

Museet – minnepalass og kunnskapsteater

Mattias Ekman

mattias.ekman@ikos.uio.no

Dette foredraget ble holdt på Kunsthistorisk forenings åpne møte “Nasjonalgalleriets fremtid?” den 22. april 2015 på Kunstnerenes Hus i Oslo. Manuskriptet er trykket her som dokumentasjon av arrangementet og har derfor kun blitt bearbeidet språklig og feilaktige opplysninger er rettet på. Utdypende kommentarer og eksempler er lagt til noteapparatet.

I 1530-årene var en italiensk vitenskapsmann ved navn Giulio Camillo Delminio det store samtaleemnet i Italia og Frankrike. Ved det franske hoffet i Paris og i Venezia var han i ferd med å konstruere to trebygninger som etter ryktet skulle gi brukeren “evnen til å konversere om alle emner like flytende som Cicero”.¹ Konstruksjonene var formet som halvsirkulære teatre og minst to personer kunne gå inn i dem og fra senterpunktet betrakte porter som var plassert på sju stigende konsentriske rader i sju radially inndelte seksjoner.² Hver port var forsett med et bilde og under det fantes en slags eske eller skuff som inneholdt papirer med taler på forskjellige temaer, basert på Ciceros arbeider.

Med teatret ville man kunne memorere den evige sannings orden. Universets struktur var anskueliggjort i de assosiative bildene hentet fra blant annet gresk mytologi, kristendom og nyplatonisme. Sju planeter tilsvarte sju romerske guder og fant sine paralleller i de sju pilarer som bar teatret – visdommens sju søyler i Salomos tempel. Ordningen begynte på andre raden med den gudskapte naturen og gikk via skapelsen av mennesket på fjerde rad til det menneskeskapte på den sjuende raden – kunsten, vitenskapen, religionen og lovene. Universets makrokosmos fikk en tektonisk og billedmessig gestalt i bygningens mikrokosmos og den kunde memoreres og læres inn som en kunnskapsstruktur med arkitektonisk form.

Camillos teater var en intellektuell produkt av en tid som var svært opptatt av minneteknikker.³ Sentralt stod den fra antikken overleverte minnekunsten, *ars memoriae* eller *ars memorativa*, hvilken under renessansen ble spredd i adskillige trykte utgaver og utviklet og kritisert i nye avhandlinger.⁴ Etter en legende gjengitt av Cicero og Quintilian ble den skapt av Simonides fra Keos etter at han under en bankett hadde blitt kalt ut av to unge menn, Kastor og Pollux, da taket styrtet inn og begravde alle gjester.⁵ Han kunde etterpå hjelpe de

pårørende å identifisere de lemleste kroppene siden han kunne huske hvor gjestene hadde vært plassert ved bordet.

Teknikken som blant annet beskrives i Cicero's *De oratore* kom til å inngå i retorikkundervisningen i Roma og ble praktisert ved taler og i rettssammenhenger.⁶ Den foreskrev at man nøyaktig memorerte en bygning eller en gate, med sine rom, nisjer eller fasader etter bestemte regler.⁷ På forskjellige steder i den memorerte romkonstruksjonen plasserte man inn bilder som assosierte til det talen eller rettssaken handlet om – et anker for å minne om flåten, en sengeliggende mann for å huske en forgiftningssak.⁸ Symbolsk kunne Akilles assosiere til mot og Hephaistos til smiekunsten.⁹ Scener i hukommelsen, bygget opp av enkeltbilder, burde være uanstendige, storslåtte, utrolige eller latterlige for å kunne bli husket på lenge.¹⁰

Under talen eller foran retten kunde minneskunstneren vandre rundt i bygningen i hukommelsen og i tur og orden betrakte bildene som var utplassert og så assosiere til det han skulle erindre seg. Renessansens mestere i minnekunsten skal etter sigende ha memorert titusenvsvis av steder i de kloster, kirker og byer de besøkte og med dem kunnet resitere en større mengde bibeltekster, lover og filosofiske tekster.¹¹ *Ars memoriae* var blitt en del av den humanistiske utdanning og spesialiserte lærere reiste rundt i Europa og underviste i kunsten i slutten av femten- og begynnelsen av sekstenhundretallet.¹²

Camillos kunnskapsteater må forstås mot denne bakgrunnen. I stedet for å memorere eksisterende bygninger for praktiske hukommelsesbehov, slik som de antikke læremesterne lærte, så konsiperte han, og fikk konstruert, egnete bygninger som kunne memoreres som et system av minnesteder. Disse ga muligheten for å opprettholde en ensyklopedisk kunnskapsmodell i hukommelsen. På den ene siden en sansbar arkitektur; på den andre siden et hukommelsesverktøy og mental kunnskapsordning.

Femtenhundretallet var også en oppblomstringens tid for samlinger på kontinentet. Å samle antikker, mynter, malerier, bøker, kunststykker av sølv, edelstener eller koraller, kuriositeter av forskjellig art, våpen, verktøy, skjell, anatomiske preparat og utstoppede dyr var en sentral del av fyrstelig kultur.¹³ Man begynte i denne perioden å betrakte gjenstandene som fysiske representasjoner for kategorier i holistiske kunnskapsmodeller beslektet med den som Camillo implementerte i sitt teater.¹⁴ Gjenstandene ble til studieobjekter som etter hvert fylte fyrstens, vitenskapsmannens eller kardinalens gallerier, kunstkammer, anatomiske teatre og bibliotek.

De voksende samlingene, som fulgte blant annet av boktrykkerkunsten og av importen av eksotiske gjenstander fra koloniene, krevde nye arrangement – bygninger for å huse dem så vel som klassifiseringsmodeller for å kunne forstå dem og ordne dem.¹⁵ Kataloger ble spredd,

og de som tilhørte samfunnets høyere sjikt reiste rundt og studerte hverandres samlinger. Etter hvert ble besøkene til de utallige kunstkamrene, raritetskabinettene, museene og galleriene obligatorisk for fyrstehusenes og adelens ynglinger som reiste rundt i Europa på sine dannelsesreiser.

I 1565 lot Albrekt V av Bayern innrede sitt kunstkammer i München i datidens største bygning for samlinger. En rekonstruksjonstegning utført av Lorenz Seelig viser fire bygningsfløyer rundt en innergård hvor gjenstander er plassert på bord, i spesielle oppbevaringsmøbler eller langs etter veggene, med inskripsjoner som viste hvilken kategori gjenstanden tilhørte.¹⁶ En vandring gjennom rommene var en vandring i ensyklopedisk representasjonsmodell for fyrsten og hans rike, fra portretter av ham selv og hans familie, kart og prospekt over hans land og våpen til *exotica*, *naturalia* (dyr, vekster og mineraler), *artificialia* (kunststykker, kunsthåndverk), *scientifica* (vitenskapelige instrument), *memorabilia* og kunst.¹⁷

Samuel Quiccheberg, en belgier som ordnet samlingene for fyrsten, brukte Camillos kunnskapsteater som referanse da han utviklet en modell for hvordan man skal innrede en fyrstelig kunstkammer. Tittelen på hans avhandling fra 1565 speiler ambisjonen med samlingsrommene som en visuell minne- og kunnskapsinnretning, her gjengitt i en engelsk oversettelse fra latin:

INSCRIPTIONS OR TITLES OF THE MOST AMPLE THEATER

That Houses Exemplary Objects and Exceptional Images of the Entire World, So That One Could Also Rightly Call It a:

Repository of artificial and marvelous things, and of every rare treasure, precious object, construction, and picture. It is recommended that these things be brought together here in the theater so that by their frequent viewing and handling one might quickly, easily, and confidently be able to acquire a unique knowledge and admirable understanding of things.¹⁸

På 1600-tallet hadde kunstkammeret blitt en bygning for universalsamlinger. Boksamlinger ble lagt ved siden av rom for utstoppede dyr, mineraler, gjenstander fra fremmede kulturer, kunstobjekter eller medaljer. Samlingene oppbevartes og vist frem i suiter av rom, i kabinettskap og møbler med skuffer, hvert og ett en del av en overordnet helhet, en underkategori til det totale vitenssystem som kunstkammeret utgjorde. Noen opplysende, om enn idealiserte, gjengivelser viser hvordan det så ut i Zürich kunstkammer, Hoffbiblioteket og raritetskammeret i Wien og i det sachsiske kunstkammeret i Dresden i slutten av 1600-tallet. Avbildningene fra denne perioden er ofte publisert som frontispiser i samlingskataloger over samlingene eller som illustrasjoner til besøkernes detaljerte beskrivelser av deres inndeling.

Slik kobles den abstrakte klassifikasjonen til arkitektoniske rom. Antikkens minnekunst overgår i en arkitektonisk og gjenstandsbasert innlæringsmetode.¹⁹

Vi finner slike romsuits for samlinger også i vår nærmere geografiske nærhet. Det kongelige kunstkammer på Københavns slott flyttet inn i en ny bygning omkring 1680. Det bestod av et langt malerigalleri og fem værelser fylt med sjeldne ting, antikviteter, kunst, eksempler på dyr og planter, ting fra fjerne lande samt kabinetter for mynter og perspektivbilder.²⁰ Under lå biblioteket med en praktfullt innrettet sal. I Sverige skisserte adelsmannen Magnus Gabriel De la Gardie en et idealt adelsliv i en bygning med antikk- og malerigallerier, bibliotek, kabinetter, studierom og en hage med samlinger av ”allehånde skjønne og rare blomster og vekster”.²¹ På Skoklosters slott, hovedsetet for Carl Gustaf Wrangel, overbefalhaber for den svenske armeen i Tyskland og senere generalguvernør for Svenske Pommern, kan vi den dag i dag se suiter av rom med vel organiserte samlinger av bøker, våpen, verktøy og vitenskapelige instrumenter etablert på 1600-tallets midt.²²

I skriften *Museographia*, utgitt i 1727, beskriver handelsmannen Caspar Friedrich Jenckel (Neickelius) over flere enn firehundre sider hvordan man anlegger et *Museum* eller raritetskammer, hvordan bygningen og interiørene skal se ut og samlingene av *naturalia* og *curiosa artificialia* skal klassifiseres.²³ Hans regler for hvordan besøkene skal oppføre seg formidler et bilde av raritetskammeret som en hverdagslig og vidt spredd innretning for å tilegne seg kunnskap.²⁴ Utover selvfølgeligheter som å ha nyvaskede hender, være velkledd, føre seg vel og begrense sin forbløffelse over en kuriøs gjenstand – slik at man ikke latterliggjør seg selv om den skulle vise seg å være vanligere enn man tror – instruerer han leseren i hvordan samlingen best memoreres. Blant annet skal man spørre om opphavet og klassifiseringen og skrive notater underveis. Antallet oppbevaringsmøbler og deres romlige disposisjon skal memoreres inklusive innhold, man skal lage seg et bilde av kunstkammerbygningens helhet og inndeling og tegne ned planen når man kommer hjem.²⁵ Man bør besøke kunstkammeret flere ganger eller rekapitulere dets oppbygging med andre som også har vært der, alt for bedre å huske samlingen.

Jenckel er én av de siste til å gjengi kunstkammeret som en minnesinnretning for en holistisk kunnskapsmodell. I tråd med opplysningstidens nye tankestrømninger og klassifikasjonssystem blir mange av de europeiske samlingene oppdelt og fordelt på ulike, spesialiserte museumsinstitusjoner – kunstgallerier, naturhistoriske museer, geologiske museer, historiske museer og så videre – under andre halvdel av syttenhundredetallet. På tross av det finner vi til langt inn på attenhundretallet eksempel på universalmuseer som samler og stiller ut, for vår tid, ganske disparate og aparte kategorier, i en videreføring av den tradisjon

som hadde etablert seg med femten- og sekstenhundretallets samlingsarkitektur.²⁶ British museum, med sine omfattende samlinger, ble grunnlagt 1753²⁷ og i 1852 ble Victoria and Albert Museum etablert under navnet Museum of Manufactures.²⁸ Delvis etter modell av det sistnevnte og verdensutstillingene ble Göteborgs Museum innviet i 1861 og viste blant annet landbruksmaskiner, industri- og håndverksprodukter, kunst, tekniske, naturhistoriske, historiske og arkeologiske samlinger.²⁹

I Friedrich August Stülers forslag fra 1848 til omdanningen av Kongl. museum i Stockholm til Nationalmuseum reserveres førsteetasjen til arkeologiske samlinger, myntkabinett og kongelig kleskammer.³⁰ Hovedetasjen over skulle romme det kongelige biblioteket og overetasjen kunstsamlingene. Det ferdige museet, innviet i juni 1866, hadde ikke bibliotek men kom til å inkludere blant annet historiske samlinger med runesteiner, alterskap og sarkofager og den såkalte Livrustkammaren med våpen, seremonidrakter og vogner.³¹

Det kongelige kunstammer i København ble splittet opp på 1820-tallet og samlingene tilfalt forskjellige museer og slott. Likevel, i det nye kongelig kunstmuseum i Dronningens Tværgade fantes det ikke en felles systematikk for de disparate gjenstandsgruppene og antikker og oldsaker ble stilt opp i stuen, kunststykker i første sal og etnografiske i annen.³² Også Norge hadde ambisjoner for universalmuseer. I 1825 opprettes i Bergen ”et Musæum af Oldsager og Konstsager og et Naturaliekabinet af indenlandske Naturalier”.³³ Det er kategorier vi kjenner fra femtenhundretallet: antikviteter, *artificialia* – det vil si kunstsaker – og *naturalia*.

Skulpturmuseet i Christiania hadde i utgangspunktet en relativt rendyrket samling, også om man inkluderer Nationalgalleriet og Kobberstikks- og håndtegningsamlingen som kom under samme tak. Det var ikke et universalmuseum men romsuitene og arkitekturuttrykket kjenner vi igjen fra andre museer og gallerier fra attenhundretallet. Vi kan nok anta at de arkitekter, kunsthistorikere og andre som var involvert i Skulpturmuseets og Nasjonalgalleriets tilkomst på 1880-tallet og i samlingenes innretning i bygningen *ikke* var særlig opptatt av arkitektoniske minneteknikker. Minnekunsten og andre memoreringsteknikker hadde helt enkelt gått av moten, utkonkurrert av nye idealer for dannelse og kunnskap.³⁴ De nasjonale samlingene skulle huses i representativ arkitektur som skulle få nasjonen å fremstå som en europeisk kulturstat.

Dagens konservatorer som arrangerer utstillinger i Nasjonalgalleriet, vil jeg formode, søker heller ikke bevisst å ordne kunstverkene til fordel for besøkernes memorering. Når jeg allikevel velger å snakke om Nasjonalgalleriet mot den historiske bakgrunn som jeg har skissert, så er det for at jeg vil fremholde det kulturelle arv som bygningstypen ”museum” og

”nasjonalgalleri” bærer i seg under 1800-tallet og noen desennier inn på 1900-tallet.³⁵ Det arvet ligger latent i Nasjonalgalleriets bygning så som den står i dag. Jeg vil, på grunnlag av min historikk, argumentere for at det å ordne og stille ut samlinger i en museumsbygning i grunn og bunn er en konvensjonsbundet og institusjonalisert minnepraksis. Jeg mener det ikke i en metaforisk forstand. Bygningstypen som Nasjonalgalleriet representerer er en minneinnretning, tuftet på samme grunn som sine arkitektoniske søstre rundt om i Europa. Hvordan kan jeg hevde det når verken fagfolk eller allmennheten praktiserer minnekunsten i dag eller enda mindre memorerer samlinger og utstillinger på den måten som vi kjenner fra Camillo, Quiccheberg eller Jenckel?

I de antikke tekstene betoner man at minnekunsten baserer seg på den naturgitte fordel som ligger i å knytte minner til steder og bilder.³⁶ *Ars memoriae* er ikke noe annet enn et systematisk opptrent romlig og visuell hukommelse. Bygningstypen museum ble utviklet blant annet med hjelp av minnekunsten og forbedret under århundrer. Dens konvensjoner for arkitektur og arrangement, mener jeg, bærer derfor i seg spor av de antikke reglene for hvordan man skal forme steder og bilder i sitt minnepalass.

En av de antikke reglene angir at stedene eller rommene skal være enkelt utformede og tydelige.³⁷ En annen at skal være definerte og avgrenset fra hverandre, slik at de kan observeres som separate steder i en sekvens, eller som Quintilian uttrykker det, ”som dansere hånd i hånd”.³⁸ En tredje regel sier at steder bør være unike, så at man ikke blander dem sammen. Derfor bør det ikke være flere like rom etter hverandre. Om det likevel er fallet, kan hvert rom særskilles ved å male rommene i forskjellige farger. Som eksempel kan nevnes Gustav IIIs malerisamling på Stockholms slott, åpnet offentlig som en del av Kongl. museum i 1794, hvor bildene hengte i et rødt og et blått kabinett og et grønt galleri.³⁹ Tidligere, allerede på 1600-tallet, hadde den danske kongelige kunstammer på Københavns slott vært innrettet i rom som ble malt med ulike farger.⁴⁰ Ulike fargeskjemaer har vært brukt i hengninger i Nasjonalgalleriet men kanskje ikke så konsekvent.⁴¹

På Skoklosters slott ble rommene i tredje og fjerde etasje gitt navn etter europeiske byer, sannsynligvis allerede under prosjekteringen – Genève, Middelburg, Antwerpen, Magdeburg, Rotterdam og så videre.⁴² Å bruke byers navn som rombetegnelse er et gammelt minneknep som den dag i dag er i bruk på konferanserom på hoteller eller arbeidsplasser. På Nasjonalgalleriet hjelper den noe *ad hoc*-tilkomne navngivingen oss å huske noen av rommene på en tilsvarende måte – Munchsalen, Langaardssalen, Nasjonalgalleriets venners sal, den Franske sal.⁴³ Fargen og navnene gir identitet til salene, gjør at de enklere kan særskilles i hukommelsen og konkretiserer kunstkategoriene for sinnet.

De antikke tekstene om minnekunsten sier videre at stedene skal være passe store, for er de for store så blir bildene utydelige eller blir vanskelige å finne igjen, og er de for små så er det som om bildene ikke sitter fast ordentlig på sin plass.⁴⁴ Det skal være en viss avstand mellom stedene, helst cirka ti meter, slik at man kan betrakte bildene på passe avstand når man beveger seg i den mentale bygningen. Bildene skal ikke være for sterkt belyst, da kan vi blendes, eller for svakt, da kan vi ikke finne dem. Til sist, stedene bør ikke være fylt av mennesker og bør være ryddige og tomme foruten bildene. Da vil disse stå fram klarere for minnet.

Med faste og temporære utstillinger ordnes kunsthistorien romlig i Nasjonalgalleriet. Uten å tenke over det internaliserer besøkeren salene i sitt minne og oppretter et minnepalass for kunsten. Jeg formoder at alle dere har et slikt palass i hukommelsen. Jeg kan be dere forestille dere at dere går opp de ytre trappene, inn gjennom de tunge eikedørene og opp hovedtrappen. Ser dere *Leiv Eiriksson oppdager Amerika* på veggen i trappehallen? Henger bildet der fortsatt? Gå videre. Finner dere veien inn til Munchsalen? Kan dere se *Skrik* henge der? Om vi alle sammen går dit samtidig blir det kanskje trangt i minnepalasset.

Gjenkjenneligheten i den arkitektoniske og kuratoriske ordningen understøtter denne utilsiktede minnekunst. Det norske publikum, leser vi på Nasjonalmuseets hjemmeside, kan møte kunst fra kategorier som ”J.C. Dahl og romantikken, Christian Krohg og realismen, Edvard Munch sine berømte verk, og det norske stemningsmåleriet rundt 1900”.⁴⁵ Kategoriene er gjengangere i de faste utstillingene og besøkere forventes å finne dedikerte rom til dem. Men vi finner også suiter med kunstverk som skal representere ”renessansen, barokken, ... impresjonismen, symbolismen, kubismen og moderne abstraksjon”.⁴⁶ Med de spesifikke verkene konkretiseres abstrakte klassifikasjoner og ordnes i arkitektoniske sekvenser og sansbare miljøer. Kategoriene kobler museets iscenesettelse opp mot internasjonal kunsthistorieskriving og andre utstillinger. Den egne samlingens mikrokosmos utgjør et kikhull inn til et større makrokosmos av samlinger, taksonomier og kunnskapsmodeller.

Det som står på spill når Nasjonalmuseet tar plass i den nye bygningen på Vestbanetomten og Nasjonalgalleriet opphører å vise kunsten er at nordmenns kollektive minnepalass for den norske 1800-tallskunst går i oppløsning. Et palass erstattes av et annet. Innarbeidede kategorier og kjente mesterverker mister sin romlige ramme og må finne en ny. De følelsesladete debattene om Nasjonalgalleriet de senere årene har lært oss at det dreier seg om sterkt identitetsskapende minnearkitektur.⁴⁷

Om vi skal være pirkete så har naturligvis rommenes innhold vekslet mye gjennom årene, og arkitekturen kan dermed ikke sies å ha opprettholdt én bestemt kunsthistorisk klassifisering. Så har Munchsalen som stod ferdig i 1937 vært malt i flere forskjellige farger og vist ulike utvalg av museets beholdning av verker.⁴⁸ Skulptursamlingen har blitt forvist fra utstillingsrommene og det er lenge siden Nasjonalgalleriets minnepalass oppviste historiserende interiører. Dessuten har selve palasset endret seg. I 1881 var bare midtdelen av Skulpturmuseet bygget. 1902–1907 ble den søndre fløy oppført og 1918–1924 den nordre fløy.⁴⁹ Noen rom som har vært utstillingsrom har forvandlet til butikk, kafé eller kontor. Etter at bygningens tredje etasje ble tatt ut av bruk så har den blitt fjernet helt fra folks minnepalass.

På tross av disse forandringene hjelper salene oss å opprettholde kunnskapen om noen av de sentrale kategoriene og kunstnerskikkelsene i norsk kunsthistorie. Tenker jeg på J. C. Dahl, så står jeg snart i min hukommelse i en av salene i andre etasje og ser ut over *Ved Stalheim*. På et metanivå står dessuten bygningens rom opp gjennom historien også som et minnepalass for institusjonens historie, en historie som er sterkt koblet til attenhundretallets nasjonsbygging og den norske stat.

Jeg vil avslutningsvis spekulere i om Nasjonalgalleribygningen ville kunne vise frem deler av den eldre samlingen etter at bygningen på Vestbanetomten står ferdig. Oppusset og fristilt fra sekundære funksjoner som butikk og studiesal kan de tre etasjenes romforløp vies til den norske kunsten fra atten- og tidlig nittenhundretall. Uten noen som helst universelle kunsthistoriske ambisjoner kan et slikt minnepalass vies kun dette historisk partikulære mikrokosmos. Etter minnekunstens og de gamle museenes alle regler, og ispedd en dose nyere psykologisk forskning på temaet, ville en slik utstilling kunne perfektioneres som minnepalass og kunnskapsteater.

Dette lar jeg stå som en spekulasjon fra min side, ikke en anbefaling. Debatten etter at Sune Nordgren fikk hengt om utstillingene i 2004–2005 har lært meg at man som svenske skal håndtere den norske kulturarven med viss forsiktighet. Jeg håper likevel at den vandring som dere har blitt med på til noen av den europeiske historiens minnepalass og kunnskapsteatre kan gi en forståelse for at Nasjonalgalleriets kulturelle arv strekker seg tilbake langt før det ble bygget og kan inspirere til nytenking omkring dets bruk.

¹ Sitert og oversatt til engelsk i Frances A. Yates, *The Art of Memory*, nytrykk utg. (London: Pimlico, 1992), Orig. (1966), 135. Min oversettelse til norsk.

² På grunn av manglende kilder til hvordan trebygningene så ut er Yates' her refererte beskrivelse basert på et manuskript forfattet av Camillo og utgitt posthumt i 1550. Ibid., 140. For en utvidet analyse og engelsk oversettelse av Camillos skrift, se Lu Beery Wenneker, "An Examination of *L'idea del Teatro* of Giulio Camillo, Including an Annotated Translation, with Special Attention to his Influence on Emblem Literature and Iconography" (PhD thesis, University of Pittsburgh, 1970). Camillo og hans teater har også blitt behandlet grundig i Kate Robinson, "A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice: An Exploration of Giulio Camillo's 'idea', through the Lens of his Writings and Contemporaries" (PhD thesis, University of Glasgow, 2003).

³ Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory*, overs. Stephen Clucas (London: Continuum, 2006), Ital. original, *Clavis universalis* (1960; 2nd edn, 1983), 2.

⁴ Noen av de viktigste bidragene til minnekunstens historie under antikken og renessansen er Ludwig Volkmann, "Ars memorativa," i *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, red. Arpad Weixlgärtner, Neue Folge, iii (Wien: Anton Schroll & Co, 1929), 111–203; Helga Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, faks. utg. (Amsterdam: E. J. Bonset, 1967), Orig. (1936); Herwig Blum, *Die antike Mnemotechnik* (Hildesheim: Georg Olms, 1969); Yates, *The Art of Memory*; Rossi, *Logic and the Art of Memory*; Lina Bolzoni, "The Play of Images. The Art of Memory from Its Origins to the Seventeenth Century," i *The Enchanted Loom. Chapters in the History of Neuroscience*, red. Pietro Corsi (Oxford: OUP, 1991), It. orig. (1989), 16–65.

⁵ Marcus Tullius Cicero, *Om talekunst. De oratore I–III. Tre dialogar skrivne til broren Quintus. Omsetjing og etterord ved Hermund Slaattelid* (Oslo: Aschehoug, 2012), Lat. original (ca. 55 f.v.t.), 204–05 (II, 86, 351–54); Marcus Fabius Quintilian, *Institutio oratoria*, overs. H. E. Butler (London: Heinemann, 1979), Lat. original (ca. 95), 217 (XI, ii, 11). Om legenden om Simonides, se Yates, *The Art of Memory*, 43. Gjennom grundige kildestudier har Herwig Blum slått fast at den egentlige utvikleren av minnekunsten som teknikk bør ha vært retorikeren og tragikeren Theodectes i perioden 360–354 f.v.t. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 90, 91.

⁶ Cicero, *Om talekunst*, 204–07 (II, 86–88, 351–61). I avhandlingene om retorikk var egne kapitler tilegnet minnekunsten. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 132. De andre viktigste beskrivelsene av antikkens minnekunst finnes i [Cicero], *Retorik til Herennius oversat af Søren Hindsholm* (København: Gyldendal, 1998), Lat. original, *Rhetorica ad herennium* (ca. 86–82 f.v.t.), 107–13 (III, 7, 28–40); Quintilian, *Institutio oratoria*, 211–43 (XI, ii, 1–51).

⁷ For en innføring i teknikkens regler, se Yates, *The Art of Memory*, 17–41; Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 1–37. Blums systematiske oversikt er sammenfattet på engelsk i Mattias Ekman, "Edifices of Memory. Topical Ordering in Cabinets and Museums," i *The Museum Beyond the Nation*, red. Johan Hegardt (Stockholm: The National Historical Museum, 2012), 61–86: 66–68.

⁸ Quintilian, *Institutio oratoria*, 223 (XI, ii, 19); [Cicero], *Retorik til Herennius*, 110 (III, 7, 33–34). Et slikt bilde, *imago*, var en konkret og livaktig forestilling som skulle fremstå som om det det avbildet faktisk var til stede i rommet, ikke kun som en todimensjonal abstraksjon, som det norske ordet "bilde" kan gi assosiasjoner til. Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 31.

⁹ *Die antike Mnemotechnik*, 15. Eksemplene har Blum hentet fra *Dissoi logoi*. Jf. Rosamond Kent Sprague, "Dissoi Logoi or Diallexeis," *Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 77, nr. 306 (1968), Lat. original (ca. 425 f.v.t.), 155–67: 167 (IX, 6).

¹⁰ [Cicero], *Retorik til Herennius*, 111 (III, 7, 35).

¹¹ Minnesmesteren Peter av Ravenna hevdet selv å ha skapt flere enn to hundre tusen minnesteder fra hvilke han kunne resitere tusenvis av tekstpassasjer. Rossi, *Logic and the Art of Memory*, 20–21. Jf. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum*, 107–08.

¹² *Das mnemotechnische Schrifttum*, 122. Vandringslæreren i minnekunsten Lambert Schenkel utlofte i begynnelsen av 1600-tallet sine studenter å kunne forme to hundre tusen minnesteder med fjorten dagers øvelse for å kunne holde alle kunster og vitenskap i minnet. Ibid., 123. I renessansens og barokkens studier av minnekunsten fantes også referanser til refleksjoner over hukommelsen av Aristoteles, Platon, Seneca, Albertus Magnus, Thomas Aquinas og Augustinus. Rossi, *Logic and the Art of Memory*, 11.

¹³ Litteraturen til temaet er svært omfattende. For en introduksjon, se oversiktsverk som Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2. rev. utg. (Braunschweig: Klinkhardt und Biermann, 1978), Orig. MS 1923; 1. utg. (1908); Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger* (Wien: Molden Edition, 1979); Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities* (London: Thames & Hudson, 2002); Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to Nineteenth Century* (New Haven: Yale Univ. Press, 2007).

¹⁴ Se for eksempel Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 1992); Christoph Becker, "Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution: Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung" (PhD thesis, Ludwig-Maximilian-Universität, 1996); Klaus Minges, *Das*

Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung (Münster: LIT, 1998), <http://www.minges.ch/publ/diss.htm>; Robert Felfe og Kirsten Wagner, *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900* (Berlin: LIT, 2010); Barbara Segelken, *Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge* (Berlin: Akademie, 2010).

¹⁵ Det oppsto også et stort marked for produksjon av gjenstander og kuriositeter som forhandledes med formål å havne i de mange samlingene som vokste frem.

¹⁶ Lorenz Seelig, "Die Münchner Kunstammer," i *Die Münchner Kunstammer*, red. Willibald Sauerländer, 3 bind, iii: Aufsätze und Anhänge (München: C.H. Beck, 2008), 1–114: 5. Om anordnende av samlingene, se *ibid.*, 24–27.

¹⁷ *Ibid.*, 27–44.

¹⁸ Samuel Quiccheberg, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, overs. Mark Meadow and Bruce Robertson (Los Angeles: Getty, 2014), Lat. original (1565), 61.

¹⁹ I en ni sider lang beskrivelse av den kurfyrstelige kunst- og anatomikammer og bibliotek i en bok om byen Dresden og dess slott fra 1680 heter det at de sju rommene har fått "en slik *Disposition* og god ordning [...] / så at man der inne kan ha *Memoriam artificialem & localem*", det vil si å med minnekunsten kunne memorere det omfattende innholdet ved hjelp av dens inndeling i rom og klasser. Anton Weck, *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreib: und Vorstellung* Digital. utg. (Nürnberg: Hoffmann, 1680), <http://diglib.hab.de/drucke/gm-4f-270/start.htm>, 34. Min overs. Kursivering viser latinske ord med latinsk skrift i originalen. På en tilsvarende måte forklarer visebibliotekaren for universitetsbiblioteket i Uppsala for universitetskansleren hvordan han tok i bruk minnekunsten for å finne bøker til studenter etter at boksamlingene hadde flyttet til nye lokaler i begynnelsen av 1690-årene, før en ny katalog var opprettet. Johan Eenberg, "Bilaga 9. Vice bibliotekarien Johan Eenbergs berättelse om Universitetsbiblioteket åren 1690–1703," i Claes Annerstedt, *Uppsala Universitetsbiblioteks historia intill år 1702. Med nio bilagor* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1894), Original MS 1703, 109–19: 111.

²⁰ H. C. Bering Liisberg, *Kunstammeret. Dets stiftelse og ældste historie* (København: Det nordiske forlag, 1897), 107–13. Et inventarium fra oppstillingen før flyttingen redegjør for samlingen som en besøkende ville ha beveget seg i bygningen, rom for rom og hylle for hylle. *Ibid.*, 153–81. En katalog ble utgitt senere, også den satt opp rom for rom. Oligero Jacobæo, *Museum regium, seu, Catalogus rerum tam naturalium, quam artificialium, quae in basilica bibliothecae augustissimi Daniae Norvegiaeq[ue] monarchae Christiani Quinti, Hafniae asservantur* Digital. utg. (Hafnia: Schmetgen, Joachim, 1696), <https://archive.org/details/museumregiumseuc00jaco>. Supplerende studier blant annet i Bente Gundestrup, *Det kongelige danske Kunstammer 1737. The Royal Danish Kunstammer 1737*, 2 + Reg. bind (København: Nationalmuseet, 1991).

²¹ Göran Lindahl, *Magnus Gabriel de la Gardie. Hans gods och hans folk* ([Uppsala]: Sveriges arkitekturmuseum, 1968), 43–44. Min overs. Jf. Lars Ljungström, *Magnus Gabriel de la Gardies Venngarn. Herresätet som byggnadsverk och spegelbild* (Stockholm 2004), 233, 35, 39–40. På Karlbergs slott samlet De la Gardie i suite et bibliotek, et galleri med avbildninger av romerske keisere, en raritetssal, flere saler med malerier av militære slag eller generaler. Lindahl, *Magnus Gabriel de la Gardie*, 50–51; Ingrid Rossell, "Karlberg under Magnus Gabriel de la Gardies tid," i *Karlberg. Slott och skola*, red. Bengt M. Holmquist, III bind, ii: Byggnader og Konst (Karlberg: Föreningen Krigsskolan Karlberg Vänner, 1992), 49–102.

²² Carin Bergström, red., *Skoklosters slott under 350 år* ([Stockholm]: Byggförlaget, [2004]).

²³ Caspar Frid. Neickelius, *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern, ...* red. D. Johann Kanold, Digital. utg. (Leipzig: Hubert, 1727), <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10051211-0>.

²⁴ *Ibid.*, 454–58. Hans råd var ikke nye men bygget på kataloger og samlingsteoretiske arbeider tilbake til slutten av 1500-tallet, som han samlet i en bibliografi om drøyt seksti titler. *Ibid.*, 227–31. At slike konvensjoner for å notere og memorere samlinger var utbredt også i Norden illustreres av de mange dagbøker hvor dannelsesreisende, i mange tilfeller svært detaljert, har redegjort for inndeling og innhold i samlingene. Notatene kunne bli brukt som referanser for egne samlinger eller i arbeid med å ordne andres. Under en reise fra Sverige til Italia, med besøk i adskillige byer og slott underveis, førte læreren Nils Rubenius notater på vegne av tolvårige Johan Holm, sønn til bestyreren for kunstammeret på Stockholms slott. Fra Gottorps slotts tre bibliotekskammer og to kunstammer beskriver Rubenius bok- og manuskriptsamlingenes oppstilling, mynter, vitenskapelige instrument så vel som klær og andre gjenstander som bestyreren hadde samlet på reiser i Persia og Russland. Kamrene med naturalier, hvor man blant annet fant "een grønlandz bååt", en mannekeng av en "grönländhare kläddh uthi fogleskinn" og en mannekeng av en polakk som rørte på øynene når man tok på ham, kunne beskrives slik: "Innan för dhenna Cammaren war een annor ther man fann rariteter stälta effter the 4 Elementa mundi: På högher handhen inn om Dörren woro oräkneligha Species af skaalfisk, the stora stälte uth medh wäggharna, men the småå uthi kistor eller lådhör på tre boordh ther till giordhe. Besynnerlighen war ther til att achta någhra stora Oosterskaler, men besynnerlighen een som wogh 364 skalpundh." Avsnittet fra Gottorp

er trykket i Jan Drees, "Die "Gottorfische Kunstkammer", Anmerkungen zu ihrer Geschichte nach historischen Textzeugnissen," i *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713*, red. Heinz Spielmann and Jan Drees, 4 bind, ii: Die Gottorfer Kunstkammer (Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1997), 11–48: 26–27 n. 46. Se også relevante kommentarer til dette temaet vedrørende dagboken til to norske reisende i de europeiske kunstkamrene på 1600-tallet. Anne Eriksen, *Museum. En kulturhistorie* (Oslo: Pax, 2009), 32–35; "Making Sense of Europe," i *Making Sense as a Cultural Practice*, red. Jörg Rogge (Bielefeld: Transcript, 2013), 93–105.

²⁵ Når den danskfødte legen Gerhard Stalhoff besøkte Uppsala og beså samlingene på slottet, i domkirken og hos professorene ved universitetet var han nøye når han etter sine besøk skrev ned hva han hadde sett. I en flere sider lang beskrivelse av det kunstskap som Gustav II Adolf hadde fått i gave av borgerne i byen Augsburg og som 1660 fantes i kunstkammeret på Uppsala slott redegjør han foruten for skapets utforming for innholdet i 67 av dets rundt 200 "skuffueladdicher". Listen begynner med "1 Ett Bord med artificial mad, fruct och Confect, conditer og saadant" og slutter med "Och alle haande sacher som ich alle utan till kunne i en hast *infigeras memoriae* [innprentes i minnet]". Gerhard Stalhoff, "Itenerarium Sueticum", Uppsala universitetsbibliotek, Den ämnesindelade handskriftssamlingen, S. 28, 1660, 93 r. Skapet kan i dag ses på Museum Gustavianum i Uppsala. Om dets historikk, se Hans-Olof Boström, *Det underbara skåpet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp* (Uppsala: Uppsala University Library, 2001). Jenckels anbefalinger speiler hvordan samleren i utgangspunktet hadde organisert samlingen med hjelp av møbler, bilder og tekst. For en av samlingene i Palazzo Vecchio for Francesco I av Medici laget Vincenzo Borghini på 1570-tallet et ikonografisk program med bilder på utsidene av oppbevaringsmøblene sammen med en forklaring slik at fyrsten skulle kunne memorere inndelingen og innholdet. Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press* (Toronto: UTP, 2001), 246–47. Den kjente forskeren og samleren Ulisse Aldrovandi erklærte i 1595 at de 7 000 gjenstander funnet i jorden, så vel som frukter, gummi og veldig vakre saker fra India, som han hadde plassert i 4 500 hyller i 66 skap, hadde blitt merket med navn for å kunne gjenfinnes. Claudia Swan, "Of Gardens and other Natural History Collections in Early Modern Holland. Modes of Display and Patterns of Observation," i *Museum, Bibliothek, Stadtraum: Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, red. Robert Felfe and Kirsten Wagner (Berlin: LIT, 2010), 173–90: 184. Han ga også noen av samlingsgjenstandene en fortolkende mening ved å omforme dem til emblematiske bilder, *impres*, som smykket veggene i hans villa. Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley: University of California Press, 1994), 302. Den Holstein-Gottorpske legen Johann Daniel Major anbefalte på 1670-tallet å ha etiketter av papir limet på et lite stykke tre med betegnelser på alle saker i samlingen, inndelt i klasser etter metode og ikke alfabetisk, for å hjelpe prefekten å memorere samlingene og for å informere besøkere. Johann Daniel Major, *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-kammern ins gemein*, Digital. utg. (Kiel: Reuman, 1674), <http://diglib.hab.de/drucke/ub-4f-6/start.htm>. Aldrovandi og Major var velkjente for Jenckel.

²⁶ Arthur MacGregor argumenterer dog for at idéen om et ensyklopedisk eller universelt museum var utdatert og utenkelig i begynnelsen av attenhundretallet. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to Nineteenth Century*, 238.

²⁷ Samlingene med bøker, naturalier og antikviteter ble testamentert av legen Sir Hans Sloane. David M. Wilson, "The British Museum. Collections and Politics," i *The Museum Beyond the Nation*, red. Johan Hegardt (Stockholm: The National Historical Museum, 2012), 171–82: 171.

²⁸ Museet ble etablert som følge av den store fremgangen for The Great Exhibition i 1851 og bygget opp omfattende og eklektiske studiesamlinger av brukskunst og kunst. "A Brief History of the Museum," nettside, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum/>, lastet ned 3. mars, 2016.

²⁹ Charlotta Hanner Nordstrand, *Göteborgs Museums 1800-tal – fem decennier av kunnskap och utveckling* (Göteborg: Göteborgs stadsmuseum, 2008), 31–35; Mattias Bäckström, "Museet som centrum i samhällsbygget. Universellt, internasjonellt och interassosiationellt på Göteborgs Museum under 1860-talet," i *Att fånga det flyktiga. Göteborgs Museum 150 år*, red. Mats Sjölin (Stockholm: Göteborgs Stadsmuseum/Carlssons, 2011), 119–53; 316–20: 122–23.

³⁰ Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Höganäs: Nationalmuseum/Wiken, 1992), 113.

³¹ *Ibid.*, 122.

³² Dette stykket om det kongelige kunstmuseum er tilføyet det opprinnelige forelesningsmanuskriptet. Camilla Mordhorst, *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer* (København: Museum Tusulanum, 2009), 71.

³³ Eriksen, *Museum*, 51.

³⁴ Minnekunsten ble utsatt for skarp kritikk under seksten- og syttenhundretallet – da den også blomstret – og mistet sin innflytelse etter hvert. Boktrykkerkunsten og den nye vitenskapen, særlig logikken, bidro til dens marginalisering. På dette temaet, se Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum*, 130–33; Yates, *The Art of Memory*, 355–56; Rossi, *Logic and the Art of Memory*, 1–6; Wolfgang Holzappel, "Über das Verhältnis

zwischen theoretischer Gedächtnispsychologie und Gedächtniskunst. Eine psychologiegeschichtliche Analyse,” *Psychologie und Geschichte* 10, nr. 3–4 (2002), 247–59.

³⁵ Om studier av museet og galleriet som bygningstype, se særlig Heinrich Wagner, ”Museen,” i *Handbuch der Architektur*, red. Eduard Schmitt, Vierter Theil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 6. Halb-Band: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, 4. Heft: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen (Darmstadt: Arnold Bergsträsser, 1893), 173–402; Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien* (Berlin: Gebr. Mann, 1970); Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types* (London: Thames & Hudson, 1976), 111–38; Thomas A. Markus, *Buildings & Power. Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types* (London: Routledge, 1993), 169–244.

³⁶ Quintilian, *Institutio oratoria*, 211–13 (XI, ii, 1), 17 (XI, ii, 9); [Cicero], *Retorik til Herennius*, 107 (7, 28–29).

³⁷ Gjennomgangen av reglene følger Herwig Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 4.

³⁸ Quintilian, *Institutio oratoria*, 223 (XI, ii, 20). Min overs.

³⁹ Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, 57, 64.

⁴⁰ Etter å først ha dekorert rommene med brokete mønster av geometriske figurer, blomster, steiner, emblem og våpen, så ble alt overmalt bare et halvt år seinere med ensartete farger, ulike for de ulike rommene: grønt, blått, zinnoberrødt og aurumgult. Liisberg, *Kunstkammeret*, 22.

⁴¹ Solfrid Otterholm har redegjort for fargebruk i rommene i basisutstillingene Kunst 1 (2005) og Kunst 3 (2007) og sammenlignet med tidligere praksis. Solfrid Otterholm, ”Fra Nasjonalgalleri til Nasjonalmuseum. Norges nye kunstinstitusjon i et museologisk perspektiv” (Masteroppgave, Universitetet i Bergen, 2008).

⁴² Erik Andrén, *Skokloster. Ett slottsbygge under stormaktstiden* (Stockholm: Nordisk rotogravyr, 1948), 189–94, 99 n. 00.

⁴³ Om disse salene, se Jens Thiis, *Korte træk av Nasjonalgalleriets og dets bygnings historie 1837–1924* ([Kristiania]: [Nasjonalgalleriet], [1924]), 18–20.

⁴⁴ Blum, *Die antike Mnemotechnik*, 4–5.

⁴⁵ ”Livets dans. Samlingen fra antikken til 1950,” nettside, Nasjonalmuseet, http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/nasjonalgalleriet/Livets+dans.+Samlingen+fra+antikken+til+1950.9UFRjUZh.ips, lastet ned 21 april, 2015.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Jf. f.eks. Otterholm, ”Fra Nasjonalgalleri til Nasjonalmuseum.”; Lotte Sandberg, *Alle snakker om museet. Nasjonalmuseet for kunst – fra visjon til virkelighet* (Oslo: Pax, 2008), 35–51; Mattias Ekman, ”Architecture for the Nation’s Memory. History, Art, and the Halls of Norway’s National Gallery,” i *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, red. Suzanne Macleod, Laura Hourston Hanks, and Jonathan Hale (London: Routledge, 2012), 144–56.

⁴⁸ Salen har hatt så vel dypt røde som grå vegger. Otterholm, ”Fra Nasjonalgalleri til Nasjonalmuseum,” 55, 97.

⁴⁹ Thiis, *Korte træk av Nasjonalgalleriets historie*, 18.