens utfordringer og begrensinger, og en av årsakene til at jeg valgte å gjøre lydopptak av samtalene. Dette tillater en mer presis gjengivelse av resultatet, der eget minne kommer til kort, samtidig som det muliggjør nye gjennomlysninger, og følgelig et mer nyansert blikk på materialet.

Da jeg hadde praksistiden min på avdeling for grafikk og tegning ved Munchmuseet, høsten 2021, vil også noe av drøftingen min være basert i tidligere observasjoner og samtaler fra praksistiden.

Her synes det også viktig å påpeke at dette medfører en viss nærhet til institusjonen jeg henter en del av analyse materialet mitt fra, hvilket kan ha farget noen av mine synspunkter og innfallsvinkler. Jeg vil likevel forsøke å holde meg upartisk, og å holde en armlengdes avstand til mine egne opplevelser. På den annen side vil også mine egne observasjoner komme til uttrykk, og ligge til grunn for noen av poengene jeg gjør i kapittel 4. Diskusjon. Om dette skriver Johnson og Rowlands videre at “Former or returning members can fruitfully use in-depth interviews to check, stimulate, or inspire their own self-reflections and to see if their understandings are the same as those shared by others who are also members or participants.” (Gubrium et al. 2004:102)

Som museologistudent med bakgrunn fra litteraturvitenskap hadde jeg lite formelle forkunnskaper om kunst og kunstforvaltning. Min inntilnærming til materialet er i utgangspunktet av museologisk natur. Også derfor har det vært svært nyttig å intervjuer erfarne fagpersoner som er aktive i formidling og forvaltning av kunst. Utgangspunktet for min problemstilling er også av museologisk natur, men det har likevel vært viktig å få en dypere, førstehånds forståelse for hvordan grafikk forvaltes i kunstverdenen, da dette er en viktig del av hva problemstillingen min omhandler.

Kort om grafikk-kunstens fremvekst i Norge

Slik det fremkommer av Norske grafikerers hjemmeside så man en reell oppblomstring av grafisk kunst i store deler av Europa lenge før grafikken for alvor etableres som kunstform i Norge. Mot slutten av 1800-tallet begynner derimot ballen å rulle for fullt, også på hjemmebane. En av Norges mest sentrale kunstnere på denne tiden kan sies å være Edvard Munch, som allerede på 1890-tallet var godt i gang med sin utforskning av den grafiske kunstform. Til tross for dette hadde han ikke en umiddelbar innvirkning på denne kunstformens utvikling og etablering i Norge, i og med at han i hovedsak stilte ut kunsten sin internasjonalt. En som derimot hadde en stor innvirkning på denne prosessen var Johan Nordhagen, grunnleggeren av den såkalte radérklassen, også populært kalt Nordhagen-skolen. Nordhagen-skolen kan ses som avgjørende for opprettelsen av forbundet Norske Grafikere, en

aktør som den dag i dag er svært sentral for det norske grafikkmiljøet. Interessen for grafikk vokste, og behovet for en klar avgrensing mellom original og kopi vokste med denne utviklingen.

I 1919 ble foreningen Norske Grafikere stiftet, etter initiativ fra en gruppe grafikere som alle hadde bakgrunn fra Nordhagen-skolen. De hadde som formål å forbedre noen helt konkrete forhold tilknyttet grafisk produksjon i Norge, enda de kom fra ulike bakgrunner. Grafikken hadde fått sitt feste i det norske kunstnermiljøet, men det fantes enda et tydelig forbedringspotensial. For det første var det en pressende trykkeri-mangel, og svært vanskelig å få tilgang til verksteder for å trykke egen grafikk. I tillegg ønsket de å sørge for flere og bedre utstillingsmuligheter for grafikk enn det som allerede eksisterte. Dermed gikk flere prominente kunstnere og grafikere sammen om å stifte et eget forbund dedikert til grafikk i Norge. Med fremveksten av grafikk som kunstnerisk medium vokser også behovet for klare avgrensinger mellom forståelsene av kopi og original.

Dette er en av forbundets hovedoppgaver i dag, å sørge for, og ivareta, grafikkens status som kunst. Norske grafikere, i dag, arbeider med å verne om kunstnernes rettigheter, og grafikk-kunstens livsrett, samt at de er en sentral aktør i formidlingen og forvaltning av norsk grafisk kunst.

3. EN SLAGS CASESTUDIE

Introduksjon til *min case*

Jeg har valgt å kalle det som følger i dette kapittelet en *casestudie*, i mangel på et mer beskrivende begrep. Som nevnt er utstillingen *Inntil* ved Munchmuseet min problemstillings utspring, og dermed et hovedeksempel for videre drøfting.

Museet håndterer en sentral og viktig del av norsk kulturarv, en arv som også er svært anerkjent internasjonalt. Først vil jeg påpeke at Munchmuseet besitter en nokså unik samling i forhold til mange andre grafikksamlinger. Dette er fordi de har flere eksemplarer av de fleste grafiske motivene, noe som gjør at de mer eller mindre uproblematisk kan rullere ut skjøre verk, i tilfeller hvor enkelte verk ikke kan stilles ut like lenge som utstillingen de inngår i.

På den annen side er en av utfordringene for *Avdeling for grafikk og tegning* ved Munchmuseet nettopp de grafiske trykkenes skjørhet. Pigmentene i disse verkene tåler ikke særlig godt hverken høy eller langvarig eksponering for lys. Dette legger konkrete begrensinger på mulighetene for, og friheten i, bruken av disse trykkene i diverse utstillinger. For eksempel kan de kun stilles ut en gitt periode av gangen. Denne perioden vurderes ofte med utgangspunkt i verkets materiale og tilstand, og noen verk kan derfor kun stilles ut i relativt korte perioder.

Dermed kan et verk ofte ikke inngå i flere utstillinger uten at det må til konservering, og «hvile» i magasin i en viss periode etter utstillingen tas ned, eller til og med mens utstillingen fortsatt vises. Det er naturligvis ikke denne praksisen jeg vil stille spørsmål ved, men heller hvordan utfordringer som denne kan løses.

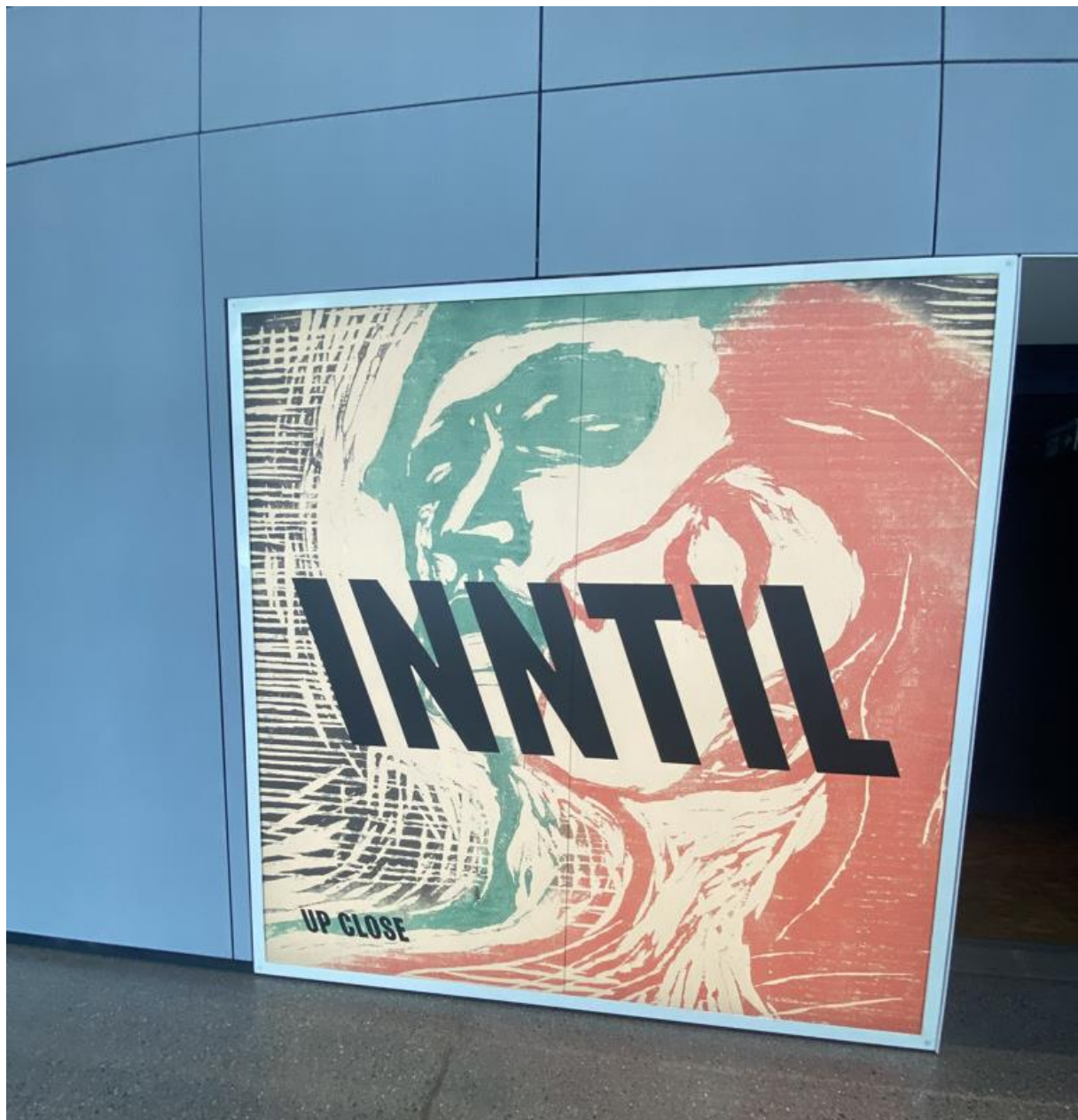
Original og privilegium

En del av utgangspunktet mitt i denne oppgaven er å undersøke privilegieringen av originalen. Hva gjør en original spesiell, i den grad at mange har en tendens til å lett og ukritisk favorisere den overfor kopier, reproduksjoner, replikaer eller faksimiler? Min oppfatning er at man trolig vil møte lite motstand dersom man argumenterer for at originalen er verdimeslig overlegen en kopi. Og dette finnes det naturligvis mange gode og unektelige årsaker til. Men, det fordrer ikke nødvendigvis en negativ holdning til kopier og reproduksjoner som sådan.

Det finnes riktignok også mange umiddelbare, og gode, grunner til en noe skeptisk holdning til bruken av reproduksjoner i utstillinger, kanskje særlig kunstutstillinger. På den annen side er det kanskje nettopp derfor en tendens til at reproduksjonen eller kopien avfeies for raskt? Er det frykten for at sjelløse, masseproduserte kopier skal frarøve det autentiske og unike sin rettmessige plass? Er man redd for å skape et publikum med stadig større behov for lett tilgjengelige, masseproduserte, men ultimativt sett ikke-autentiske opplevelser? Kan museet bli for kommersielt? Kommersialiseringen av museet har gjort at museene har sett økende besøkstall, men til hvilken pris, vil mange spørre.

Som bakgrunn for å utdype hva som gjør den systematiske, om enn forståelige, privilegeringen av originale verk, og hva som gjør nettopp disse spesielle, har jeg tatt utgangspunkt i Benjamins konseptualisering av begrepet aura, og hvordan autentisitet er nært forbundet med dette begrepet.

I kapittel 1 *Teori og Metode* setter jeg altså min nærlesning av Benjamin i kontekst med andre sentrale innfallsvinkler, i et forsøk på å vise til bredden i feltet. I de neste to kapitlene vil jeg, i lys av min case, vise tilbake til noen sentrale argumenter som jeg har diskutert i teorikapittelet. Jeg vil i første del gjennomføre en utstillingsanalyse av *Inntil*, som vil fungere som et eksempel for videre drøfting av problemstillingen.



UTSTILLINGSANALYSE: *INNTIL*

Inntil er en samlingsutstilling som åpnet ved det nye Munchmuseets åpning høsten 2021. Denne utstillingen viser frem et utsnitt av Munchs grafiske arbeider, nærmere bestemt en rekke tresnitt. Slik det fremkommer av museets nettside viser utstillingen “... den slående bredden i Munchs tresnitt, fra de tidligste motivene han utarbeidet til det siste tresnittet han trykket.” (Munchmuseet.no, lest 28.03.22). Den tar utgangspunkt i en “mystisk trykkplate”, som det i dag ikke finnes noen bevarte avtrykk av. Platen er innsatt med svart trykksverte,

men det vites ikke om den noen gang ble brukt, eller om og eventuelt hvorfor motivet ble forkastet. Platens tittel er *Møte i verdensrommet*, og de tyve avtrykkene som vises i utstillingen viser alle et nytt møte mellom mennesker.

Et av spørsmålene utstilling stiller er hva Munch kunne trykket med denne platen, et spørsmål som utforskes ved hjelp av de andre verkene vi finner i utstillingen. Publikum blir invitert til å utforske dette spørsmålet gjennom en kontemplasjon av et utvalg av Munchs grafikk, som bidrar til å illustrere hvordan han arbeidet. I tillegg finnes en direkte oppfordring for publikum til å delta i denne utforskningen, gjennom å selv å eksperimentere med en av kunstnerens teknikker ved formidlingsbordet. Dette er også et sentralt element i utstillingen, som jeg om kort vil komme nærmere inn på gjennom utstillingsanalysen. Samspillet mellom disse elementene, treplatene, avtrykkene, frottagen og formidlingsbordet, og følgene av å fjerne et av dem, vil være hovedfokus i analysen. Jeg vil altså ikke gi en fullstendig analyse av alle utstillingens elementer, men gi et overblikk over noen sentrale faktorer.



Figur 1: Et overblikk over *Innntil*. På vegg: *Hode ved hode*, treplate, fargetresnitt og frottage. Til høyre: Vindu ut mot *Monumentalsalen*. (Bilder tatt av Lise Sylte Pedersen)

Overblikk over utstillingen

Utstillingen befinner seg i byggets syvende etasje, rett over *Monumentalsalen*, i sjettede etasje, hvor noen av Munchs aller største verk (bokstavelig talt) er stilt ut. Et rent arkitektonisk element, som gjør dette rommet svært spesielt, er det innerste høyre hjørnet. Her er vegger byttet ut til fordel for vinduer, som gjør at man kan se *Monumentalsalen* og verkene der fra et helt unikt perspektiv. Videre, slik Andrew McClellan skriver i *The Art Museum - From Boulée to Bilbao* (2008) er lys en sentral utfordring, om ikke *den* sentrale utfordring, i museumsutstillinger. "Owing to advances in technology and evolving standards of conservation, the most challenging and variable aspect of gallery design from the early twentieth century has been lighting" (McClellan.2008:132).

Det kommer ikke noe naturlig lys inn i *Inntil*, og utstillingen har en nokså lav belysning for å beskytte verkene. Men, takket være vinduene ut i til *Monumentalsalen* kan man nesten oppleve at naturlig lys slippes inn.

Veggene er av en dyp, nærmest litt brent oransje farge. Klare, sorte linjer er gjennomgående i designet, fra de sorte listene, til sorte rammer og enkle, grå monterer.

Rommet er middels stort, åpent og ikke delt opp i mindre seksjoner. Dette gjør at den besøkende kan få et raskt overblikk over hele utstillingssalen.

Som Moser skriver "Museum designers have become increasingly aware of the potential of design elements in enforcing exhibition messages, advocating design schemes that are esthetically compatible with the topic." (Moser.2010:26). Det virker for meg som at *Inntil* er en utstilling som lar objektene og verkene snakke for seg selv i størst mulig grad. Verkene er det som hovedsakelig bringer farge og bevegelse inn i utstillingssalen, som i seg selv kun har tre farger: oransje vegger, sorte rammer og lister, sort veggtekst og grå monterer. Uten å trekke for mye oppmerksomhet blir de oransje veggene en klar kontrast til vegghengenes sorte rammer, og på denne måten kommer verkene tydelig frem.

Utstillingen viser Munchs særegne trykketeknikk når det kommer til tresnitt, og hvordan han inkorporerte ulike farger i motivene. Han benyttet noe som kan kalles for en slags "puslespill-teknikk". I stedet for den mer vanlige trykkemetoden, hvor kunstneren benytter en egen plate for hver farge i motivet, delte Munch opp sine plater i ulike biter, som fikk ulike farger, ble satt sammen igjen, og så trykket sammen i ett trykk. Hovedårsaken til at trykkplatene ikke henger på veggen slik de kunne vært vist, men vises liggende i monterer, skyldes nettopp dette.

Noe av det første som møter den besøkende, om man følger pilens anvisning inn i utstillingen, er en trykkpresse som tilhørte kunstneren selv. På veggen umiddelbart til venstre står en innledende tekst, som viser til utstillingens tema og prosjekt, samt en “mystisk trykkplate”. Først forklares omstendigheten rundt “den mystiske trykkplaten”, at kunstneren trolig valgte å forkaste arbeidet, og spør samtidig hvorfor det kan ha vært. Videre følger teksten:

I denne utstillingen viser vi et utvalg av Munchs andre trykkplater, og tilhørende avtrykk - på denne måten kan vi forsøke å se for oss hvordan resultatet av den mystiske platen kunne ha blitt. Har du lyst til å prøve selv? I verkstedet innerst i rommet kan du selv utforske potensialet i Munchs metoder og lage ditt eget arbeid.

Munchmuseet 2021

Allerede her kommer invitasjonen til aktiv deltagelse fra publikum i utstillingens meningsproduksjon. Videre er teksten åpen, lettleselig og bærer ikke preg av å være akademisk eller elitistisk. Teksten er kort og konsis og har et tydelig budskap, et ønske om publikumsdeltagelse. I *The Devil is in the Detail* skriver Moser, i forlengelse av Moore (1997) og Serrell (1996), at museet ikke bør presentere publikum for 'bokaktige' tekster, men heller tekster som er tolkende og formidler utstillingens 'big idea', altså grunntanken for utstillingen. Dette er nettopp hva jeg mener denne introduksjonsteksten gjør.

Videre skriver Moser at “Here, objects are not simply presented in terms of their original function, but take on an identity as useful “didactic aids.”” (Moser.2010:27) Med dette som utgangspunkt kan vi se hvordan frottasjen blir et viktig bindeledd i utstillingen. Teksten inneholder nemlig et frampek til en av utstillingens andre veggtekster, hvor publikum oppfordres til å lage sin egen frottage. Den blir i dette henseende et nødvendig didaktisk virkemiddel som er essensielt for å opprettholde kontinuitet i utstillingens narrativ.



Figur 2: Fra venstre mot høyre: Treplate i bjørk, bearbeidet med huljern og skavjern (1905). Fargetresnitt på europeisk velinpapir, signert av Munch (1905). Frottage med rød og blå fargestift på europeiske velinpapir, signert av Munch og med påskriften «Roth und Schwarz», (1905). (Bilder tatt av Lise Sylte Pedersen)

Utstillingens utfordring

Som nevnt innledende i oppgaven er det denne utstillingen som er utspringet for min problemstilling. Jeg vil videre i analysen vie særlig fokus til fire spesifikke elementer i denne utstillingssalen: trykkplaten, trykket og frottagen som henger på salens innerste vegg, og formidlingsbordet like ved. Det er med dette grafiske trykket utstillingens utfordring oppstår. Dette kan nemlig ikke stilles ut like lenge som utstillingen er tenkt, noe må gjøres. En mulig løsning er å benytte en reproduksjon, slik at forbindelsene i utstillingen ikke blir brutt. Men hvorfor er dette verket så viktig i denne sammenhengen? Jeg har tidligere nevnt at verket skaper en forbindelse mellom utstillingens “store ide” og formidlingsbordet. Det er nettopp dette verket som er bindeleddet mellom tresnittene, frottagen, formidlingsbordet og “den mystiske trykkplaten”. Trykkplaten som henger innerst i utstillingen er opphavet for to ulike kunstverk, skapt med to ulike teknikker som gir to ulike resultater. Som nevnt er utstillingen

en invitasjon til å utforske hva Munch kunne, eller kan ha skapt av “den mystiske trykkplaten”.

Utstillingen viser ikke verkene i kronologisk rekkefølge i den forstand at de tidligste verkene kommer først, og så de senere. Likevel er det en viss form for kronologi til stedet. I monterne vises først trykkplaten, og så verkene som har kommet ut av det. Om man leser montrene fra venstre til høyre presenteres man altså først for opphavet, så resultatene.

Som nevnt er *Inntil* hovedsakelig en utstilling av Munchs tresnitt. Hva gjør så en frottage i midten av det hele? Denne kronologien kan sies å være gjentatt i de tre objektene som henger på veggen ved formidlingsbordet. Først henger trykkplaten, og så to ulike verk som springer ut av denne, tresnittet og frottagen. Mellom trykkplaten og frottagen henger tresnittet, som en klar og tydelig forbindelse mellom disse to og resten av utstillingens tresnitt. Også her inviteres publikum til å undre over hvordan ulike arbeidsmetoder transformerer verket. Når man trykker et tresnitt speilvendes motivet på papiret, mens med frottage teknikken forblir det, i denne forstand, uendret. I den tilhørende veggteksten påpekes dette, og videre stilles spørsmålet om hva dette gjør med hvordan vi leser det avbildede part. Videre peker også denne teksten mot formidlingsbordet: “Det å gni kan være en nesten magisk opplevelse, hvor en enkel bevegelse resulterer i et kreativt arbeid. Prøv gjerne selv i verkstedet vårt.” (Munchmuseet.2021).



Figur 3: Et overblikk av utstillingssalen. (Bilder tatt av Lise Sylte Pedersen)

Rommet fylt av 16 montre som inneholder både avtrykk og deres tilhørende treplater, samt en rekke grafiske verk på veggene, i alt 20 avtrykk. I høyre hjørne, ved vinduene ut til *Monumental* står ett av elementene som er aller mest sentralt for min problemstilling, i området som kalles “verkstedet” i den innledende utstillingsteksten. Ved dette bordet kan de besøkende, voksne så vel som barn, selv tre inn i kunstnerrollen. På bordoverflaten finnes opphevinger av ulike typer; figurer, symboler og motiver i ulike størrelser som er hentet fra motivene som vises frem i utstillingen. I tillegg finner man fargestifter i midten av bordet, og papir lett tilgjengelig langs nærmeste vegg. Hensikten er å la de besøkende skape sine egne verk ved hjelp av frottage-teknikk. Frottage er i utgangspunktet en relativt enkel og intuitiv teknikk. Det fungerer ved at kunstneren, eller i dette tilfelle publikum, legger papir over en ru eller ujevn flate. Motivet kommer til syne ved at man gnir pigmenter over flaten, for eksempel ved hjelp av kritt eller fargestifter. På denne måten inviteres publikum inn i utstillingens kunnskapsproduksjon på en aktiv måte. Man kan selv være med å utforske ulike aspekter av Munchs kunst gjennom en fysisk tilnærming til motiv og teknikk. På veggen henger, i direkte forbindelse med formidlingsbordet, nettopp et eksempel på hvordan Munch selv brukte denne

teknikken. På bildet over (*fig.2*) vises forbindelsen mellom Munchs ulike arbeidsmetoder, og hvordan han kan ha eksperimentert med ulike teknikker. Først henger en treplate i bjørk, så et fargetresnitt på europeisk velinpapir og deretter frottage med rød og blå fargestift på europeisk velinpapir.

Etter dette følger en tilhørende tekst på veggen. Teksten forbinder verkene som henger på veggen med formidlingsbordet. Tittelen for denne teksten er *Lag ditt eget bilde*. Det er altså med en gang tydelig hva hensikten er. Videre gir teksten en kort og effektiv introduksjon til frottage - en eldgammel trykkemetode. Så peker teksten figurativt på frottagen som henger i utstilling, og spør publikum hvorvidt de har lagt merke til den. Om man ikke har lagt merke til frottagen enda blir man her subtilt oppfordret til å oppsøke den. Så følger tydelige instruksjoner til hvordan man kan skape sitt eget bilde:

Ta et ark, legg det over figuren du har lyst til å bruke, og gni fargestiften over arket. Ved å kombinere ulike figurer, leke med trestrukturen i bordet og tegne selv kan du komponere ditt eget bilde. Bare fantasien setter grenser - vi gleder oss til å se hva du gjør!

Munchmuseet 2022

Teksten har en positiv og oppfordrende tone. Samtidig peker den på noen av de elementene man kommer tett på i Munchs grafiske verk, hvordan han, gjennom tresnittene, lekte med motiver farger og strukturer. Dette kan også fungere som en legitimerende forbindelse mellom utstillingens tema og formidlingsbordet, ved at det er en taktil og fysisk måte å videre kunne utforske kunsten som vises i utstillingen. For publikum vil dette kanskje være nok? Likevel er det ikke til å komme fra at de tre objektene, bjørkeplaten, fargetresnittet og frottagen, videre forsterker og nærmest sementerer denne forbindelsen. Denne sammenhengen vil forkludres og bli mindre tydelig uten fargetresnittet som bindeledd mellom tresnittene, trykkplatene og frottagen.



Figur 4: Formidlingsbordet. I Bakgrunnen treplaten, fargetresnittet og frottagen av *Hode ved hode*. (Bilder tatt av Lise Sylte Pedersen)

Formidlingsbordet virker også som en invitasjon til publikum til å være med å utforske et av utstillingens spørsmål: hva kunne Munch skapt av den “mystiske trykkplaten”? Platen *Møte i verdensrommet* finnes det ingen kjente avtrykk av. Med *Hode ved hode* platen kan to nokså ulike resultater illustreres. På en måte gir dette oppsettet publikum et konkret inngang til å utforske hvilke ulike teknikker Munch kan ha arbeidet med “den mystiske trykkplaten” *Møte i verdensrommet*, og hva slags resultater det kunne brakt frem. Dette er jo også selve grunnspørsmålet i utstillingen.

Utstillingsdesign og meningsproduksjon

Om innredning i utstillinger skriver Moser: “Display furniture is also relevant here as cabinets, shelves, plinths, pedestals, and stanchions can situate objects and cultures within a particular intellectual framework.” (Moser.2010: 25). Som nevnt er grunnen til at treplatene ligger i monter, og ikke står, eller henger på veggene, det faktum at de er delt opp som “puslespillbiter”. Slik de fleste av treplatene er presentert, i montre, side om side med resultatene, skapes nesten en verkstedsfølelse. Man kan nesten se for seg hvordan verkene kan ha ligget nettopp slik, mens Munch arbeidet med dem.

Hvordan ville det endre hvordan vi ser på trykkplatene, dersom de hang på veggene? Om de hang på veggen ville kanskje for eksempel konnotasjonen mellom treplate og kunst bli forsterket. Platen i seg selv kan da ses som et slags kunstverk, ikke kun et redskap eller forskningsobjekt. Her vil jeg dermed påpeke at treplaten som inngår i forbindelsen mellom “den mystiske platen”, tresnittene, frottagen og formidlingsbordene, faktisk henger på veggen, i direkte forbindelse med kunstverkene. Selve platen er mindre enn verkene som følger med rammer, og monterer det henger i synes å ha fått samme dimensjoner som fargetresnittet og frottagen i sin helhet. Dette skaper en visuell balanse, og en slags helhet mellom de ulike enhetene. Kanskje sender det også et signal om at disse hører sammen?

Hvis vi følger Mosers tanker om hvor innvirkende utstillingsmøblement kan være på meningsproduksjonen i en utstilling dukker det opp enda en fordel ved å kunne bruke faksimiler. Som Falck påpeker i intervjuet skilles ofte grafikken fra maleriene i utstillinger hvor begge typen verk inngår, på grunn av lysrestriksjoner blant annet. Det kan da i forlengelse føre til en ikke intendert opplevelse av at disse to formidlingsmetodene er adskilt av andre årsaker enn de rent praktiske som faktisk ligger til grunn for oppdelingen.

Hensikten med denne semi-analysen er å illustrere hvordan de ulike elementene som er sentrale for min problemstilling støtter opp om, fremmer og skaper mening seg i mellom.

4. DISKUSJON

Jeg vil innlede diskusjonen i dette kapittelet med en kort gjengivelse av materialet som ble innhentet i intervjuene, introdusert i kapittel 2 *Teori og metode*, under *Metodologisk rammeverk*. Herfra vil jeg trekke frem noen sentrale poenger, og la dette være en del av grunnlaget for videre drøfting. Utover at intervjuene er en fin inngang til en del av de spørsmålene jeg vil undersøke, bekrefter de også at problemstillingen jeg tar for meg er aktuell og gjeldene utfordring i dagens kontekst.

Begge parter har en solid faglig bakgrunn innen grafikk og kunst, men arbeider med ulike aspekter ved forvaltning av grafikk-kunst.

Perspektivene som vil fremkomme av Kuhlemann Falck er hennes egne, og ikke offisielle standpunkter Munchmuseet tar i henhold til problemstillingen. Nogva, på sin side, uttaler seg som talsperson for fagforeningen Norske grafikere, og om deres kontinuerlige arbeid med problemstillinger tilknyttet originalgrafikk, opplag, reproduksjoner, kunstnerisk integritet og fagpolitiske mål.

Hensikten er ikke her å sette disse perspektivene opp mot hverandre for å validere eller avkrefte det ene overfor det andre. Målet er snarere å belyse ulike aspekter innenfor bevaring og forvaltning av kunst i en samtidig kontekst. Jeg vil derfor trekke ut noen hovedpoenger som gjorde seg svært tydelige under intervjuene, og la disse danne en del av grunnlaget for videre utforskning av problemstillingen. Samtidig vil jeg utfylle disse med egne refleksjoner, samt relevante poenger hentet fra faglitteraturen introdusert i kapittel 2 *Teori og metode*.

Først vil jeg vende tilbake til Nagel og Wood, og spørre hvorvidt vi kan se Munchs grafikk som en “kjede av objekter”, det de kaller en “chain of objects”. En nærmere beskrivelse av dette konseptet vil følge. Men først vil jeg vise til hvorfor jeg mener dette tankegodset kan være fruktbart, når det settes i sammenheng med min problemstilling, på tross av at konseptene hovedsakelig er utviklet for en ganske annen kontekst.

Med tanken om “kjede av objekter” og erstatningsmodellen som utgangspunkt vil jeg igjen trekke inn Latour og Lowe for å utforske hvorvidt aura kan migrere. Ved hjelp av Kenderdine og Yip’s undersøkelser vil jeg se på opplevelsen av aura i møtet med digital reproduksjon, som en slags forlengelse av Latour og Lowes perspektiver.

En dagsaktuell problemstilling

En ting som straks blir klart når jeg går gjennom materialet, er på hvilke punkter informantene helt tydelig deler oppfatning. En kopi, faksimile, reproduksjon eller replika, vil aldri kunne *erstatte* originalen. For dette ligger noe deriverende elementer til grunn, men essensen er den samme. En kopi vil, slik det fremkommer hos Nogva, for eksempel mangle “...bevegelse i en strek, for det er en flat gjengivelse” (Nogva.2022).

Er dette det samme som Walter Benjamin identifiserer som aura? Slik jeg forstår Nogva er svaret ja, det er den kunstneriske intensjon som kommer til uttrykk i selve originalen kunstneren jobbet med. Eller som Anne Eriksen beskriver (2017) “It is its fixity in time that makes the original original and it is the unique performance of a specific individual in a specific context that creates originality as well as authority.” (s.13). Min hensikt her er ikke å gjøre rede for den moderne kunstnerrollen, men denne tanken, den geniale kunstnerens hånd som rører ved verket, og i tur publikum, er et element som kan gjenkjennes i Benjamins konsept om aura, og verkets temporale tilhørighet.

Dette blir umiddelbart et problem for grafikken. Det er for eksempel ikke slik at en kunstner alltid, i alle tilfeller, gjennomfører trykkeprosessen selv. Frarøver dette faktum verket for sin aura? I følge Benjamin vil svaret naturligvis være ja, da dette er en form for mekanisk reproduksjon av motivet. Dette kan kanskje synes noe reduktivt i dagens perspektiv. På en side kan det, slik Eriksen beskriver, leses som en mer generell kritikk av modernisering Benjamin så i sin tid: “It can be read as part of a more general critique of modernity, or as a comment on the totalitarian regimes of his time, and their production and use of mass culture.” (Eriksen.2017:14).

I den vestlige verden anerkjennes grafikken som kunst, likevel er aurabegrepet, særlig satt i kontekst med andre forståelser av konseptet, interessant i lys av min problemstilling.

Et sentralt element er grafikkens iboende evne til å formidle og dele kunnskap. Dette er også et poeng hos informantene, som begge viser til grafikkens evne til å spre informasjon og kunnskap, fra dens fremvekst på 1300-tallet. Grafiske trykk var et tids- og kostnadseffektivt middel for å kunne produsere i mangfold. Derav kan det også sies at grafikken i seg selv hadde en demokratiserende effekt gjennom en økt mulighet for informasjonssirkulasjon. Slik Nogva påpeker: “All grafikk er jo på en måte utviklet for å trykke informasjon, og så kom fotografiet, på slutten av 1800-tallet, og så ble alle disse grafiske teknikkene liggende litt i

løse lufta, og det var flere kunstnere som begynte å ta tak i disse teknikkene som kunsttrykk.” (Nogva.2022).

På 1800-tallet beveger altså grafikken på sett og vis vekk fra å hovedsakelig være et informasjonsverktøy til å bli en kunstnerisk uttrykkelsesform. Dermed går, slik Nogva forteller, et kneppe kunstnere i Norge sammen om å avklare noen retningslinjer for å gi verdi til trykkene, og kunne selge disse som originalgrafikk. Dette er også Foreningen for Norske Grafikeres fødsel. Vi kan altså se at et behov for å sikre grafikkens status som originalkunst vokser frem, også slik Nagel og Woods påpeker “...woodcuts generated the desire for a single, original image with unimpeachable authority.” (Nagel&Wood.2010:25).

I samtalen med Falck kommer dette også frem, grafikkens folkelige natur og demokratiserende egenskaper. Hun viser til hvordan, særlig tresnittet, var populært for sin kostnadseffektive natur, hvor en ikke trengte stort og dyrt utstyr, samt at det var lett å kombinere med bokstavtrykking. “Og det var jo også derfor det ble populært igjen på 1800-tallet, på grunn av historien bak det, det folkelige aspektet, det var ikke høykunst som ble laget.” (Falck.2022). Altså har grafikken, og med den tresnittet, på en måte alltid hatt en demokratiserende funksjon. Gjennom utviklingen av grafisktrykk har informasjon, illustrasjon og kunst blitt mer tilgjengelig for massene.

En kjede av objekter

Renessansen, og fremveksten av konseptualiseringen av originalen, slik vi kan identifisere den i dag, er grobunnen for Nagel og Woods tankegods. Det er dermed ikke gitt at deres modeller uproblematisk kan tres over min problemstilling, og de spørsmålene jeg stiller. Med dette i mente fremholder jeg likevel at modellene er nyttige for å undersøke relasjoner mellom kopier og originaler i utstillinger og museer. Samtidig som jeg anser modellene som et nyttig verktøy for å drøfte disse forholdene, mistenker jeg at det skjer en nødvendig endring når de overføres til mitt materiale. Først og fremst tilhører erstatningsmodellen hovedsakelig senmiddelalderen og renessansen, og beskriver et tankesett i henhold til kopier som sameksisterer med fremveksten av den performative modellen. I dag kan derimot den performative modellen sies å være dominant. Det er ikke dermed sagt at Nagel og Wood mener den performative modellen på et tidspunkt seirer over erstatningsmodellen. Men, slik Eriksen skriver, “What is important in the present context is, nonetheless, that this model supplies the fundamental structure of the understanding of the original and its relationship to copies that is being taken for granted today.” (Eriksen.2017:13). Dermed er

erstatningsmodellen en interessant kontrast å se i sammenheng med den performative, samt Benjamins beskrivelser av aura.

For å trekke erstatningsmodellen inn i en moderne kontekst må den kanskje transformeres i en viss grad. Men, kanskje kan det å adoptere et perspektiv som ligner erstatningsmodellen beskrevet av Nagel og Wood, frigjøre oss fra den besettelsen av originalen som synes å dominere samfunnet i dag? Derfor anser jeg altså å anvende disse modellene som fruktbart for å videre problematisere privilegeringen av originalen.

Så, kan grafikk, og i dette tilfellet Munchs grafikk, ses som en kjede av objekter? Om Munchs grafikk skal kunne ses som en “kjede av objekter”, må man også se materialet ut i fra erstatningsmodellens premisser. Nagel og Wood beskriver det slik: “To perceive an artifact in substitutional terms was to understand it as belonging to more than one historical moment simultaneously. The artifact was connected to its unknowable point of origin by an unreconstructible chain of replicas.” (Nagel&Wood.2010:30). Med dette er ikke hensikten å identifisere ett av de grafiske trykkene (for eksempel det første) som det originale utspringet, og de følgende trykkene som replikaer. Dette er heller ikke en nødvendighet, slik jeg forstår det, ut i fra erstatningsmodellens prinsipper. I erstatningsmodellen oppnår replikaene på sett og vis sin verdi og autoritet nettopp gjennom det faktum at de er replikaer. Objektets autoritet synes å migrere gjennom denne kjeden, fra objekt til objekt. Eller som Eriksen skriver, “The model also renders how the uniqueness (or originality) of an object will reside in the unbroken identity and in the capacity of the substitutional chain to keep original qualities and meanings alive in a constant presence – rather than in the material object itself.” (Eriksen.2017:11).

Med dette som utgangspunkt vil kanskje bruken av kopier i utstillinger synes mindre dramatisk og problematisk? Kopien er ikke nødvendigvis en erstatning for originalen, som frarøver den dens autoritet. Snarere styrker dens eksistens originalens autoritet. På denne måten kan også kanskje kopiering ses på som en form for bevaring? I *Inntil* kunne nettopp dette være tilfellet. Forslaget er å la en god og nøyaktig reproduksjon fungere som en plassholder for originalen. Her kunne også bevaringsspørsmålet problematiseres, ved å eksplisitt påpeke hvorfor denne “erstatningen” har funnet sted.

På den andre siden kommer spørsmålet om aura inn, kan kopien formidle originalens aura? Det spørres naturligvis på hvilket perspektiv man følger. Følger vi Benjamin vil svaret alltid

være nei. Benjamins syn er, som beskrevet tidligere, nært beslektet med den performative modellen. Problemet med dette perspektivet, i hvert fall med utgangspunkt i min problemstilling, er den nærmest uforholdsmessige privilegeringen av originalen. Slik jeg håper å ha vist gjennom drøfting og analyse av utstillingen *Inntil* kan et slikt syn være nokså begrensende i visse sammenhenger.

Formidling i nåtid, forvaring for framtid

Når det kommer til utgangspunktet for min problemstilling, utstillingen *Inntil*, finnes et sterkt ønske om å dele, vise og formidle Munchs grafikk. Utfordringen er at ett spesifikt verk (fargetresnittet av *Hode ved hode*) ikke tåler denne eksponeringen. Det oppstår altså et dilemma mellom ønsket om å bevare og beskytte, og ønsket om å dele og formidle. Man kan på den ene siden si at museets ansvar er å sørge for best mulig bevaring av alt samlingen består av, et faktum jeg ikke har som intensjon å utfordre. Jeg vil likevel stille spørsmålet: hvem bevarer vi det for? Det finnes ingen garanti for at fremtidige generasjoner, denne samlingens arvtakere, vil være interessert i denne arven. Likevel har museene unektelig et viktig ansvar i å sikre denne kulturelle arven, å bry seg om kunsten, kulturen og dens arvtakere.

McClellan (2008) påpeker at ordet “kurator” stammer fra det Latinske ordet *curare*, som oversettes til ”å bry seg”. Kuratorens rolle er altså bry seg om samlingen, men på denne måten har kuratoren blitt trukket vekk fra publikum, og mot samlingen. Videre skriver McClellan at “Curatorial attitudes notwithstanding, most museums can no longer afford to blithely concentrate on their collections at the expense of their visitors.” (McClellan.2008:156).

Vi kan altså se en forsterkelse av publikums rolle i museumskonteksten. Museum og kurator kan ikke lenger, slik McClellan fremholder, fokusere på samling på bekostning av publikum. Museet og kuratoren kan dog heller ikke fokusere på publikum på bekostning av samlingen. Dermed er det kanskje nødvendig å inngå et kompromiss? En av de mulige løsningene i *Inntil* er altså å la en reproduksjon fungere som en plassholder for originalen, slik at de opprinnelige sammenhengene i utstilling vedvarer. I dette kompromisset kan for eksempel, publikum tilbys å oppleve originalen i museets studiesal, mens reproduksjonen vises i utstillingen. I tillegg kan dette forholdet også problematiseres eksplisitt i utstillingen, og kanskje bidra til en ny type kunnskapsproduksjon. Det ville være essensielt, slik Kuhlemann Falck påpeker, å være transparent og tydelig på at det som ses i utstillingen er en reproduksjon. Dermed kan

publikum også inviteres til å reflektere over forholdet mellom original og kopi. I utstillingen ville reproduksjonen/kopien settes i direkte relasjon med originalene, samtidig som det peker mot sin egen original. Og hva er vel dette annet enn en slags “chain of objects”?

Mangesidig museumsarbeid

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.

ICOM 24.08.22

Det er ikke nødvendigvis slik at verk som oppbevares i magasiner ikke har en funksjon eller benyttes aktivt i museumsarbeidet. Når verkene befinner seg i magasin kan de anses som forskningsobjekter. Forskning er en av de sentrale oppgavene som nevnes i ICOMs (International Council of Museums) museumsdefinisjon fra 2022. At verkene hviler i magasiner, konserveres av konservatorer og forskes på av fagpersoner er en selvfølge. Benyttes en reproduksjon i utstillingen kan et verk forskes nøye på, samtidig som det inngår i en annen kunnskapsdeling i museet. Her kan det da for eksempel også trekkes linjer mellom utstillingen og det arbeidet, forskning eller konservering, som foregår 'bak kulissene'. Å vise hvordan et museum arbeider er også en form for kunnskapsdeling. Samtidig ville det gi publikum enda en linse å oppleve verkene gjennom, ikke kun som et 'estetisk kunstobjekt', men også som forskningsobjekt og kulturarv. Som et problematisk, komplisert og mangesidig objekt, som ikke kun evner å formidle det en kan se med det blotte øye.

Videre vil reproduksjoner, som pedagogisk virkemiddel, kunne formidle en del av originalens essensielle parametere. Dermed kan reproduksjonen, i bestefall, fungere som en plassholder. Som plassholder vil en reproduksjon kunne formidle verkets tekstur, teknikk, uttrykk og mer, slik Falck påpeker: "... tresnitt har et helt annet formspråk enn radering, det kan du formidle med reproduksjoner." (Falck.2022). Dette poenget er også gjenkjennbart i Nagel og Woods beskrivelse av en "kjede av objekter", hvor et objekt kan fungere som surrogat for et annet, slik Eriksen skriver, "One central example in their book is icons, where modern copies of ancient paintings long were understood as surrogates for lost originals." (Eriksen.2017:10). Tilfellet i *Inntil* er ikke at originalen er tapt, men at det er den eneste originalen museet har.

Som jeg har nevnt tidligere kan museet, min sin mangfoldige samling av grafiske verk, i mange tilfeller rullere på de samme motivene. På denne måten mener jeg også Munchs grafikk kan ses som en slags kjede av objekter, hvor ulike trykk av samme motiv opptrer som innbyttere for hverandre, uten at originalitet eller autentisitet går tapt.

Nye forbindelser

Et av poengene som fremkommer i intervjuene med Kuhlemann Falck og Nogva, og som taler til fordel for kopiens plass i en utstilling er friheten dette vil gi kuratorer og utstillingsprodusenter. I første henseende gjelder det når det angår hvilke utstillinger det faktisk er mulig å sette opp, og hvordan disse kan utføres. Et gjenoppstående problem i en del av utstillingene ved Munchmuseet er utfordringene tilknyttet å anvende grafikk og malerier i samme utstilling, da disse gjerne ikke skal eksponeres under samme forhold. På museet tas det utgangspunkt i, slik det fremkommer av Kuhlemann Falck, at grafikken som regel stilles ut i maks 50LUX, mens et maleri kan tåle 150LUX opp til 300LUX. LUX viser til lysstyrken i utstillingen. Falck beskriver det blant annet slik: "... så det er en ganske stor forskjell i belysning, og da pleier man ikke å blande maleri med grafikk så ofte, for det blir bare vanskelig å henge en vegg." (Falck.2022). Dermed ender man altså ofte opp med separate deler for grafikk og maleri i en utstilling, for eksempel en grafikkvegg eller et grafikkhjørne. Videre peker hun på en annen viktig faktor i utstillingsproduksjonen. Munch jobbet ikke eksklusivt med et medium av gangen, grafikk i en periode og maleri i en annen. Denne sammenhengen er det også ønskelig å vise i en utstilling, men av konservatoriske hensyn viser det seg ofte å være svært utfordrende. På den ene side lar det seg i stor grad gjøre ved Munchmuseet, da de besitter en svært unik samling med flere dubletter som kan rulleres ut. Men dette er ikke alltid tilfelle, hverken for dette eller andre museer. Snarere er det regelens unntak.

I tillegg er ikke dette en problemfri løsning for samlinger hvor det finnes dubletter av samme motiv, det fordrer et visst antall dubletter som kan rulleres ut i henhold til hvor lenge utstillingen skal vises. Og, i tillegg til dette, innskrenker det museets muligheter for å være raus med utlån av verk til andre institusjoner nasjonalt og internasjonalt, da verkene må være øremerket for museene hvis samling de tilhører. Det fremstår altså gjennom dette intervjuet som tydelig at man som kurator vil ha vesentlig større frihet, dersom man ikke behøver ta like strenge konserveringshensyn. Dette fører videre til at man kan åpne for å utforske nye

sammenhenger i utstillinger, og dermed kan tilby publikum helt nye innganger til det utstilte materialet.

Samtidig vil man kunne vise frem mer av hva samlingen har å by på. Jeg vil her også nevne at Falck påpeker at det ikke er et mål i seg selv å vise frem alt som finnes i samlingen, det er det ikke plass til, men det ville lette på en del av begrensingene som i dag innskrenker friheten i utstillingsproduksjonen. Videre baserer disse drøftingene seg hovedsakelig på erfaringer gjort ved ett spesifikt museum, men vil være overførbare til utstillingsproduksjon også i en mer generell kontekst.

En ting som blir tydelig gjennom disse samtalene er at hensikten med å anvende en reproduksjon ligger til grunn for vurderingen av hvorvidt det oppfattes som legitimt og forsvarlig. Begge informantene er av den oppfatning at en reproduksjon aldri vil kunne erstatte originalen, men snarere fungere som en slags plassholder. Derav er begrunnelsen for å gjøre dette grepet, å la en reproduksjon være en slags innbytter for originalen, et avgjørende element. En begrunnelse som utmerker seg er de pedagogiske fordelene det kan ha. En reproduksjon kan også tilfeller vise ting originalen ikke lenger kan, eller vise det på måter som ikke er mulig med originalen.

Migrerende aura?

Å benytte kopier, faksimiler eller reproduksjoner er ikke et nytt fenomen i museumsutstillinger, det hender til stadighet. I, for eksempel, kulturhistoriske museer som viser industri og teknologi benyttes modeller som pedagogisk virkemiddel. Dette lar, blant annet, besøkende oppleve med egne øyne hvordan ulike mekanismer fungerer og motorer opererer. I friluftsmuseer brukes både 'autentiske' gamle gjenstander og nyere gjenstander for å for eksempel å gi et helhetlig inntrykk av et 1800-talls apotek eller ei gammel bondestue. Som Kenderdine og Yip påpeker (2018) kan faksimiler i noen tilfeller være publikums eneste tilgang til kulturarven: "For an increasing number of cultural heritage sites and objects, the facsimile provides the only means of public access and may even provide a superior viewing experience due to the necessary constraints on visitors to the original" (s.277).

Hvorfor skal dette da være så problematisk i et museum som primært viser kunst? Bli opplevelsen av den gamle bondestua noe mindre autentisk om ikke alle gjenstandene er fra for

eksempel 1500-tallet? Blir et besøk på kunstmuseum mindre autentisk om ikke alle verkene er 'originalen'? Er dette i det hele tatt en rettferdig sammenligning? Må man sette et skille mellom type institusjon og kulturarven de formidler?

Kanskje er det nyttigere å sette et skille ut i fra utstillingens mål og hensikt?

Spørsmålet bør kanskje heller være hva man ønsker å formidle, og hvorvidt kopien er et tilstrekkelig virkemiddel?

Å observere auratiske og numinøse opplevelser

Er det mulig å gi publikum en auratisk og numinøs opplevelse ved hjelp av reproduksjoner?

Dette er et av temaene i Sarah Kenderdine og Andrew Yip's *The proliferation of aura -*

Facsimiles, authenticity and digital objects (2018). De undersøker to utstillinger hvor digital reproduksjon og augmentert virkelighet er anvendt for å gi publikum tilgang til

kulturarvssteder som ellers er utilgjengelige. Videre gjengir Kenderdine og Yip Catherine

Cameron og John Gatewoods steg mot å formulere en metodologi for å kunne observere

auratiske museumsopplevelser. De beskriver at folk besøker museer for en transcendental opplevelse, samt at utstillinger kan skape en lenke mellom den besøkende og en historisk

fortid. Metoden for observasjon av numinøse opplevelser i museet utvikles videre blant annet

av Kiersten Latham, som videre nyanserer den gjennom fenomenologisk analyse ved fem

ulike museer. "A unique finding of this study was that the numinous experience was dynamic and transactive between visitor and object, employing both the sense and the intellect."

(Kenderdine&Yip.2018:280). Med utgangspunkt i dette ses den elusive numinøse opplevelsen

som en transaksjon mellom person og objekt. Men må objektet være en original for at denne

transaksjonen skal finne sted? Videre, i egne undersøkelser finner Kenderdine og Yip at

publikum, i visse tilfeller, beskrev at de digitale reproduksjonene skapte en forbedret

opplevelse. "An interesting result was that for some people, the installation's modes of interactivity and the proximity between viewer and object enhanced the experience..."

(Kenderdine&Yip.2018:285).

I min problemstilling, og hovedeksempelet *Inntil*, omhandler ikke spesifikt digitale objekter

eller digitalisering av objekter. Jeg mener likevel det er fruktbart å anvende i denne

konteksten da det Kenderdine og Yip undersøker er auratiske og numinøse opplevelser i

museet, og hvordan disse transformeres når utstillingen viser ulike typer reproduksjoner. De

henviser også til Latour og Lowe, og utforsker hvorvidt aura kan migrere fra et objekt til et

annet. Om Latour & Lowe (2010) skriver Kenderdine og Yip at "Rather than causing the aura

of an original to wither, the authority and desirability of the original increases with the availability and accessibility of its high-fidelity copies (indeed, the word copy comes from the Latin *copia*, meaning “abundance,” “plenitude” or “multitude”).

(Kenderdine&Yip.2018:276). I dette henseende ville det å bruke en reproduksjon i *Inntil* forsterke originalens autoritet? Og g var ikke nettopp denne mangfoldiggjøringen en av grafikkens hovedstyrker?

OPPSUMMERING

Problematikken tilknyttet kopi og original, og hvordan disse anvendes i utstillinger, er mangesidig og komplisert.

Det gjenstår mange ubesvarte spørsmål, spørsmål som det kanskje aldri vil finnes ett konkret svar på. Det har her heller ikke vært oppgavens hensikt å konkludere med et endelig svar. Formålet har vært å undersøke hvordan, og hvorvidt, kopier kan utnyttes på en forsvarlig måte i en utstillingskontekst.

Gjennom utforskningen av utstillingen *Inntil* har målet vært å vise til et konkret eksempel på denne problematikken.

Hvordan publikum opplever et kunstverks aura er fortsatt et åpent spørsmål, som krever videre utredning. Jeg håper likevel at denne oppgaven har belyst noen av utfordringene ved å benytte kopier/reproduksjoner i utstillinger, uten å overse utfordringene og problemene dette medfører.

På den ene side kan man argumentere for at det finnes et solid, didaktisk grunnlag for å benytte kopier i utstillinger.

På den annen side kan det likefult argumenteres for at en slik praksis er hemmende for grafisk-kunst og dens legitimitet som kunst.

LITTERATUR

Benjamin, Walter. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (J. A. Underwood, Trans.). Penguin Books.

Barker, Chris (2014) *Mechanical Reproduction in an Age of High Art*. Southwestern College

Eriksen, Anne. (2017) “Copies, Concepts and Time”, *Culture Unbound*, Volume 9, Issue 1, 2017: 6–22. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se>

Gubrium, Jaber F., Holstein James A., Marvasti, B. Amir & Karyn D. McKinney (2012) *Interview Research: The Complexity of the Craft*. The SAGE Handbook

Henning, Michelle (2005) *Museums, Media and Cultural Theory*. Open University Press

Kenderdine, Sarah & Andrew Yip. (2018) *The proliferation of aura - Facsimiles, authenticity and digital objects*. The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication. Routledge

Latour, Bruno & Adam Lowe (2010) *The Migration of the Aura Exploring the Original Through Its Fac similes*. A chapter prepared by Bruno Latour & Adam Lowe for Thomas Bartscherer (editor) *Switching Codes*, University of Chicago Press

Moser, Stephanie. (2010) *The Devil is in the Details: Museum Displays and the Creation of Knowledge*. Southampton University

Nagel, Alexander & Christopher S. Wood. (2010) *Anachronic Renaissance*. Zone books

International Council of Museums. *Museum Definition*

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (lest 24.08.22)

Munchmuseet (2021) *Inntil*. <https://www.munchmuseet.no/utstillinger/Inntil/> (Lest 22.07.21)

Norske grafikere (2022) *Om original grafikk* <https://www.norske-grafikere.no/norske-grafikere/om-originalgrafikk/> (Lest 19.09.2022).