

# Madonnaskulpturen fra Hedalen

En museologisk undersøkelse av verdien til en rekonstruksjon

**Kari Fagerland Syversen**



Masteroppgave i museologi

MUSE4990 | 60 studiepoeng

Program for kulturhistorie og museologi

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Høst 2016



# Madonnaskulpturen fra Hedalen

En museologisk undersøkelse av verdien til en rekonstruksjon

Kari Fagerland Syversen



Veiledet av Anne Eriksen

Universitetet i Oslo 2016

© Kari Fagerland Syversen  
2016

Madonnaskulpturen fra Hedalen - En museologisk undersøkelse av verdien til en  
rekonstruksjon.

Forsidebilde: Hedalen-madonnaen og rekonstruksjonen. Foto: Eirik Irgens Johansen.

Tilhører Kulturhistorisk museum. Kilde:

<http://www.unimus.no/foto/#/search?q=Hedal%20madonna>

Kari Fagerland Syversen

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



## Sammendrag

Både innenfor og utenfor museenes vegger har kopier, rekonstruksjoner og replikaer blitt fremstilt av kunstverk og andre gjenstander som man har vurdert som verdifulle. Også på kulturhistoriske museer, disse institusjonene som tradisjonelt har blitt sett på som ”redningsstasjoner” for gjenstander som har blitt betegnet som ekte og originale, finnes det kopier. Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen er en slik kopi. Denne madonnaskulpturen ble fremstilt mellom 1986 og 1990 ved Kulturhistorisk museum i Oslo, og er en rekonstruksjon av Hedalen-madonnaen fra midten av 1200-tallet. Etter et opphold på 15 år i Hedalen stavkirke i Valdres, er rekonstruksjonen nå utstilt i middelaldersalen på Historisk museum. Hva er bakgrunnen for denne rekonstruksjonen, og hva gjør at den har fått plass sammen med kirkekunst som er over 500 år eldre?

I denne oppgaven undersøker jeg praksisen med å utstille kopier på kulturhistoriske museer ved å benytte rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen som casestudie. Med et kvalitativt materiale bestående av intervjuer, arkivmateriale og avisartikler analyserer jeg historien til rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i tre definerte perioder: Fremstillingen av skulpturen, oppholdet i Hedalen stavkirke og rekonstruksjonen i utstillingen der den står på Historisk museum i dag. Ved hjelp av begreper som *verdi*, *autentisitet* og *aura* ønsker jeg å studere hvilken rolle skulpturen har hatt i disse periodene. Funnene viser blant annet at ulike kontekster, parter og formål gjør at rekonstruksjonen har ulik verdi i forskjellige perioder. Og mens rekonstruksjonens verdi er knyttet til den originale skulpturen, er den også en gjenstand i sin egen rett med en egen unik historie.



## Forord

Ei venninne fortalte meg for et par år siden at hun hadde hørt at det var veldig vanskelig å skrive en masteroppgave. Hun viste seg å ha rett. Når jeg nå allikevel er i mål er det flere som må takkes. Den første og største takken går til min veileder, professor Anne Eriksen. Takk for din tid, kunnskap, oppmuntring, og ikke minst evne til å forklare kompliserte begreper på en forståelig måte. Takk til professor i museologi Brita Brenna for å ha delt din kunnskap gjennom to veldig lærerike år, og for alltid å ha en positiv innstilling.

Takk til mine medstudenter på Museologi, med en spesielt stor takk til Christina Ljosåk og Eva Marie Sund. Til Christina for endeløse samtaler med støtte, latter og sitater fra Bruce Springsteen. Til Eva for å sette lista høyt og for å hjelpe meg med å forsøke å komme over den. Uten deres hjelp og støtte er jeg i tvil om jeg hadde greid å plukke nok nøtter før vinteren kom. Det hadde i hvert fall ikke vært like morsomt!

I denne sammenheng vil jeg takke min samboer Øyvind Fladberg Brucker for lånet av ”nøttemetaforet”, mange år med korrekturlesning og effektiv kriseminimering. Jeg vil også takke familie og venner for at de alltid å spør hvordan det går. En spesiell takk til Hanne Guro Warholm Sørum som har lest korrektur. Du er en uunnværlig for en dyslektiker som meg.

Så en stor takk til alle som har bidratt til prosjektet og da spesielt Svein Asmund Wiik, Eivind Bratlie, Katherine Elliott, Mille Stein, Gunvor Heiene og Mona Bramer Solhaug. Deres interesse for temaet og positive innstilling til å bidra til denne oppgaven har vært over all forventning. Takk også til Arne G. Perlestenbakken for lånet av bilder.

Og til sist; en litt flåsete, men fortjent takk til gatemixen Max for å ha holdt meg med selskap. Endelig slipper du å dele fanget mitt med Mac`en!

Tusen takk.



# Innhold

<b>Kapittel 1: Introduksjon .....</b>	<b>1</b>
Avgrensning og presisering.....	2
Problemstilling .....	3
Kopiens sammensatte fortid.....	4
Kopier i dag.....	6
<b>Kapittel 2: Teoretisk bakgrunn.....</b>	<b>9</b>
En museologisk forskningstradisjon.....	10
<b>Verditenkning i kulturminnevernet.....</b>	<b>12</b>
Moderne kulturminnevern tar form .....	13
Fra teori til praksis .....	14
<b>Autentisitet .....</b>	<b>16</b>
Ulike typer autentisitet .....	17
<b>Aura.....</b>	<b>19</b>
Iboende eller tillagte egenskaper?.....	21
<b>Kapittel 3: Metode og materiale .....</b>	<b>24</b>
<b>En casestudie .....</b>	<b>24</b>
Kriterier for utvelgelse .....	25
De to Hedalen-madonnaene.....	26
<b>Intervju og andre kilder.....</b>	<b>29</b>
Utvalget av intervjupersoner.....	29
Gjennomføring av intervju .....	31
Annet materiell.....	32
<b>Analysens tilblivelse og struktur .....</b>	<b>34</b>
Tre perioder.....	34
Tre parter .....	35
<b>Kapittel 4: Fremstillingen av rekonstruksjonen .....</b>	<b>37</b>
Den originale Hedalen-madonnaens forfall .....	37
Fra bekymring til handling .....	39
KHM sine betingelser .....	43

Avtalen og fremstillingen .....	46
En diskusjon om patinering.....	47
<b>Kapittel 5: Rekonstruksjonen i Hedalen stavkirke.....</b>	<b>53</b>
Rekonstruksjonen kommer til Hedalen stavkirke .....	53
Kirkeinventarets betydning.....	55
Religiøs eller kulturhistorisk verdi? .....	60
En ubeskrivelig kvalitet?.....	64
Den originale Hedalen-madonnaen etterlyses.....	66
<b>Kapittel 6: Rekonstruksjonen på museum .....</b>	<b>69</b>
De to Hedalen-madonnaene bytter plass.....	69
Lik, men allikevel forskjellig? .....	72
Rekonstruksjonen som illustrasjon og tolk.....	74
Mellom fornuft og følelser .....	77
Rekonstruksjonens potensielle verdi .....	80
<b>Kapittel 7: Avsluttende refleksjoner.....</b>	<b>84</b>
Å undersøke verdi gjennom praksis .....	84
Observasjoner og avsluttende diskusjon.....	85
<b>Bibliografi .....</b>	<b>89</b>
Trykte kilder .....	89
Nettsider og upublisert materiale .....	93
Avisartikler.....	94
<b>Kilder.....</b>	<b>95</b>
KHM-Arkiv .....	95
RAKV-Arkiv .....	95
<b>Vedlegg .....</b>	<b>97</b>







# Kapittel 1: Introduksjon

I middelaldersalen på Historisk museum i Oslo finnes noe av norsk middelalder sin mest dyrebare kirkekunst. Her kan besøkende se og oppleve figurskulpturer, stavkirkeportaler og annen kirkekunst fra middelalderen i Norge, en tidsepoke som varte fra kristningen av landet på sent 900-tallet til reformasjonen i 1537 (Horgen, Hammervold, & Nygaard, 2000, s. 4). De fleste gjenstandene i utstillingen er laget i tre eller stein og bærer preg av sin høye alder enten ved at det kun finnes rester igjen av malingen, eller ved at gjenstanden mangler fysiske deler som armer eller utsmykninger. En skulptur skiller seg derimot fra resten. Med sin gullbelagte kappe, fargerike detaljer og alle fysiske deler intakt har Hedalen-madonnaen et ganske annet uttrykk enn de andre madonnaskulpturene i salen. Det er fordi denne skulpturen ikke er fra middelalderen slik som de andre, den er laget mellom 1986 og 1990. Hvor kommer denne skulpturen fra og hva gjør at den har fått plass her sammen med kirkekunst som er over 500 år eldre enn den? Er ikke et kulturhistorisk museum kun et sted for gamle og ekte gjenstander? Realiteten er at ikke alle gjenstander vi kan se på kulturhistoriske museer i dag er det som vi vil betegne som originale eller ekte. Av ulike årsaker fremviser museer kopier i sine utstillinger. I dette prosjektet skal jeg studere denne praksisen slik den kommer til uttrykk gjennom rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen.

Min interesse for dette temaet har sannsynligvis vokst frem som et resultat av en forkjærlighet for gamle ting, både hjemme som en del av en familie med samlere fra flere generasjoner tilbake<sup>1</sup> og på museum. Jeg som mange andre har en elementær oppfatning om at det å gå på kulturhistoriske museer først og fremst er en mulighet for å oppleve og lære om ulike tider og kulturer. Det gjøres ved å se på gjenstander fra denne tiden og kulturen. Gjenstandene kan betegnes med ord som originale og ekte, og har blitt tilskrevet en form for verdi som gjør at de har blitt tatt ut av sin opprinnelige kontekst og flyttet til et museum. Denne verdien kan for eksempel være at de er vakre, sjeldne, enestående, gamle eller har en kjent historie, noe som fører til at de har blitt vurdert så verdifulle at de trenger en spesiell form for beskyttelse. Dette er en oppfatning som sannsynligvis skyldes de kulturhistoriske museenes tradisjonelle fokus på å være ”redningsstasjoner”, det vil si et sted der gjenstandene er trygge fra et samfunn i stadig utvikling. For at gjenstandene ikke skal gå tapt blir de plassert på museum der de beskyttes for konsekvensene av denne utviklingen. En forståelse for betydningen av

---

<sup>1</sup> Min far samler på kammerladere og min farfar samlet i sin tid på kniver, ved siden av en rekke andre ting. Denne spesifikke våpeninteressen har imidlertid ikke blitt videreført til meg til tross for iherdig innsats fra samlerne selv.

denne prosessen førte meg til en bachelorgrad i Kulturarv og bevaringskunnskap på Universitetet i Oslo (UiO) der bevaring av gamle og originale gjenstander står sentralt. Dette er temaer som jeg syntes er både spennende og viktige. Da jeg så begynte på en master i Museologi og lærte mer om de andre hovedoppgavene et museum har ved siden av bevaring (samling, forskning og formidling), begynte jeg å stille spørsmål om det er plass til andre gjenstander på de kulturhistoriske museene enn de gamle og originale. Og om disse til og med kan ha verdier som ikke de originale har. Selv foretrekker jeg å se visuelt flotte utstillinger der objektene som er utstilt gir et tydelig bilde av fortiden som museet forsøker å fortelle. Og det er kanskje noe en kopi kan gjøre like godt, hvis ikke bedre enn en original? For det er ikke alltid like enkelt å tenke seg til hvordan en gjenstand har sett ut når den står foran deg sterkt preget av tidens tann. Det krever en historiekunnskap og kreativitet som ikke alle besitter. Med en kopi som er laget for dette formålet blir det enklere. Samtidig følger det med begreper som kopi, replika og rekonstruksjon en oppfatning av at noe ikke er ekte og derfor ikke like bra som originalen. Hvorfor velger museene, som ofte beskrives som oppbevaringssteder for det ekte og autentiske, å bruke kopier i sine utstillinger? Utgangspunktet for denne masteroppgaven var nettopp spørsmål som disse. Den begynte derfor ikke med rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen, men med en nysgjerrighet knyttet til hvorfor og hvordan kulturhistoriske museer bruker kopier i sine utstillinger.

Jeg vil videre i dette kapittelet først gjøre en avgrensning. Med dette kommer en presisering av hvordan jeg forstår de begrepene jeg har valgt å bruke. Deretter vil jeg redegjøre for problemstillingen. I siste del av dette kapittelet vil jeg skissere opp bakgrunnen for temaet og belyse hvordan bruken og oppfatningen av kopier innenfor en museums kontekst har vært i endring historisk. Denne presentasjonen leder meg frem til i dag. Her vil jeg presentere eksempler på kopier som viser at rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen ikke er et isolert tilfelle og hvordan kopitematikken har blitt tatt opp av andre.

### **Avgrensning og presisering**

Formålet med denne oppgaven er ikke å avgjøre hva som er riktig og galt når det kommer til bruk av kopier og rekonstruksjoner på museum. Spørsmål som; ”burde museer stille ut rekonstruksjoner?” eller ”burde originale kulturminner stå i sin opprinnelige kontekst, eller flyttes på museum?” blir ikke besvart i denne oppgaven. Det jeg i stedet ønsker å gjøre er å belyse den praksisen som allerede finner sted og dermed forhåpentligvis skape en større bevissthet rundt praksisen, først og fremst innad i museene. Når jeg så har valgt å fokusere på

kulturhistoriske museer, er det på grunn av den nevnte oppfatningen av disse museene som ”redningsstasjoner” for det originale. Siden denne oppgaven handler om å undersøke verdien til en rekonstruksjon har jeg valgt å fokusere på kopier som blir utstilt på (tilsynelatende) lik linje som originale gjenstander. Kopier som museene har laget for bestemte pedagogiske formål faller derfor utenom denne oppgaven.

Da jeg valgte tema og begynte å jobbe med denne oppgaven hadde jeg liten innsikt i de forskjellige begrepene som er i bruk når det er snakk om originalen og originalens motstykke. Jeg oppfattet kopi som en fellesbetegnelse på dette motstykket. Det viste seg raskt å ikke være så enkelt. Det er en rekke begreper som brukes. I denne oppgaven har jeg valgt å ikke legge vekt på forskjellene mellom begreper som kopi, rekonstruksjon og replika, og i stedet bruke de mer eller mindre synonymt. Dette er det to grunner til. Den første grunnen er at definisjonene av disse begrepene og hvordan de bør avgrenses fra hverandre, både er mange, uklare og i mange tilfeller inkonsekvente. Å inkludere begrepsbruk som en betydelig del av oppgaven ville tatt for mye fokus og plass. Den andre grunnen er at mitt fokus er på en original gjenstand i forhold til en ”uekte”. Om det er en kopi eller en rekonstruksjon, er etter min mening, av underordnet betydning for denne oppgaven. Jeg har også tatt utgangspunkt i at Hedalen-madonnaen fra middelalderen er en original mens Hedalen-madonnaen fra slutten av 1900-tallet ikke er det, uten å gå nærmere inn på begrepsbruken. Til tross for disse to grunnene har forskjellene mellom disse begrepene i noen tilfeller vist seg å være viktig for de ulike partene i casestudie. I disse tilfellene vil jeg gå inn på begrepene, ikke for å finne ”det rette svaret”, men fordi det handler om de ulike verdiene som jeg er ute etter å undersøke. Jeg har derfor valgt å kun inkludere tanker om begrepsbruk der det fremstår som sentralt i materialet, det vil si der jeg vurderer det som relevant for oppfatningen av verdien til rekonstruksjonen. Det jeg allikevel vil presisere er at jeg ikke skriver om forfalskninger, som jeg vil definere som noe som gir seg ut for å være noe det ikke er. Det er etter min mening viktig å presisere da en forfalskning er noe som er laget for å mislede, og som dermed kan gi negative assosiasjoner, i motsetning til en kopi.

### **Problemstilling**

I denne oppgaven skal jeg undersøke hvilken verdi en kopi kan ha med formål om å belyse hvordan og hvorfor kulturhistoriske museer bruker kopier i sine utstillinger. Dette skal jeg

gjøre ved å se på hvordan verditilskrivning vises gjennom praksis. Hvordan blir en kopi brukt og hvordan blir den vurdert? Og hva kan dette si om hvilke verdier en rekonstruksjon har?

For å undersøke denne problemstillingen har jeg valgt å studere rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i tre definerte perioder. Denne oppdelingen gjenspeiles i de tre analyse kapitlene: I kapittel fire vil jeg undersøke fremstillingen av rekonstruksjonen mellom 1986 og 1990 på Kulturhistorisk museum (heretter KHM). Hva var bakgrunnen for at rekonstruksjonen ble laget? Hvordan var prosessen og hva var argumentene? I kapittel fem skal jeg undersøke rekonstruksjonen i perioden den stod i Hedalen stavkirke mellom 1990 og 2005. Hvordan ble rekonstruksjonen mottatt? Var den en godtatt erstatning for den originale skulpturen? I kapittel seks ser jeg på rekonstruksjonen i utstilling der den står på KHM i dag. Hvilket formål har rekonstruksjonen i denne utstillingen? Hvilke egenskaper oppfattes den å ha?

Mitt fokus i oppgaven ligger først og fremst på rekonstruksjonen, men originalen vil også ha en sentral plass da det både er vanskelig og meningsløst å snakke om rekonstruksjonen uten å nevne originalen. Jeg vil derfor trekke inn originalen der jeg mener den kan belyse verdien til rekonstruksjonen.

### **Kopiernes sammensatte fortid**

I dagens samfunn finnes det kopieringspraksiser overalt. Mennesker kopierer musikk, filmer og hverandres klesstil. Vi kjøper vesker, pennal og paraplyer med bilder av kjente malerier for å ha de med som minner hjem fra ferie. I bøker som *In praise of copying* av journalist og engelskprofessor Marcus Boon, og *The culture of the copy. Striking likenesses, unreasonable facsimilies* av kulturhistoriker Hillel Schwartz, tar forfatterne til orde for hvordan kopiering er en gjennomgående praksis i vår samtid. Boon hevder at uten å erkjenne hvor vesentlig kopiering hører til det å være menneske, kan vi ikke forstå oss selv eller den verden vi lever i: "We find real insight into what human beings and the universe are like through thinking about how and what we copy" (Boon, 2010, s. 4). Schwartz hevder på sin side at samfunnet kjennetegnes av en gjennomtrengende reproduksjonskultur og gjør rede for denne gjennom flere casestudier. Innenfor denne kulturen påpeker han at mens kopiering har blitt mer vanlig, har den økende forekomsten av kopier ført til at originaler har blitt ansett som mer verdifulle: "The more adept the West has become at the making of copies, the more we have exalted uniqueness" (Schwartz, 1996, s. 212). Både Schwartz og Boon ser slik jeg forstår det på kopiering som noe verken utelukkende negativt eller positivt. Eller slik som Boon uttrykker

det: "Copying is neither good nor bad – it all depends on what we use it for, and what we intend with it" (Boon, 2010, s. 10). Det er altså begrunnelsen bak som er av betydning.

Når det kommer til hvordan kopier av historiske og kulturelle gjenstander har blitt ansett og vurdert har imidlertid dette forandret seg over den lange perioden denne praksisen har eksistert. For det er ikke noe nytt fenomen at kunstverk og andre gjenstander som har blitt sett på som verdifulle har blitt kopiert. Allerede i antikken ble kopier fremstilt for å spre god kunst og møte etterspørselen fra samlere og akademier (Tebelius-Murén, 2004, s. 157). Denne praksisen var vanlig frem til 1700-tallet da forandringen i forståelse av originalitet hadde stor innvirkning på hvordan kopier ble ansett. Da ble kopien og imitasjonen utfordret og erstattet av forestillingen om det nyskapende og kreative (Cavalli-Björkman, 2004b, s. 179). Med en oppvurdering av det særegne var det en naturlig følge at kopien ble nedvurdert. Til tross for dette stod kopien innenfor skulpturens medium fortsatt sterkt. Her var reproduksjon av kjente verker et vanlig fenomen (Egede-Nissen, 2014, s. 3). På 1800-tallet ble avstøpninger av blant annet den danske skulptøren Bertel Thorvaldsens verker spredd over hele verden. Store europeiske museer som British museum i London og Louvre museet i Paris produserte gipsavstøpninger av egne originaler som ble sendt til museer i andre land og kontinenter (Lending, 2011, s. 162). I museene fikk disse avstøpningene plass som modeller og inspirasjonskilder for kunstnere. Da Det Kongelige Frederiks universitet i Christiania søkte om bevilgning fra Stortinget til åpning av Skulpturmuseet i 1859, ble det skrevet at gipsavstøpninger av klassiske skulpturer var et viktig hjelpemiddel for elevene fordi avstøpningene ville gi "en fuldstændigere og især anskueligere opfattelse af oldtidens hele aand" (Messel, 2003, s. 323). Det ble dermed poengtert at en gipssamling kunne gi en tydelig innblikk i den høyt aktede tiden. Med alt samlet på samme sted var det mulig å studere utvikling og gjennomføre sammenligninger. Ved Victoria and Albert museum (V&A) i London startet daværende direktør Henry Cole i 1867 "The international convention for promoting universal reproductions of works of art". Konvensjonen ønsket nasjonale komiteer for utvelgelse av verk, gjensidig utveksling av kopier på tvers av europeiske samlinger og internasjonale samarbeid for produksjon (Bilbey & Trusted, 2010, s. 466). Som et resultat av denne avtalen fikk V&A blant annet innlemmet gipsportaler av flere norske stavkirker i samlingen sin (Lending, 2011, s. 161). Mot slutten av 1800-tallet var det fortsatt mange som var positive til bruken av kopier i museene, men det vokste samtidig frem en mer kritisk holdning. Endringen skjedde i en tid der kunstens egenverdi ble viktig. Kunstverket trengte ikke lenger å betjene et spesielt formål. Denne kunsten for kunstens skyld førte til at

fokuset gikk fra motivet og selve fremstilling til den skapende prosessen (Messel, 2003, s. 343). Erkjennelsen om at kunsten viser tilbake på kunstneren som skaper av de indre kunstneriske kvalitetene i kunstverket og ikke kun håndverket, gav kunstneren en ny status. I museene ble man derfor skeptisk til at kopiene manglet forbindelse til kunstneren og at de derfor kunne mislede de besøkende (Foster & Curtis, 2015, s. 3). Som et resultat ble mange gipsavstøpninger fjernet fra utstillingene. I mange tilfeller ble de magasinert, mens i noen tilfeller ble de også solgt eller ødelagt.

Siden 1970-tallet har flere samlinger av gipsavstøpninger blitt utsilt på nytt rundt om i Europa. Interessen for smaks- og museumshistorie sies å være forklaringen på hvorfor disse gjenstandene igjen blir hentet opp fra magasinene, ved siden av de undervisnings og forskningsmessige grunnene (Zahle, 2003, s. 286). Studier av kopiene kan fortelle oss om museenes praksiser i tiden de ble laget. Arkeologene Sally M. Foster og Neil G. W. Curtis tar til orde for hvordan historiske replikaer<sup>2</sup> er viktige *både* som gjenstander i sin egen rett og som bidrag til vår forståelse av gjenstandene de er kopier av. Dette begrunner de med at replikaer er gjenstander som selv blir historiske med egen patina etter alder og bruk slik som originale gjenstander (Foster & Curtis, 2015, s. 6). Kopier blir i denne sammenheng interessante studieobjekter.

### **Kopier i dag**

Det finnes i dag en rekke kopier i nasjonale og internasjonale museer uten at det finnes noen eksakt oversikt over dem. Kopier blir samlet i egne gallerier eller utstilt blant originale gjenstander. Førstnevnte virker i stor grad å gjelde for gipsavstøpninger. Eksempler på dette er The cast gallery på Museum of classical archaeology i Cambridge og The cast courts på V&A. Kopiene i disse utstillingene er imidlertid ofte historiske replikaer, slik som de jeg nettopp har nevnt. Kopier av nyere dato blir fremstilt og brukt for å overta plassen til en original gjenstand som blir flyttet på grunn av dårlige bevaringsforhold. I disse tilfellene tar kopier originalen sin opprinnelige plass, mens originalen blir flyttet til et nytt sted, ofte for restaurering og/eller tryggere oppbevaring. Et eksempel er rytterstatuen av Marcus Aurelius fra antikkens Roma. Den originale bronsestatuen er utstilt inne i Musei capitolini i Roma, mens en kopi laget i 1981 står på plassen foran museet og har stått der siden originalen ble tatt ned for restaurering. Også her hjemme har vi slike tilfeller. For eksempel er ikke Hedalenmadonnaen den eneste rekonstruksjonen av en middelaldermadonna i Norge. Biri kirke i

---

<sup>2</sup> Historiske replikaer vil i denne sammenheng si replikaer som har en betydelig alder.

Gjøvik fikk laget en rekonstruksjon av deres madonna som fikk plass i kirken i 2014 (Holø & Myhre, 2014), mens Balke kirke på Toten fikk sin rekonstruksjon av deres madonna tidligere i år (Hesjadalen, 2016). I motsetning til Marcus Aurelius statuen ble ikke disse madonnaene laget med formål om å beskytte de originale skulpturene, da disse ble flyttet på museum på et tidligere tidspunkt. I stedet ble de laget på bestilling av kirkene selv. Kopier er også utstilt på museum. I Arktisk utstillingen på samme museum som rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen, finnes en kopi av den eldste bevarte runebommen. Originalen befinner seg i De Samiske samlinger i Karasjok. Norsk folkemuseum finner vi Sagastua ble oppført i 1993-1994 som en kopi av en årestue fra Setesdal som allerede fantes på museet. Kopier av vikingskipsfunnene ble laget på treskjærerverkstedet som ble opprettet nettopp for å lage kopier i tilfelle konserveringen av de originale gjenstandene ikke førte frem. Disse kopiene er ikke utstilt i Vikingskipshuset, men stilles ut fra tid til annen blant annet ved utlån til andre museer (Elliott, intervju, 28. Oktober, 2015). Både Sagastua og kopiene av vikingskipsfunnene vil bli beskrevet nærmere i analysen der jeg vil benytte begge som eksempler.

Tematikk om kopier i museene har blitt tatt opp på ulike måter, blant annet som tema i utstillinger. Disse utstillingene har hatt ulike utgangspunkt og formål. Bunte götter – die farbigkeit antiker skulptur, painted gods - the polychromy of ancient sculpture (engelsk tittel er Gods in color: painted sculpture of classical antiquity) var en omreisende utstilling organisert av Staatliche antikensammlung und glyptothek i München som ble vist mellom 2003 og 2008 i flere byer verden over. I utstillingen som hadde antikk polykromi<sup>3</sup> som tematikk, ble malte rekonstruksjoner av antikke skulpturer utstilt i kombinasjon med originaler eller sammenlignbare originale skulpturer (Gods in color, 2016). I utstillingen Falskt & äkta som stod i Nationalmuseum i Stockholm i 2004, ble noen av kjernespoersmalene omkring original og originalitet behandlet. Her utstilte museet gjenstander fra egen samling samt noen innlånte med et ønske om å lære besøkende om alle variasjonene som finnes mellom konseptene ekte og falskt (Cavalli-Björkman, 2004a, s. 9).

Tematikken dukker også opp med jevne mellomrom på konferanser<sup>4</sup>, men det er publisert begrenset med forskningslitteratur. Det er imidlertid skrevet betydelig litteratur

---

<sup>3</sup> Polykromi er utsmykning av arkitektur og skulptur med flere farger. Denne utsmykningen forekom allerede i det gamle Egypt (Tschudi-Madsen, 2009).

<sup>4</sup> I 1985 arrangerte International council for museums (ICOM) et symposium i Zagreb med tittelen "Originals and substitutes in museums" (Sofka, 1985). 24.-25. Oktober 2016 arrangerte Universitetet i Oslo, sammen med Norsk teknisk museum, en konferanse med navnet "Mangfoldige museumspraksiser - museet som overflodighetshorn" der ulike kopieringspraksiser ble diskutert (Teknisk museum, u.å.)

spesifikt om gipsavstøpninger og om samlingene de har vært en del av. Her er det historiske aspektet ofte sentralt. I mye mindre grad er det publisert tekster om nyere kopier. I norsk sammenheng er bildet mye det samme. Det som finnes er i stor grad knyttet til praktisk kulturminnevern, nærmere bestemt restaurering av bygninger. I dette stoffet er autentisitet ofte diskutert. I motsetning til rekonstruksjoner i kombinasjon med autentisitet er rekonstruksjoner i kombinasjon med verdi et mindre besøkt felt. En som imidlertid har beveget seg inn på dette feltet er kunsthistoriker Hans-Henrik Egde-Nissen. Egde-Nissen bruker i sin doktoravhandling, *Autentisitetens relevans*, rekonstruksjoner av kulturminner ”som optikk” til å undersøke relevansen av materiell autentisitet (Egede-Nissen, 2014). Han sammenligner verdien til tre nyere rekonstruksjoner med verdien av deres forlegg for å forsøke å belyse i hvilken grad kulturell mening og verdi beror på eksistensen av opprinnelig materiale. Selv forklarer Egde-Nissen at tilskrivning av verdi til kulturminner har engasjert en rekke forfattere siden bevaringsfeltet ble institusjonalisert på begynnelsen av 1900-tallet, men at disse i liten grad har dreid seg om rekonstruksjoner da disse sjeldent har blitt utpekt som verneobjekter av feltet. Han skriver at det finnes lite internasjonal litteratur utover evalueringen av rekonstruksjoner innskrevet på verdensarvlisten<sup>5</sup> som teoretisk tematiserer rekonstruksjoners verdi i et kulturminnefaglig perspektiv (Egede-Nissen, 2014, s. 6-7). Dette stemmer overens med mine erfaringer. Siden Egde-Nissen har skrevet om dette har jeg på flere områder blitt inspirert av han og jeg vil referere til hans avhandling flere steder i denne oppgaven.

---

<sup>5</sup> Organisasjonen United nations educational, scientific and cultural organization (UNESCO) sin verdensarvlisten inneholder over 1000 av verdens kultur- og naturarv steder som er valgt ut i fra utnevnte kriterier. Listen har bakgrunn i Konvensjonen for vern av verdens kultur- og naturarv som ble vedtatt i 1972. Konvensjonen oppfordret alle land til å fremme vern av kultur- og naturarv som har lokal eller nasjonal betydning (UNESCO, u.å.).



## Kapittel 2: Teoretisk bakgrunn

I de tre analyse kapitlene (kapittel fire, fem og seks) skal jeg undersøke verdien til en kopi gjennom å studere rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i tre ulike perioder. I dette kapitlet vil jeg presentere det som utgjør det teoretiske bakteppet for denne analysen. Først vil jeg plassere meg selv og denne oppgaven innenfor en museologisk forskningstradisjon. Deretter vil jeg diskutere og forklare begreper og perspektiver som jeg vil benytte i analysen. Disse er verdi, autenticitet og aura; begreper som jeg vil hevde har vært og er sentrale når originalitet og kopier blir omtalt.

Jeg har i den kommende analysen valgt å ikke følge en bestemt liste over delverdier eller autenticitetens attributter<sup>6</sup>. I stedet ønsker jeg å være åpen for å la meg føre i den retningen materialet leder meg. På denne måten forsøker jeg å unngå å overse, visse aspekter som, ikke passer inn i en forhåndsbestemt liste. Mitt formål med dette kapitlet er dermed å skape en bakgrunn som gjør det mulig å tolke de verdiene som dukket opp i analysen. Kunsthistoriker og antikvar Dag Myklebust sin liste over verdier vil imidlertid ha en plass i redegjørelsen av verditenkning i norsk kulturminnevern, uten at jeg vil gjøre rede for hans fulle liste i dette kapitlet. I stedet vil jeg ta opp de aktuelle verdiene der jeg mener det er hensiktsmessig. Når det kommer til autenticitet og aura har det vært vesentlig å klargjøre min forståelse av disse begrepene. I tillegg til teorien jeg skal redegjøre for i dette kapitlet, vil jeg også presentere noe teori direkte i de tre analysekapitlene. Dette er teori som i stor grad er basert på begrepene og perspektivene jeg presenterer i dette kapitlet, men som har kan anvendes mer konkret. Det vil si at det ikke er teori som er gjennomgående for hele analysen, men som kan belyse konkrete hendelser og tematikken i analysekapitlene.

I dette kapitlet vil jeg, spesielt for verdibegrepet, trekke frem utvalgte punkter fra det som litt upresist kan kalles for kulturminnevernets historie<sup>7</sup>. Formålet er å belyse hva som er bakgrunnen for den verditenkningen i kulturminnevernet som finnes i dag, og som dermed er konteksten casestudiet må forstås gjennom. Slik som utvalget av begreper er også dette et utvalg basert på hva jeg anser som relevant for analysen. Det er derfor ikke en kronologisk og fullstendig gjennomgang av kulturminnevernets historie, men i stedet et forsøk på å peke på utviklingen som har påvirket hvordan vi ser kopier i dag. Her vil jeg presisere at

---

<sup>6</sup> Det hadde vært en mulighet da det finnes flere slike eksisterende lister. For eksempel har Egede-Nissen (2014) i sin avhandling valgt å følge antikvar Axel Unnerbäcks liste over delverdier.

<sup>7</sup> Dette er upresist fordi dette begrepet i norsk sammenheng ikke ble vanlig å bruke før på midten av 1900-tallet. For en historisk gjennomgang av kulturminnevernet og fortidsinteressen i Norge, inkludert endringen i begrepsbruk se Lie Christensen (2011) eller Lidén (1991).

rekonstruksjonsbegrepet først ble etablert på 1900-tallet. Før den tid var det innbakt i restaureringsbegrepet. Skillet mellom de to ble dermed ikke etablert før inngangen til det 20. århundre, samtidig som det fortsatt diskuteres om skillet mellom rekonstruksjon og restaurering er tilstrekkelig avklart<sup>8</sup> (Egede-Nissen, 2014, s. 71). Den historiske koblingen mellom begrepene fører til at det er relevant å gjøre rede for 1800-tallets sentrale teoretikere, til tross for at de ikke skrev direkte om rekonstruksjoner. Teoretikernes ideer og tanker om hvordan og hvorfor man skulle ta vare på en bygning og deres ulike syn på hva som var viktig å ta vare på, synliggjør hvilke verdier som den gang var sentrale.

### **En museologisk forskningstradisjon**

I introduksjonen til antologien *Tingenes tale. Innspill til museologien* fra 2002, et resultat av arbeidet med å få museologi som studietilbud i Norge, pekte redaktørene på tre typer kunnskap som museumsvirksomheten baserer seg på: Kunnskap om materialet som museene forvalter, kunnskap som sikrer forsvarlig behandling av gjenstandene og legger til rette for meningsfull kommunikasjon og kunnskap om den museale kunnskapen. Sistnevnte innebærer museumsvirksomhetens historie, dens instrumentelle vilkår, dens verdigrunnlag og ideologisk betydning, og dens samfunnsrolle. Den museale kunnskapen hevdet redaktørene det var et behov for fordi:

Museumsvirksomheten har, som enhver annen virksomhet, behov for et metaperspektiv: Den trenger å kunne se seg selv i historiens lys, som foranderlig; den trenger å kunne se seg selv liksom på avstand, men den utenforståendes blikk, som forunderlig. Dette er museologiens oppgave. (Johansen, Losnedahl, & Ågotnes, 2002, s. 8)

Her beskrives museologien som en kritisk virksomhet som stiller spørsmål ved det som ellers, og særlig innenfor museums institusjonene, oppfattes som selvfølgelige og hevet over diskusjon (Johansen et al., 2002, s. 14). Denne retningen innenfor museologi kan sies å springe ut av ”ny museologi”. I boken med samme tittel fra 1989, satte Peter Vergo ord på en oppfatning som allerede hadde eksistert i museologien i en tid: Museenes form og innhold burde ikke bli tatt for gitt. I stedet for å konsentrere seg om museumsinstitusjonenes ulike praksiser skulle museet som institusjon problematiseres. Det var ikke nok å undersøke museenes praktiske arbeid for å utvikle en bedre forståelse av museene, det måtte stilles kritiske spørsmål til hvorfor museene var som de var (Amundsen & Brenna, 2010, s. 11-12).

---

<sup>8</sup> For enkelhetsskyld kan grensen sies å være et sted mellom bruk av kun eksisterende materiale (restaurering) og tilleggelse av nytt (rekonstruksjon), men overgangen er både flytende og diffus.

Museologien skulle fokusere mer på hvorfor enn hvordan, og den skulle være kritisk. I sitt bidrag til boken *Museologi på Norsk – Universitetsmuseenes gjøre* fra 2012, forklarte imidlertid Museolog Brita Brenna at det i den senere tiden var kommet en tilføring til den kritiske museologien der bidragsyterne var opptatt av ”gjøren”. Ifølge Brenna forener man her den gamle interessen om museets teknologier (hvordan) og de kritiske spørsmålene om museenes ideologier (hvorfor) (Brenna 2012, s. 233). Den samme oppfatningen kan vi også finne hos antropolog og museolog Sharon Macdonald som, i introduksjonen til analogien *A companion to museum studies*, identifiserte hvordan all den utviklingen, som har skjedd innenfor museologi i den siste tiden til sammen utgjør “a reconnecting of the critical study of the museum with some of those `how to` concerns that the `new museology` saw itself as having superseded” (Macdonald, 2011a, s. 8). Det er denne tradisjonen denne oppgaven er en del av, ved at jeg undersøker hvordan og hvorfor kulturhistoriske museer utstiller kopier i sine utstillinger.

I museologien er det tradisjon for å forholde seg til de materielle aspektene ved kulturen da samlinger og gjenstander er i kjernen av museene som igjen er museologiens domene. Allikevel har ikke det materielle alltid vært fokuset innenfor det større feltet av kulturstudier som museologien er en del av. Etnolog Tine Damsholt og historiker Dorthe Gert Simonsen har forklart hvordan fokuset i flere tiår lå på det som kalles den språklige vendingen. Det materielle verken kunne eller burde studeres for dets egen skyld. De ble i stedet oppfattet som passive og var ikke en tilstrekkelig kilde til kunnskap (Damsholt & Gert Simonsen, 2009, s. 9-10). Også i museologien var dette ifølge Brenna gjeldende: ”selv i museer, disse tingenes autoriserte forvalter, har man hatt en lei tendens til å se på ting som stabile, ubevegelige og svært stillferdige” (Brenna, 2016, s. 63) . I sin tekst fra 2009 erklærte imidlertid Damsholt og Gert Simonsen at ”Tingene er vendt tilbake!”. I det som kalles den materielle vendinger rettes det analytiske blikket mot materialitet (Damsholt & Simonsen, 2009, s. 9). Denne masteroppgaven er nært knyttet til studier av materiell kultur og materialitet. Materiell kultur kan forklares som alle de fysiske omgivelser som er skapt av mennesker og er ifølge kunsthistorikerne Bjarne Rogan og Saphinaz-Amal Naguib feltet eller studieobjektet. Materialitet hevder de at viser mer til et perspektiv (Rogan & Naguib, 2011, s. 10) . Og det er ikke et enkelt perspektiv, da det er et flertydig og mye omdiskutert begrep<sup>9</sup>. Jeg velger her å følge Rogan og Naguib sin forståelse av materialitet: ”noe som strekker seg forbi tingenes fysiske (materielle) egenskaper, til den (sosiale) vekselvirkningen som oppstår

---

<sup>9</sup> For mer informasjon om disse begrepene og en faghistorisk gjennomgang av tradisjonelle og nye tilnærminger til det materielle se Rogan (2011).

mellom tingene og menneskene på bakgrunn av nettopp tingenes fysiske egenskaper” (Rogan & Naguib, 2011, s. 10). Det handler dermed om tingenes fysiske materiale, men også om noe mer enn det; hvordan tingenes fysiske egenskaper virker inn på relasjonene mellom tingene og menneskene. De to Hedalen-madonnaene som er casestudie i denne masteroppgaven er to fysiske skulpturer skapt og omgitt av mennesker. Den ene ble laget på 1200-tallet og den andre på 1980-tallet. De har fellestrekk, men også ulikheter når det kommer til den fysiske utformingen. Hvordan gjør dette at de oppfattes ulikt og tilskrives ulike verdier av de menneskene de omgis av? Slike spørsmål vil være en del av analysen. Når jeg så har valgt å ikke gå nærmere inn på teorifeltet knyttet til materiell kultur og materialitet er det fordi jeg har valgt å fokusere på andre begreper.

### **Verditenkning i kulturminnevernet**

Denne masteroppgaven beveger seg mellom kulturminnevernet og museene ved at den originale Hedalen-madonnaen og rekonstruksjonen på ulike tidspunkt har vært koblet til kulturminnevernet ved institusjoner som Riksantikvaren, Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU), og museene ved KHM. Når jeg i dette kapittelet velger å fokusere på kulturminnevernet og ikke museene spesifikt finnes det flere grunner for det. En grunn er at kulturminnevernet ofte brukes som et samlebegrep for de offentlige instansene som arbeider med kulturminnevern<sup>10</sup>. Museene går under dette samlebegrepet. En annen grunn er at etter kulturminner havner på museum, er det ikke like vanlig å diskutere deres verdi. De er per definisjon vurdert som verdifulle, ellers ville de ikke vært der. Kulturminner som befinner seg utenfor museene står derimot i en annen posisjon, som fører til at verdiene til disse gjenstandene blir mer omdiskutert<sup>11</sup>. Noe av grunnen til dette blir tydelig ved å se på Lov om kulturminner (kulturminneloven) § 2, der kulturminner defineres på følgende måte: ”Med kulturminner menes alle spor etter menneskelig virksomhet i vårt fysiske miljø”. Under denne definisjonen som åpenbart er svært vid, omfattes en uendelig mengde gjenstander. Alle disse kan av praktiske årsaker ikke vernes, og her kommer vi også til kjernen av hvordan kulturminnevernet og verdi henger sammen. For loven presiserer i samme paragraf at ”Etter denne lov er det kulturhistorisk eller arkitektonisk verdifulle kulturminner og kulturmiljøer som kan vernes” (kulturminneloven, 2015, § 2, 3. ledd). Det er derfor nødvendig å vurdere

---

<sup>10</sup> Teknisk sett er museene og kulturminnevernet underlagt henholdsvis Kulturdepartementet og Klima- og Miljøverndepartementet, men ”I allmennheten blir kulturminnevernet oppfattet som kulturarbeid, og institusjonene (Riksantikvaren, NIKU) som tilhørende kulturfeltet” (Eriksen, u.å., s. 11).

<sup>11</sup> Eriksen hevder imidlertid at kulturminne er en hedersbetegnelse som betyr at den er anerkjent som viktig og verdifull (Eriksen, 1999, s. 120).

verdien til gjenstandene for å kunne beslutte hva som skal bevares. Eller for å si det på en annen måte: En gjenstand, om det så er en bygning eller en skulptur, blir behandlet annerledes hvis den oppfattes som verdifull enn om den ikke gjør det. Hvor det finnes kulturminnevern finnes det derfor også verditenkning.

### **Moderne kulturminnevern tar form**

Den franske revolusjonen i 1789 regnes som en viktig hendelse for starten på den moderne kulturverntenkningen, da ødeleggelsen av en mengde bygninger og samlinger førte til refleksjoner rundt vern av nasjonens historiske monumenter som en statlig oppgave. Kunstverk, monumenter og bygninger som tidligere hadde tilhørt adelen og kongehuset ble omdefinert til nasjonalt kulturgods som tilhørte hele folket. Dermed ble det også et felles nasjonalt ansvar å bevare og verne slikt materiale (Jokilehto, 1999, s. 69-70). Det var allikevel under romantikken på 1800-tallet at kulturminnevern som forvaltningsområde for alvor fikk et fotfeste. Da ble det utviklet og implementert betydelige teorier om hvordan monumentene kunne bevares og hvordan dette burde gjennomføres (Anker, 2009, s. 62). Restaurering som fenomen oppstod, og med dette også ulike syn på denne aktiviteten. I front stod franskmannen Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc og engelskmannen John Ruskin. Sammen kan disse to mennene sies å ha markert begynnelsen på en mer gjennomtenkt holdning til restaurering som fenomen. Viollet-Le-Duc og Ruskin sine synspunkter var imidlertid svært ulike, noe som henger sammen med deres ulik nasjonalitet. Viollet-Le-Duc hevdet at: ”to restore a building is to re-establish it on a complete state that may never have existed at any given moment” (Viollet-Le-Duc sitert i Choay, 2001, s. 104). Han representerte med dette et stilenhetlig restaureringsideal der målet var å bringe historiske monumenter tilbake til det man vurderte som den opprinnelige ideen, uansett om denne på noe tidspunkt fysisk hadde eksistert eller ikke. En bygning skulle vise en helhetlig stil der det estetiske stod i sentrum. Til tross for at Viollet-le-Duc selv baserte seg på nøyaktige studier av arkiver og bygninger, var det mange aktører som tok store friheter. Egede-Nissen fremholder at grunnen til dette i noen grad kan forklares med det franske behovet for monumenter som nasjonale minnesmerker etter revolusjonen. I England ble derimot en rekke gamle kirkebygg restaurert som et ledd i en ”kirkelig restaureringsbevegelse som gikk over landet” (Egede-Nissen, 2014, s. 29-30). Reaksjonene på denne restaureringsbølgen var kraftige og i spissen stod Ruskin som fordømte samtidens restaureringspraksis. For Ruskin var det historiske aspektet ved en bygning sentralt. De sporene som er innprentet på bygningen av tiden er en del av deres

essens (Choay, 2001, s. 102). Både patinaen og senere tillegg bør derfor bevares. Bak dette lå en tanke om at tidligere generasjoners arbeid på en bygning var med på å tilføre den noe spesielt, som skulle føres videre til senere generasjoner. Dette momentet ble senere utviklet av den italienske arkitekten Camillo Boito, som utformet en serie retningslinjer for konservering og restaurering av historiske monumenter (Choay, 2001, s. 109). Boito sitt arbeid har fått stor praktisk betydning i kulturminnevernet, både i Norge og internasjonalt. Blant annet nettopp på grunn av hans tanker om at senere tilføringer skulle være synlige, slik at de ikke kunne feiloppfattes som originale (Choay, 2001, s. 110). Dette er oppfatninger som også i dag er gjeldende hos arkivariske myndigheter, og ligger til grunn for noe av dagens betenkeligheter rundt kopier ved at en kopi ikke har disse historiske sporene. Det fører til at gjenstanden ikke er lesbar (Lie Christensen, 2011, s. 217). Dette blir vel og merke først et problem når noe oppgis å være gammelt uten å være det.

### **Fra teori til praksis**

Kulturminnevernet fikk for alvor et verneteoretisk fundament med den østerrikske kunsthistorikeren og filosofen Alois Riegl, som i 1903 skrev essayet ”Den moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse. Minnesmerkeverdiene og deres historiske utvikling”. I essayet grupperte Riegl ulike verdier og konsepter relatert til moderne konservering (Riegl, 2006). Riegl skilte blant annet mellom tre ulike kategorier minnesmerker; de villedede, de utilsiktede historiske og aldersminnemerkenes, for å benytte begrepene fra den norske oversettelsen. Disse kategoriene hevdet Riegl at kunne identifiseres med bestemte stadier i historien. *De villedede* minnesmerkene ble reist bevisst for å minnes en person eller en hendelse, og var de eneste man kjente til i antikken og middelalderen (Riegl, 2006, s. 209). *De utilsiktede historiske* minnesmerkene var derimot materielle vitnesbyrd som etter som tiden gikk fikk en minnefunksjon og som ble tilskrevet historisk verdi. Den historisk verdien kom for fullt med utviklingstanken i renessansen, det vil si ”at alt som har fulgt etter, er betinget det foregående og ikke kunne skje slik det faktisk skjedde, hvis det tidligere leddet ikke hadde gått forut” (Riegl, 2006, s. 204). Med dette fulgte erkjennelsen om at alle overleverte vitnesbyrd over menneskelige gjerninger har historisk verdi. I teorien omfatte den historiske interessen alt som hadde skjedd, mens i praksis betydde dette å studere særlige iøynefallende ledd i utviklingskjeden (Riegl, 2006, s. 204). *Aldersminnemerkenes* oppstod ved at det moderne mennesket hadde en ny måte å verdsette fortidens levninger på. Alderen på en gjenstand kan oppfattes gjennom de spor av nedbrytning og forfall som alt får etter som tiden går. Dette er

en verdi som Riegl hevdet at alle mennesker kan oppfatte, ikke kun de som har forkunnskaper. Aldersverdi var derfor en verdi som Riegl i 1903 hevdet var den mest moderne, og den som han spådde ville komme til å bli mer og mer verdsatt (Riegl, 2006, s. 208). Riegl skrev dermed analytisk om teoretiske prinsipper innenfor historieteori som ikke uten videre hadde en direkte praktisk anvendbarhet. Når så Riegl har fått så stor påvirkningskraft i norsk sammenheng, skyldes det først fremst at Myklebust tok utgangspunkt i Riegl sin tekst for å utvikle et praktisk verdisystem for bevaring. Myklebust var med dette en av de mest betydningsfulle bidragsyterne i det som Hans-Emil Lidén kalte ”kriteriedebatten” på 1970 og 1980-tallet (Lidén, 1991, s. 101). Lidén hevdet at bakgrunnen for denne debatten, var at det til da hadde vært et begrenset gruppe mennesker som hadde avgjort hva som skulle bevares og hvordan. Begreper som antikvarisk verdi ble flittig brukt, men få visste hva det innebar. Målet med debatten var blant annet å klargjøre hva begreper som dette betydde og man gikk inn for å prøve å konstruere analytiske verktøy som kunne gjøre vurderingen av kulturminner lettere og mindre subjektive (Lidén, 1991, s. 101).

Myklebust omformet Riegl sine teorier til et sett redskaper som skulle gjøre det lettere å anvende verditenkning i praksis. I teksten ”Verditenkning en arbeidsmetode i bygningsvern” gikk Myklebust igjennom Riegls verdidiskusjon og kom frem til tre forhold som Riegls essay hadde klargjort: At alle gjenstander har en mulighet til å bli minnesmerker, at minnesmerkene har psykologisk baserte, og derfor vanskelig målbare verdier for oss og at minnesmerkene har flere verdier som kan oppfattes enkeltvis og at disse innbyrdes kan komme i konflikt (Myklebust, 1981, s. 96). Som løsning på sistnevnte fremla Myklebust det som han kalte et todimensjonalt analysesystem der de enkelte spørsmålene man ville stille når man undersøker en gjenstand eller et saksforhold, blir satt opp i et rutenett<sup>12</sup>. I tillegg laget Myklebust en liste over de ulike delverdiene, basert på Riegl sitt verdisystem. De fleste av verdiene beholdt han sånn Riegl hadde forklart de, mens andre fikk noen oppdateringer. I tillegg la Myklebust til andre delverdier. Som forklart i begynnelsen av dette kapittelet, vil jeg ikke gjøre rede for alle disse her, i stedet vil jeg redegjøre for de som er relevant i analysen.

I fortsettelsen av Myklebust sitt arbeid utgav Riksantikvaren i 1987 en utredning med tittelen *Kulturminner fra nyere tid: verneverdi og utvelgelseskriterier*. Tanken bak utredningen var blant annet at den skulle fungere som et diskusjonsgrunnlag og hjelpemiddel i arbeidet med utvelgelsen av kulturminner som skal beskyttes gjennom lovmessig vern (Bull, 1987, s. 3). Utredningen inneholdt, som tittelen hentyder, en liste over forskjellige delverdier. Denne

---

<sup>12</sup> Dette rutenettet kan sees i Myklebust (1984, s. 26).

bygget videre på prinsippene fra Myklebust, og hans bearbeiding av Riegl sine prinsipper, og skulle ifølge utredningen ”tilsvarte omtrent det andre forfattere og prosjekter har benyttet de senere årene” (Bull, 1987, s. 12). Kulturhistoriker Anne Eriksen fremholdt, i sin bok fra 1990, at delverdiene var tenkt som retningslinjer for vurdering av vern i hvert tilfelle, men at det kunne stilles spørsmål om listen kan fungere som et redskap annet enn å mane til velvilje og et åpent sinn (Eriksen, 1999, s. 122). Ifølge Etnolog Arne Lie Christensen illustrerte Riksantikvaren sin utredning hvordan et langt større mangfold av verdier skulle ivaretas, og at utredningen var en programerklæring for hvilke typer verdier som skulle tas i betraktning (Lie Christensen, 2011, s. 142). Det nye og brede verdigrunnet skulle stå sentralt i tiden fremover. Dette kan gjenkjennes i Riksantikvarens seneste strategiplan der det angis at det ved siden av kulturminnelovens angivelse av kulturhistoriske og arkitektoniske verdier som fundament for vurdering av verneverdi, er det viktig at man har ”grunnleggende innsikter i objektets *kunnskapsverdier*, hvilke *opplevelser* kulturminnet gir og hvilken *bruk* det egner seg for” (Riksantikvaren, 2015)<sup>13</sup>. De ulike delverdiene er dermed gruppert i tre overordnede grupper.

## Autentisitet

Det er ikke mulig å diskutere verditenkning i kulturminnevernet uten å komme inn på autentisitet. Diskusjonen ville i det minste vært ufullstendig da begrepet har vært et nøkkelbegrep innenfor moderne kulturminnevern siden 1980<sup>14</sup>. Når noe blir betegnet som autentisk innebærer det at det er opprinnelig, ekte og troverdig. Dette høres kanskje enkelt ut, men autentisitetsbegrepets innhold er langt fra lettfattelig. På den ene siden dreier autentisitet seg tilsynelatende om bestemte egenskaper ved det materielle. Dette skal jeg snart komme tilbake til. På den andre siden handler autentisitet i like stor grad om en vurdering, og ikke noe som kan fastslås en gang for alle. Denne spenningen finnes uttrykt mer eller mindre tydelig i mye av det som er skrevet om begrepet, og er det som gjør det vanskelig å avklare hva autentisitet egentlig er. Som et verdibegrep har det blitt diskutert om autentisitet er en verdi i seg selv, eller om autentisitet er noe som kommer før en eventuelt verdivurdering. Ifølge Egede-Nissen finnes det et veletablert forelegg om at autentisitet ikke er en verdi i seg selv, og han henviser blant annet til Nara-konferansen der det ble konkludert med dette. I stedet hevder han at autentisitet er noe som må vurderes som tilstedeværende før det er aktuelt å drøfte eventuelle delverdier (Egede-Nissen, 2014, s. 20). Det vil i praksis si at en

---

<sup>13</sup> Se Myklebust (2003) som også har benyttet denne tredelingen.

<sup>14</sup> Autentisitet er et gammel begrep med ulike historiske betydninger. For mer om tidligere betydninger av begrepet se Larsen (2004).



gjenstand må vurderes som tilstrekkelig autentisk før det er noe poeng å vurdere den som bærer av ulike verdier. Implikasjonen av denne forståelsen er at en undersøkelse av hvilken verdi en rekonstruksjon som Hedalen-madonnaen bærer, antyder at den allerede er vurdert som tilstrekkelig autentisk. På samme tid understreker Egede-Nissen at mange også vil hevde at autenticitet nettopp er en verdi (Egede-Nissen, 2014, s. 21). Min forståelse er at autenticitet er tett sammenvevet med andre verdier, samtidig som at det er en verdi i seg selv. At en gjenstand blir vurdert som autentisk gir den verdi. Så selv om autenticitet ofte fungerer som et premiss, mener jeg derfor at det er viktig å være åpen for hvordan autenticiteten og de andre verdiene gjensidig skaper og bekrefter hverandre. Med det mener jeg at det å være autentisk ikke er nok i seg selv hvis en gjenstand ikke også har andre verdier, som for eksempel estetisk verdi eller aldersverdi. På samme måte er det ikke nok at en gjenstand er vakker eller gammel hvis det ikke også er autentisk. Jeg velger derfor å fokusere på autenticitet som en del av verdidiskusjonen, ikke noe som kommer før eller etter.

### **Ulike typer autenticitet**

Gjennom etiske koder og retningslinjer har innholdet i autenticitetsbegrepet blitt forsøkt definert og omdefinert flere ganger. I 1964 ble Den andre internasjonale kongress for arkitekter og teknisk fagfolk om kulturminner arrangert i Venezia. Formålet med konferansen var å arbeide med en felles praksis for bevaring og restaurering av kulturminner (International charter for, 1964). Et av resultatene fra konferansen var det første internasjonale dokumentet om kulturminnevern og restaurering: *International charter for the conservation and restoration of monuments and sites* (heretter Venezia-dokumentet). Dette dokumentet, som har fått avgjørende internasjonal betydning for utformingen av internasjonale prinsipper og standarder for kulturminnearbeid og restaurering, definerer ikke autenticitet, men handler i første rekke om bevaring og restaurering av historiske monumenter. I innledningen heter det imidlertid at “it is our duty to hand them [ancient monuments] on in the full richness of their authenticity” (International charter for, 1964, s. 1). Dokumentets fokus på ekthet og ærlighet og dets skepsis mot kopiering og gjenoppbygning, handlet ifølge Lie Christensen i stor grad om bevaring av originalt materiale (Lie Christensen, 2011, s. 155). Allerede under kongressen ble det stilt spørsmål ved dokumentets universelle anvendbarhet (Larsen, 2004, s. 18).

Forståelsen av autenticitet som noe som var knyttet til originalt materiale skapte utfordringer for ikke-vestlige land. Et ofte sitert eksempel er hvordan man i Japan har hatt en lang tradisjon med å skifte ut deler av bygninger med jevne mellomrom. I den japanske kulturen

sees ikke dette bare på som konservering av bygningsarv, men også som bevaring av det tradisjonelle håndverket. I Venezia-dokumentet ble det ikke lagt til rette for at det finnes kulturbaserte tolkninger i kulturer der det tradisjonelle håndverket anses som viktigere for autentisiteten enn materialet. Det ble derfor behov for å diskutere og klargjøre autentisitetsbegrepet sitt innhold, spesielt siden autentisitet hadde blitt et kriterium for å bli innskrevet på listen over verdensarv (Larsen, 2004, s. 22). I løpet av tiden etter konferansen ble autentisitetsbegrepets innhold jobbet med. Et av tiltakene var en konferanse i Nara, Japan i 1994 der 45 ledende eksperter innenfor bevaring av kulturarv ble samlet. Med Nara-konferansen var målet å skape et debattforum for å undersøke hvordan begrepet kunne utvides. Spesielt var det et fokus på kulturelt mangfold og mangfold i verdensarven. Dette fokuset gjenspeiles i *The Nara document of authenticity* (heretter Nara-dokumentet) som skulle fungere som retningslinjer for kulturminnevernet på et globalt nivå. En sentral idé i dokumentet er at den kulturelle konteksten må tas med i betraktning når autentisiteten til en bygning skal vurderes. Det innebærer at autentisitet ikke kan måles ut i fra fastsatte kriterier. Det ble åpnet opp for en forståelse for at autentisitet kan oppfattes forskjellig fra kultur til kultur, og at disse ulike oppfatningene må aksepteres på lik linje med andre (*The Nara document of authenticity*, 1994). Egede-Nissen fremholder at den materielle autentisiteten fortsatt er i fokus i dagens kulturminnevern samtidig som den opphøyde verdien av opprinnelige stoff er en av antikvarprofesjonens store ”tattforgittheter” (Egede-Nissen, 2014, s. 7). Ifølge Egede-Nissen er det ikke avklart hvorfor den materielle autentisiteten er så viktig. Videre oppgir han at denne privilegerte statusen er problematisk fordi den utelukker rekonstruksjoner fra å få kulturminnestatus, på bakgrunn av at de ikke er materielt autentiske til tross for at de kan være kulturelt viktige. Egede-Nissen kaller derfor rekonstruksjonen for ”kulturminnevernets problembarn” basert på feltet sitt grunnfestede krav om materiell autentisitet (Egede-Nissen, 2014, s. 46).

I norsk kulturminnevern er det en tradisjon for å snakke om tre typer autentisitet: Materiell autentisitet, prosessuell autentisitet og visuell autentisitet<sup>15</sup>. *Materiell autentisitet* er knyttet til de materialene en gjenstand er laget av. For å ha en høy grad av materiell autentisitet må materialet være originalt, altså det må stamme fra den tiden da gjenstanden ble laget. Denne typen autentisitet er, som jeg har omtalt, det som har preget den tradisjonelle vestlige oppfatningen av begrepet i kulturminneverntenkningen, og ifølge arkitekt og

---

<sup>15</sup> Se for eksempel Christensen (2011) eller Roede (2010) som begge benytter disse begrepene.

museumsmann Lars Roede var det ikke et behov før i 1990 å presisere at det gjaldt materiell autentisitet i samtaler om autentisitet (Roede, 2010, s. 174). *Prosessuell autentisitet* har ifølge Lie Christensen blitt viktigere i de senere årene (Lie Christensen, 2011, s. 212). Her legges det vekt på å bruke de samme håndverksteknikkene og materialkvalitetene som opprinnelig ble brukt for å produsere gjenstanden. Altså ikke de opprinnelige materialene, men samme type. Denne typen autentisitet er knyttet til erkjennelsen om at originale materialer vil gå tapt, og på et eller annet tidspunkt må byttes ut. Videreføring av tradisjonell håndverkskunnskap er derfor viktig. Gjennom kunnskap om prosessene og teknikkene kan man sikre seg at vedlikehold og nødvendige tilføyelser best mulig samsvarer med de originale delene. *Visuell autentisitet* innebærer at en gjenstand kan oppfattes som autentisk hvis den har det samme utseendet som den hadde opprinnelig (Lie Christensen, 2011, s. 212). Roede trekker frem denne typen autentisitet i sammenheng med museenes formidlingsformål. Utseendet må virke troverdig og overbevisende som pedagogisk illustrasjon til det budskapet som skal formidles til publikum. I denne sammenhengen blir overflaten viktigere enn det innenfor. For å få overflaten til å se ekte ut, er det nødvendig at det benyttes originale håndverksteknikker og prosesser (Roede, 2010, s. 176). Det vil si at en visuell autentisk gjenstand også krever en høy grad av prosessuell autentisitet. På den andre siden kan det være en konflikt mellom visuell autentisitet og materiell autentisitet. Når en gjenstand ser ut som om den er ny, er det ofte fordi alt materialet er nytt. Hvis materialet derimot er originalt vil det også bære preg av dette og gjenstanden vil ikke se ut som den gjorde da den var ny. De tre typene autentisitet kan dermed jobbe både mot og med hverandre.

## **Aura**

Hva gir en original gjenstand en slik spesiell karakter eller egenskap som den ofte oppfattes å ha? Det mest brukte begrepet for å prøve å forklare denne unike egenskapen er aura, et begrep utviklet av den tyske filosofen, kunsthistorikeren og litteraturkritikeren Walter Benjamin i første halvdel av 1900-tallet. Benjamin sine tekster har siden hatt en sentral plass i diskusjonen rundt original og kopi, og mange har tolket tekstene hans i forsøk på å forklare begrepet aura. Til tross for denne posisjonen innenfor diskusjonen vil jeg ikke gi Benjamin for mye plass i denne oppgaven. For det første ble hans essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur og politikk* skrevet i 1936. Det vil si at Benjamin levde i et ganske annet samfunn enn det som eksisterer i dag, for eksempel har det skjedd mye i utviklingen av produksjonsmåter. For det andre er Benjamin sin tekst vanskelig å forstå. Benjamin gav for

eksempel ikke en eksakt definisjon av aura, i hvert fall ikke en som etter min mening gjør det noe enklere å forstå begrepet. Det er derimot mulig å få et innblikk i hva Benjamin tenkte at aura var ved å lese hva han skrev om tekniske reproduksjoner, da han hevdet at muligheten til å lage disse resulterte i tap av aura:

Et moment mangler selv ved den mest fullkomne reproduksjon: Kunstverkets her og nå – Dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg. I denne unike eksistens, og intet annet, sammenfattes kunstverkets historie i den tid det har bestått. Det gjelder både de forandringer som det i tidens løp har vært utsatt for med hensyn til fysisk struktur og de vekslende eierforhold som det kan ha vært berørt av. (Benjamin, 1991, s. 37)

Slik jeg tolker Benjamin så handler det om tradisjon. Om historien til objektet. Det som gjenstanden har vært igjennom til nå; alle fysiske forandringer, steder den har vært, og menneskene som har vært i nærheten av den, har blitt en del av gjenstanden. Den har akkumulert deler av alt den har ”opplevd” og alt dette er nå en del av den gjenstanden som eksisterer på nåværende tidspunkt. Den er unik. Det viktige for denne oppgaven er allikevel ikke eksakt hva Benjamin hevdet at aura er. For meg er aura et ord for den mer eller mindre ubeskrivelige kvaliteten som mange vil hevde at en original gjenstand har. Benjamin blir i denne sammenheng brukt som et eksempel på hvordan denne kvaliteten blir forsøkt beskrevet.

Sitatet over har bakgrunn i at Benjamin fremholdt at aura gikk tapt ved teknisk reproduksjon. For i motsetning til tradisjonelle reproduksjonsmåter, hevdet Benjamin at disse førte til tap av aura (Benjamin, 1991, s. 38). Spesielt refererte han da til fotografi og film, men jeg tolker det slik at disse reproduksjonsmåtene er ytterpunktet, slik at teknisk reproduksjon også omfatter en større samling av moderne metoder. Torodd Karlsten, som skrev forordet til den norske utgaven fra 1991, fremholdt at Benjamin så dette auratapet i sammenheng med at kunstverket gikk fra å ha kultverdi til å ha utstillingsverdi (Karlsten, 1991, s. 24). For kunstverk med mest kultverdi er det essensielle at det eksisterer som et unikt verk omgitt av en aura. Det har sin plass i ritualet og det er kun tilgjengelig for få. I moderne tid kommer utstillingsverdien ved at kunstverket kan stilles ut. Flere kan se kunstverket og det fjernes fra ritualet der det hadde kultverdi. I denne overgangen blir det unike ved kunstverket mer uklart. Da det så ble mulig å teknisk reprodusere kunstverket, ble auraen truet i enda større grad (Karlsten, 1991, s. 24). Bruno Latour og Adam Lowe stiller seg skeptiske til dette auratapet som Benjamin fremholdt fant sted ved teknisk reproduksjon. I ”The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles” adopterte Latour og Lowe

Benjamin sitt aurabegrep. I stedet for å overta oppfatningen om at teknisk reproduksjon fører til tap av aura, argumenterte de imidlertid for at aura kan vandre utover originalen gjennom reproduksjoner. Kopiering blir i stedet noe som kan øke den originale gjenstanden sin aura, da Latour og Lowe hevder at originalitet er avhengig av kopiering: ”No copies, no originals” (Latour & Lowe, 2011, s. 278). De stiller blant annet spørsmålet om søken etter å se den originale Mona Lisa ville ha vært så stor hvis det ikke fantes noen kopier av maleriet. For er det ikke alle fotografiene og trykkene av Mona Lisa som gjør at mennesker ønsker å se akkurat dette original maleriet når de besøker Louvre museet i Paris? Intensiteten av søket etter originalen, hevder de, avhenger av mengde begeistring dens kopier kan trigge. Derfor er det ifølge Latour og Lowe ikke riktig å fokusere på om det er en originale eller en kopi, men i stedet om kunstverket er reproduisert på en bra eller dårlig måte. Dette mener de er viktig fordi originalens overlevelse avhenger av at kopiene er bra utført. En dårlig reproduisert original risikerer å forsvinne ved at det stoppes å lage nye versjoner, mens en vellaget kopi kan forsterke originaliteten og fortsette å appellere til nye kopier (Latour & Lowe, 2011, s. 278). Latour og Lowe presenterer også måter å øke originaliteten og auraen på. Det kan gjøres enten ved å bringe gjenstanden tilbake til sitt opprinnelige sted, ved å plassere den på et sted hvor de besøkende kan tenke over dets auratiske kvalitet, eller ved å være veldig nøye med å få overflaten nøyaktig under fremstillingen (Latour & Lowe, 2011, s. 285-287). Som et eksempel brukte de faksimilen av maleriet Nozze di Cana av renessansemaleren Paolo Veronese. Det originale maleriet har siden 1797 befunnet seg i Louvre museet i Paris etter at det ble fraktet hit av Napoleon sine tropper. I 2006 fikk selskapet Factum Arte tillatelse til å skanne maleriet og å lage en faksimile. Denne ble så fraktet tilbake til kirken San giorgio maggiore i Venezia, der det originale maleriet opprinnelig var plassert. Her fikk faksimilen ifølge Latour og Lowe en ny betydning, på grunn av tilstedeværelsen av naturlig sollys, mangel på innramming, faksimilens naturlig plassering på veggen og måten arkitekturen i maleriet samvirket med arkitekturen til kirken. Dette er alle aspekter som ikke finnes på museet der originalen er utstilt og som gjør at Latour og Lowe stiller spørsmål om faksimilene dermed har blitt mer original enn det originale maleriet (Latour & Lowe, 2011, s. 276-277).

### **Iboende eller tillagte egenskaper?**

Begrepene verdi, autentisitet og aura har, slik jeg ser det, spesielt ett særtrekk til felles; Det kan diskuteres om en gjenstand har disse egenskapene eller ikke. Men er egenskapene

iboende i gjenstanden eller blir de tillagt? Ifølge arkeolog Siân Jones er vår forståelse av autentisitet preget av et skille mellom det hun kaller materialistiske tilnærminger og konstruktivistiske tilnærminger<sup>16</sup> (Jones, 2009, s. 133-134). I førstnevnte forstås autentisitet som en objektiv og målbar kvalitet iboende i en gjenstand. Dette er, som begrepet antyder, nært knyttet til materialitet og dermed det som i stor grad ble forstått som autentisitet i Venezia-dokumentet. I konstruktivistiske tilnærminger blir autentisitet sett på som noe som er subjektivt og kulturelt konstruert. Med denne forståelsen som har preget litteraturen på området de siste tre tiårene, oppfattes ikke autentisitet som innebygd i objektet. I stedet er det noe som tillegges (Jones, 2009, s. 135). Hvis jeg fortsetter å følge Jones sin inndeling vil jeg hevde at arkeologene Cornelius Holtorf og Tim Schadla-Hall har en konstruktivistisk tilnærming. I artikkelen "Age as artefact: On archaeological authenticity" har de benyttet casestudier og eksempler for å vise at "aura and authenticity are context-dependent and negotiated – even decided upon – in and by particular contexts" (Holtorf & Schadla-Hall, 1999, s. 243). Auraen til det samme objektet kan, ifølge Holtorf og Schadla-Hall, være tilstede eller fraværende på ulike tidspunkt eller på ulike steder avhengig av kontekst (Holtorf & Schadla-Hall, 1999, s. 243). Dette innebærer at en gjenstand ikke må være gammel for å være autentisk. Også en nyere gjenstand, som for eksempel en kopi, kan være autentisk hvis konteksten tillater det, eller kanskje mer riktig: Den kan oppleves som autentisk. For ifølge Holtorf og Schadla-Hall kan besøkende på et museum oppleve autentisitet og aura foran en antikk original i samme grad som ved en veldig god kopi så lenge de besøkende ikke vet at det er en kopi. I den nevnte artikkelen presenterte de et eksempel som omhandlet en forhistorisk bautastein som ble funnet i Tyskland i 1987. To år etter at bautasteinen ble funnet ble det reist en replika ved funnstedet, mens den originale bautasteinen ble fraktet til et museum. Med kjennskap til dette trodde lokalsamfunnet at bautasteinen på funnstedet var en replika, mens den utstilte på museet var den originale bautasteinen. I virkeligheten hadde museet produsert enda en replika laget spesifikt for utstilling, mens originalen var plassert i magasin. Det at folk trodde at replikaen i utstillingen var den originale gjenstanden, og ikke en replika slik som den på funnstedet, var basert på at de kunne berøre den hule replikaen på funnstedet, men ikke den på museet. Dermed kunne de kjenne at replikaen på funnstedet var hul noe som indikerer at den ikke er ekte (Holtorf & Schadla-Hall, 1999, s. 236). På denne måten skapte museet en opplevelse av autentisitet.

---

<sup>16</sup> Mine oversettelser av Jones sine begreper: "materialist approaches" og "constructivist approaches"

For Myklebust er menneskets plass i verdiskrivning sentralt i det som han kaller et antroposentrisk kulturminnesyn. I dette ligger det at det er mennesker som tillegger verdi til kulturminner, de besitter ikke verdi i seg selv. Dette gjør han rede for i artikkelen

”Kulturminnevernets begrunnelse - En pest eller rett og slett en plage?”:

Intet objekt er et verdifullt kulturminne før det er sanset og tolket sådan. Det er det sansende menneskes kunnskap, erfaring og verdisyn som setter det i stand til å forstå hva et objekt er, hvor gammelt det er, hvor sjeldent det er og hvor representativt det er. Det er det sansende menneske som kan tillegge objektet verdi ut fra denne kunnskapen og ut fra hva slags kriterier man forvalter på samfunnets eller egne vegne. (Myklebust, 2003, s. 10)

En konsekvens av dette er at kulturminnevern, ifølge Myklebust, blir en praksis som først omhandler menneskene man bevarer gjenstandene for og ikke gjenstandene i seg selv. I dette blir det et sentralt poeng å øke bevisstheten rundt hvem man bevarer for siden

kulturminnevernet må være godt for noen (Myklebust, 2003, s. 10). Også Eriksen fremhever er kulturminner ikke handler om det materielle i boken *Historie, minne og myte* fra 1999. Her skriver hun om hvordan ordet kulturminner først og fremst betegner en bestemt innstilling eller vurdering: ”For minner er ikke stein, bygningsrester eller landskapsformasjoner, minner finnes i menneskene selv som resultat av en mental prosess” (Eriksen, 1999, s. 120).

Forståelsen av at det er menneskene som tillegger gjenstander verdi er en viktig forutsetning for analysen som følger i neste kapittel.

Autentisitet, aura og verdi er alle utfordrende begreper å jobbe med hovedsakelig fordi det er begreper som ikke er av en bestemt størrelse som enkelt kan måles. I dette kapitlet har jeg imidlertid forsøkt å redegjøre for noen av de tankene og perspektivene som finnes når disse begrepene blir benyttet og diskutert. Disse vil jeg så benytte i kapittel fire, fem og seks når jeg undersøker og analyserer historien til rekonstruksjonen av Hedalenmadonnaen.

## Kapittel 3: Metode og materiale

Formålet med dette kapittelet er å fremlegge metoden og materiale jeg har valgt for å finne svar på problemstillingen beskrevet i første kapittel; Hvordan blir en kopi brukt og hvordan blir den vurdert? Og hva kan dette si om hvilken verdi en rekonstruksjon har? Som forklart i introduksjonen vil jeg nærme meg disse spørsmålene ved å se på historien til en utvalgt rekonstruksjon gjennom en såkalt casestudie. Jeg vil derfor først skissere hvordan jeg har brukt casestudie. Etter dette kommer en beskrivelse av Hedalen-madonnaen, rekonstruksjonen og middelaldersalen på Historisk museum. Så vil jeg se på hvordan jeg har nærmet meg det valgte casestudie ved hjelp av intervju, arkivmateriale, fagartikler og egne observasjoner. I tillegg til å fremlegge hvordan materialet til analysen har blitt til, vil jeg reflektere over min egen rolle i produksjonen av materialet. Jeg vil til sist gi en kort presentasjon av de viktigste partene i det valgte casestudie: Riksantikvaren, KHM og Hedalen menighet, med en forklaring på hvorfor jeg fremholder at akkurat disse ble parter i denne saken.

### En casestudie

Jeg begynte denne masteroppgaven med et formål om å undersøke hvorfor og hvordan kulturhistoriske museer bruker kopier i sine utstillinger. Dette ville jeg gjøre ved å finne et eller flere eksempler på kopier brukt i utstillinger på kulturhistoriske museer. Jeg ønsket dermed å benytte en casestudie som kan beskrives som undersøkelser av få enheter eller saker (cases), hvor forskeren analyserer mye informasjon om de enhetene eller cases som studien omfatter (Thagaard, 2009, s. 210). Hovedgrunnen til at jeg ønsket å benytte meg av en casestudie var at jeg så det som fordelaktig å gå nærmere inn i en sak, fremfor å kun berøre overflaten på mange saker, for å finne svar på de spørsmålene jeg lurte på. Dermed valgte jeg enn kvalitativ tilnærming fremfor en kvantitativ da valget mellom kvantitative og kvalitative metoder er et valg mellom bredde og dybde (for eksempel Öhlander, 1999, s. 21; Thagaard, 2009, s. 17). Det var også av betydning at jeg så på det som svært utfordrende å finne nok saker og informasjon om disse til å få en tilstrekkelig kvantitativ undersøkelse. Det som derimot talte mot en casestudie er at det kun kan si noe om den valgte saken. Målet med casestudier er dermed ikke å generalisere, det finnes det ikke grunnlag for. I stedet er det en måte å konkret jobbe med spørsmål som vedrører en overordnet problematikk. Svarene kan ikke generaliseres, men spørsmålene kan ha prinsipiell betydning: "It [the case] remains a site for explorations and in-depth probing, and its outcome will be new questions just as much as



answers to old ones (Eriksen, 2014, s. 11). For å utvide horisonten har jeg trukket inn andre saker fra forskningslitteratur der jeg mener de kan bidra til sammenligning og en bredere forståelse. Ved å knytte disse opp mot resonnementene mine håper jeg å vise at spørsmålene jeg tar opp ikke kun er relevante for saken jeg undersøker, men også for det større problemfeltet.

### **Kriterier for utvelgelse**

For utvelgelse av en sak satte jeg opp noen kriterier. Dette gjorde jeg for at jeg skulle kunne finne en sak som kunne bidra til å belyse problemstillingen og svare på de spørsmålene jeg hadde. Jeg satte dermed opp følgende kriterier for utvelgelsen med begrunnelse om hvorfor:

1. *Gjenstanden skal være utstilt som en del av en utstilling på et kulturhistorisk museum.* Dette kriteriet satte jeg på grunnlag av at jeg ønsket at objektet skulle være en del av en utstilling og at det ikke skulle være noe spesielt fokus på selve kopien. Med andre ord ikke en utstilling der kopier var en tenkt problematikk som utstillingen skulle belyse. Det er fordi formålet med oppgaven er å undersøke kopiernes plass i museene blant originale gjenstander.
2. *Kopien skal være produsert i nær fortid.* For det første ønsket jeg å kunne snakke med de som hadde laget kopien. For det andre ville jeg ta for meg et tema som var knyttet til nyere tid for å forhåpentligvis kunne belyse moderne forhold i museene. Som jeg har påpekt er det skrevet en betydelig mengde tekster om kopier i museumssamlinger i tidligere århundrer, men lite om de som er laget i senere tid.
3. *Originalgjenstanden skal fysisk eksistere.* Dette kriteriet satte jeg fordi jeg ønsket å belyse forholdet mellom det autentiske og det kopierte i museene. Jeg så derfor for meg at det ville dukke opp noen spennende problemstillinger hvis det var gjort et bevisst valg om å utstille en kopi fremfor (eller sammen med) originalen.

Det kan diskuteres om slike kriterier kan ha ført til at jeg satte begrensninger litt for tidlig i prosessen, men jeg vurderte det som nødvendig for best mulig kunne fokusere søket. For å finne aktuelle saker valgte jeg å rådføre meg et par kulturhistoriske museer i Oslo. Jeg sendte dermed informasjon om oppgaven og mine valgte kriterier på e-post til disse museene. Av svarene jeg fikk var det flere som foreslo Hedalen-madonnaen (også kalt Hedal-madonnaen) på Historisk museum. De museumsansatte som jeg kontaktet fortalte at det eksisterte mye informasjon om kopien og originalen, men det meste av dette viste seg å være knyttet til konserveringen av originalen og selve produksjonen av kopien fra et materielt

standpunkt. Jeg var litt skeptisk til å velge akkurat denne saken på grunn av at jeg vurderte det som et ganske opplagt valg, da jeg vil påstå at dette er en av de mest kjente kopiene vi har i norske museer. Jeg prøvde allikevel å tenke på hvilke begrensninger og muligheter akkurat dette eksempelet ville kunne gi og innså at det kunne være et godt valg. Samtidig var dette en gjenstand som jeg både var fasinert av og interessert i. Både fordi jeg syntes at det er en fysisk vakker gjenstand samtidig som at jeg, etter kun å ha hørt deler av historien bak rekonstruksjonen, skjønte at det ville være mye spennende å undersøke.

### **De to Hedalen-madonnaene**

Madonnaskulpturer (også kalt Mariaskulpturer) er skulpturer som viser Maria med barnet. Slike skulpturer av Maria, som har vært en viktig kvinneskikkelse i den kristne troen i 2000 år, har blitt laget siden slutten av 900-tallet (Horgen, Hammervold, & Nygaard, 2000, s. 23). Madonnaskulpturer kan deles opp i forskjellige billedtyper der Hedalen-madonnaen tilhører billedtypen "Visdommens trone" som viser Maria på en trone med sønnen på (Horgen et al., 2000, s. 23). Den originale Hedalen-madonnaen fra Hedalen stavkirke i Valdres er en av de mest komplette middelaldermadonnaene i Norge. Allikevel mangler både maling og noen av de skulpturelle delene av skulpturen som for eksempel liljeholderen Maria holder i handa, hodet til dragen og armene til barnet fanget (Bilde 1). Skulpturen ble laget i bemalt eik rundt år 1250 av en ukjent kunstner. Om skulpturen ble laget i England (Øigarden, 2013, s. 78) eller av en norsk treskjærer som var inspirert av engelske håndverkere (Horgen et al., 2000, s. 25) er det ikke enighet om. Det finnes derimot en større enighet om at skulpturen opprinnelig stod inne i et alterskap som fortsatt ved dags dato befinner seg i Hedalen stavkirke (Elsrud, 1993, s. 56). Madonnaen har siden den tid blitt flyttet rundt i kirken. I dag står den originale Hedalen-madonnaen på en hylle ca. 150 cm over gulvet på nordsiden i kirkekoret (Bilde 2).



Bilde 1: Den originale Hedalen-madonnaen, fotograf: Arne G. Perlestenbakken

Bilde 2: Den originale Hedalen-madonnaen i Hedalen stavkirke, fotograf: Arne G. Perlestenbakken

Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen finnes i dag i den permanente middelalderutstilling på Historisk museum i Oslo. Skulpturen er 143 cm høy og viser en Maria med langstrakte proporsjoner som sitter på en trone ornamentert i sterke farger. På det venstre kneet hennes sitter Kristus barnet støttet av madonnaen. Han har den høyre hånden hevet mens han i venstre hånd holder en bok. Både Maria og barnet har gylne juvelbesatte kroner og gyllent hår. Hudfargen er lys med sterkt røde kinnroser og blikket er blått. I den høyre hånden holder Maria en liljeholder. På seg har Maria en gylden drakt bestående av underkjortel, overkjortel og en kappe foret med ekornskinn. I tillegg til gull er det brukt rødt, grønt og hvit med svarte detaljer. Kjortelen holdes sammen av et belte som er dekorert med sirkler og rosetter. Ved føttene hennes ligger det en drage, et motiv som kan tolkes som dydens triumf over synden ved at Maria overvinner den menneskelige ufullkommenheten ved å trække på slangen som var årsaken til syndefallet (Bilde 3) (Horgen, et al., 2000, s. 25).

Utstillingen som rekonstruksjonen i dag er en del av ble satt opp av arkitekt Sverre Fehn i 1979 etter eget design (Iveland & Simensen, 2004, s. 119). I utstillingen vises figurskulpturer, stavkirkeportaler og annen kirkekunst fra Middelalderen i Norge, i tillegg til dagligdags gjenstander. Middelalderutstillingen befinner seg i museets første etasje med inngang fra vestibylen gjennom en stor dør. Rommet er malt i grått og hvitt med gulldetaljer. På venstre side av rommet er det en rekke med store vinduer. Disse er dekket til med gardiner. De store gjenstandene står enten på podier av travertin eller jern på gulvet, eller så henger de på veggen. De mindre gjenstandene er plassert i monterer av travertin og glass,

enten langs vindusrekken eller midt på gulvet. Enkle stativer av jern viser til redskapene disse figurene ble formet med, mens podiene i travertin er brukt for å gi en dimensjon av tid (Mugaas 2004, s. 152). Gjenstandene er plassert slik at det er to gangbaner gjennom rommet. I endene av rommet er det en åpning som tar den besøkende inn på et mindre rom. De fleste gjenstandene i utstillingen er fremstilt i tre eller stein der bruntoner dominerer. Rommet fremstår som noe kaldt, sannsynligvis på grunn av materialene og fargene i rommet. Gjenstandene har mye luft rundt seg. Salen er bygget opp kronologisk ved at gjenstanden står plassert etter når i middelalderen de er fra. Til høyre for inngangsdørene i en nisje i veggen står rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen. Med sin gullbelagte kappe og fargerike detaljer skiller Hedalen-madonnaen seg fra de andre skulpturene i salen. Skulpturens nye maling gjør at den fremstår som mye mer fargerik og skinnende enn de andre skulpturene. Rekonstruksjonen står på en jernkonstruksjon festet på veggen som gjør at hun kommer i høyde med de som ser på henne. Fra fremsiden ser det ut som hun sitter på en plate som svever. Foran skulpturen står det en støtte med følgende tekst: ”Maria med barn. Hedalen kirke, Oppland, 1250-årene. Rekonstruksjon 1990” (egen observasjon, 28. Oktober 2016). Under er den samme teksten gjengitt på engelsk. Støttet har også et symbol som markerer at det ikke er lov å berøre skulpturen. På veggen bak skulpturene er det festet to A4 ark dekket med plexiglass. Teksten på arkene informerer om når og hvordan kopien ble laget. Først på norsk, så på engelsk. Disse er plassert slik at det kan være noe vanskelig å komme frem til de, samtidig som at teksten er så liten at de besøkende må gå nærmere for å kunne lese det som står (Bilde 4).



Bilde 3: Rekonstruksjonen i Hedalen stavkirke, fotograf: Arne G. Perlestenbakken

Bilde 4: Rekonstruksjonen i middelaldersalen på KHM, fotograf: Kari Fagerland Syversen

## **Intervju og andre kilder**

Hovedmaterialet for analysen er intervju. Som supplement til intervjuene har jeg valgt å innhente fagtekster, avisartikler og arkivmateriale. En kombinasjon av disse håper jeg vil gi et fylldig materialet for å utforske min valgte problemstilling.

## **Utvalget av intervjupersoner**

Det finnes ingen eksakt oppskrift på hvordan man skal gjennomføre et intervju. Ifølge Etnologen Eva Fägeborg er det kunnskapsmålet (problemstillingen) som avgjør hva man skal spørre om, hvilke personer man skal intervjuer, hvor mange, hvor strukturert det skal være, hvor intervjuene skal gjennomføres osv (Fägeborg, 1999, s. 62). Det er derfor ikke mulig å lage en konkret liste for alle intervjuer. I stedet må intervjueren ta egne avveininger. Samtidig er etiske avgjørelser noe som ikke hører til noen enkelt del av intervjuundersøkelsen, men må foretas gjennom helte forskningsprosessen (Kvale, 2001, s. 65). Dette gjør intervju til en metode som bør inneholde stadig refleksjoner.

Sosiolog Tove Thagaard fremhever at det i kvalitativ studier benyttes strategisk utvalg; informantene velges etter hva som er fordelaktig i forhold til problemstillingen (Thagaard, 1998, s. 51). I min problemstilling ønsker jeg å undersøke praksisen museene utfører ved å utstille kopier. Før jeg bestemte meg for akkurat Hedalen-madonnaen som casestudie vurderte jeg å intervjuer både museumsansatte og besøkende. Førstnevnte for å undersøke hvilke tanker de hadde om denne praksisen (å utstille en kopi) og for å få svar på mer konkrete spørsmål rundt kopiens opprinnelse. Besøkende ville jeg intervjuer for å finne ut av hvordan de ser på bruken av kopier ved å stille spørsmål om den utvalgte kopien. Jeg fant det interessant å finne ut av om de museumsansatte og de besøkendes tanker om bruken av kopier var sammenfallende. To grunner gjorde at jeg til slutt valgte å ikke intervjuer museumsbesøkende: Den første var at tidsbegrensninger gjorde at jeg måtte velge en av de to gruppene, og på bakgrunn av at det var skrevet så lite om denne tematikken, kom jeg frem til at det var riktig å begynne med museene. Den andre grunnen er at valget av Hedalen-madonnaen som casestudie førte til at jeg ville intervjuer et større antall mennesker innenfor den første gruppen. Altså ikke kun museumsansatte, men også andre fagpersoner som hadde deltatt i prosessen. Studiet av en enkelt gruppe gir flere muligheter for dyptpløyende analyse enn undersøkelser som representerer mange ulike miljøer (Thagaard, 1998, s. 52). Samtidig kan det stilles spørsmål om de tendensene man kommer frem til ved en slik undersøkelse, representerer et generelt mønster eller om den belyser mer spesielle situasjoner (Thagaard,

1998, s. 53). På bakgrunn av at intervjuene er en del av en casestudie er det uansett ikke mulig å overføre funnene til hele feltet.

De som ble forespurt om å delta i prosjektet var mennesker som på et eller annet tidspunkt hadde jobbet med den originale Hedalen-madonnaen eller rekonstruksjonen. Enten gjennom RA, KHM eller Hedalen menighet. Når det kommer til Riksantikvaren og Hedalen menighet valgte jeg å intervju en fra hver av disse. Siden dette allerede var et begrenset antall mennesker valgte jeg å kontakte de som fremsto som de med mest tilknytning til prosjektet. Fra KHM valgte jeg derimot å intervju flere personer med begrunnelse i at jeg ønsket å intervju ansatte fra ulike fagdisipliner, med håp om å få et dypere innblikk i de vurderinger og avgjørelser som ble tatt fra kopien ble laget til i dag. Utvalget ble basert på deres fremtredende rolle i tekster og arkivmateriale om saken. I et par tilfeller ble jeg henvist videre til noen personen med enda større tilknytning og kunnskap om saken. De som ble intervjuet var:

- Svein Asmund Wiik. Malerikonservator og 1.-amanuensis som ledet forskningsprosjektet ved KHM som resulterte i rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen. Wiik er i dag pensjonert.
- Eivind Bratlie. Konservator ved KHM der han arbeider med samlingen av bemalt kirkekunst fra middelalderen. Bratlie ble utdannet som malerikonservator hos Riksantikvaren fra 1975, og arbeidet der i NIKU til 1997. Han ble ansatt på KHM i 1997. Bratlie ble leid inn for å jobbe med rekonstruksjonen av madonnaskulpturen fra Hedalen stavkirke ved et par anledninger, før han ble ansatt hos KHM på grunn av sin kompetanse på området.
- Katherine Elliott. Universitetslektor i utstillings- og publikumsseksjonen på KHM. Har jobbet på museet siden 1986 og gjennomfører blant annet formidlingsopplegg i Middelaldersalen der rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i dag befinner seg.
- Mille Stein. Malerikonservator og seniorforsker. Atelierleder hos Riksantikvaren mellom 1982 og 1989. Hun har også skrevet flere tekster om saken. Stein er i dag pensjonert, men har fortsatt kontor på NIKU der hun har vært ansatt som malerikonservator/forsker siden 1996.
- Gunvor Heiene. Kirkeverge da originalen kom tilbake til Hedalen stavkirke. Heiene har bodd i Hedalen nesten hele livet og bor der i dag.



I tillegg til disse fem intervjuene hadde jeg en samtale med kunsthistoriker og professor emeritus Mona Solhaug. Hun ønsket imidlertid ikke å bli sitert. Opplysningene fra Solhaug stammer derfor fra et manus hun skrev i sammenheng med KHM's "Madonnadag" i 2006 som hun gav meg tillatelse til å bruke.

Alle personene, ble som forklart, forespurt om å delta på prosjektet på bakgrunn av sin faglig bakgrunn og deltakelse i prosessen med å flytte Hedalen-madonnaen til museet, lage rekonstruksjonen og returnere originalene tilbake til Hedalen. De ble ikke valgt for å representere KHM, Riksantikvaren eller Hedalen menighet til tross for at jeg brukte deres tilknytning til de tre partene for å finne frem til hvem jeg ønsket å intervju. Spørsmålene ble stilt til de som personer med fagkompetanse innenfor temaet. Dette ble poengtert i et informasjonsskriv som jeg har sendt til de jeg ønsket å intervju. Informasjonsskrivet inneholdt informasjon om prosjektet, blant annet at prosjektet var meldt til Norsk senter for forskningsdata (NSD). Det inneholdt også en forespørsel om deltakelse med en forklaring på hva deltakelsen ville innebære for den enkelte, og hvordan informasjonen om de ville bli brukt. Vedlagt lå en ferdigutfylt samtykkeerklæring der intervjupersonene ble bedt om å fylle ut navn og dato da vi møttes på intervjuet. Det ble understreket at jeg ønsket å benytte meg av navn i den ferdige oppgaven. Før jeg tok denne avgjørelsen foretok jeg en etisk overveielse som inkluderte spørsmål om det var viktig og mulig å skjule intervjupersonenes identitet og om hva dette kunne bety for intervjupersonene. Da jeg valgte å ikke anonymisere er dette på grunn av det begrensede antall mennesker som har jobbet med Hedalen-madonnaen og en anonymisering derfor ville vært utfordrende. Det spilte også inn at intervjupersonene ble intervjuet i kraft av sin faglige bakgrunn, som personer med fagkompetanse innfor temaet og ikke som privatpersoner. På grunn av at jeg valgte å ikke anonymisere intervjupersonene hadde de rett på sitatsjekk. Før ferdigstilling fikk de derfor tilsendt utklipp der de blir referert til i oppgaven, med mulighet til å komme med kommentarer og forslag til endringer.

### **Gjennomføring av intervju**

De fem intervjuene vart i lengde fra ca. 25 minutter til ca. 130 minutter. Fire av personene ble intervjuet på deres kontorer, ett intervju foregikk i middelaldersalen på KHM og ett intervju fant sted hjemme hos intervjuperson. Som en del av samtalen med Katherine Elliott valgte jeg å følge Elliott da hun gjennomførte en omvisning for en skoleklasse i middelaldersalen. Fem av intervjuene foregikk med kun intervjupersonen og meg til stede, men i det siste var en av intervjupersonene jeg allerede hadde intervjuet til stede da jeg skulle intervju en annen.

Grunnen til dette var at det ble holdt på førstnevntes arbeidsplass. Jeg ser på dette som positivt siden det utviklet seg til en god samtale der det dukket opp spørsmål jeg kanskje ikke selv hadde tenkt på. Spørsmålene jeg stilte omhandlet i hovedsak to typer. De første var konkrete spørsmål rundt hendelsesforløpet. De andre var spørsmål knyttet til tanker om museenes bruk av kopier med utgangspunkt i Hedalen-madonnaen. Spørsmål innenfor sistnevnte kategori stod i fokus. Planen var å følge en delvis strukturert tilnærming. Det vil si at temaet er fastlagt på forhånd, men rekkefølgen bestemmes underveis (Thagaard, 2009, s. 89). Det fungerte i stor grad som planlagt. Jeg hadde laget en intervjuguide på forhånd som jeg tok utgangspunkt i, men jeg lag også vekt på å fokusere på det som ble sagt under intervjuene og følge opp dette. Dette bidro til at jeg også fikk mye informasjon som jeg ikke hadde forutsett. Intervjuene ble tatt opp på bånd slik at jeg kunne gi min fulle oppmerksomhet til samtalen. Etter hvert intervju hørte jeg igjennom lydopptaket før jeg skrev ned en oversikt med fokus på de punktene og svarene som jeg fant mest interessante. Jeg har dermed i stor grad valgt å la meg styre av materialet. Her spiller det inn at egenarten til intervju som metoder, innebærer en forståelse av at det som blir sagt skal anvendes. Dette har vitenskapelige og etiske implikasjoner ved at intervjupersonene kan fremheve, nedtone eller unngår visse temaer eller spørsmål. På samme tid gir intervjusituasjonen intervjupersonen valgmuligheter og dermed mer beskyttelse enn andre samtalsituasjoner (Fägerborg, 1999, s. 58). Til hvilken grad dette er tilfellet i de intervjuene jeg foretok er ikke mulig å vite, men intervjupersonenes uttrykte vilje om å delta fører til at jeg ikke ser på dette som et problem.

### **Annet materiell**

I tillegg til intervjuene er undersøkelsen av arkivmaterialet en sentral del av den kommende analysen. Thagaard fremholder at slik dokumentanalyse blir ofte benyttet i kombinasjon med intervju. En fellestrekk for analyse av ulike typer dokumenter er at teksten foreligger før forskningsprosjektet starter slik at forskeren ikke har noen innflytelse på tekstens utforming (Thagaard, 1998, s. 56). Det kan dermed føre til at dette materialet ikke blir skapt av meg på samme måte som under et intervju der jeg som intervjuer sammen med intervjupersonen skaper et materiell. Jeg kontaktet arkivet på Riksantikvaren og hos KHM for å få tak i den informasjonen de hadde om denne saken. Det har jeg gjort av to grunner. Den første er at arkivmaterialet gir mer nøyaktig saksinformasjon enn det som kan forventes av et menneske. Det er lang tid siden saken startet og man kan ikke forvente at det er mulig å huske alle detaljer omkring hendelsesforløpet. Den andre grunnen er at jeg er interessert i å finne ut av



hvordan man formulerte seg om saken mens den foregikk. Hvilke holdninger er det mulig å spore i dette materialet? Arkivmaterialet jeg fikk fra Riksantikvaren var digitalisert og ble delt med meg gjennom Dropbox, en tjeneste for fildeling. Materialet bestod av 21 enkelt bilder og fire PDF filer. De fire filene er fra syv til 16 sider, og er flere dokumenter satt sammen. Jeg vil i analysen referere til disse dokumentene som "RAKV-Arkiv", og dokument A, dokument B etc. På grunn av at noen av sidene er nummerert, men andre ikke er det vil jeg ikke benytte sidetall i den kommende analysen. Arkivet på KHM besøkte jeg personlig. Her hadde en av de ansatte funnet frem en mappe med materiale. Materialet inneholdt syv dokumenter; alle korrespondanse med vedlegg. To av disse dokumentene gjaldt miniatyrkopien som ble laget av den ferdige rekonstruksjonen av KHM, mens resterende gjaldt de to Hedalen-madonnaene. Jeg vil i analysen referere til disse dokumentene med betegnelsen "KHM-Arkiv" og dokument 1, dokument 2 etc. Jeg vil heller ikke her bruke sidetall av samme grunn som for materialet fra Riksantikvarens arkiv. Til sist i oppgaven finnes en presentasjon av hva hvert av dokumentene fra KHM og Riksantikvarens inneholder under overskriften "kilder".

Jeg har også benyttet artikler og bøker som omtaler de to Hedalen-madonnaene, enten spesifikk eller som en del av en større kontekst. En stor del av disse tekstene er skrevet av de samme menneskene som jeg har intervjuet. Det er fordi jeg som tidligere forklart har valgt å intervju personer som hadde en fremtredende plass i prosessen. Disse har også skrevet tekster om saken med ulike temaer og perspektiv. I tillegg har jeg benyttet det digitale nyhetsarkivet Atekst for å finne frem til avisartikler som omhandler Hedalen-madonnaen og rekonstruksjonen. Formålet med disse var en mulighet til å få flere synspunkter som kunne være et tillegg til intervjuene. Jeg har både lest igjennom de artiklene som virket relevante på leting etter informasjon, samtidig som jeg har gått igjennom de etter hvert som jeg har skrevet om ulike problemstillinger for å se om disse kunne belyses gjennom artiklene.

Jeg har valgt å ikke benytte observasjon som en sentral del av analysen annet en omvisningen jeg fulgte som del av samtalen med Elliott. Imidlertid vil det at jeg har hatt mulighet til å besøke middelaldersalen på KHM flere ganger, samt Hedalen stavkirke ved en anledning, muliggjør ulike tilnærminger. Jeg har med egne øyne kunnet se hvor originalen og rekonstruksjonen står plassert, og dermed dannet meg en egen oppfatning, noe som sannsynligvis har påvirket sluttresultatet til denne masteroppgave.

## **Analysens tilblivelse og struktur**

Analysens har blitt til ved at jeg har tatt utgangspunkt i intervjuene. Etter intervjuene har jeg, som tidligere forklart, skrevet ned en oversikt med fokus på de punktene og svarene som jeg vil hevde best kunne belyse problemstillingen. Deretter grupperte jeg disse punktene etter temaer. Det andre materialet ble brukt som supplement til intervjuene, enten gjennom å støtte synspunktene som kom frem under intervjuene eller for å vise andre oppfatninger. Jeg har i de tre analysekapitlene vært åpen for å la materialet mitt lede meg, noe som vil være synlig i hvordan de tre kapitlene er organisert innad. Det ene spørsmålet har ført meg videre til en annet. Jeg har hele tiden fulgt den retningen trådene har ledet meg. Valgene om å følge et spørsmål fremfor et annet er basert på hvilken retninger jeg mente kunne gi best svar på problemstillingen.

## **Tre perioder**

I prosessen med å jobbe med materialet ble det tydelig for meg at problemstillingene som dukket opp i analysen kunne knyttes til tre ulike ”perioder” i rekonstruksjonens historie: Da kopien ble laget, da den stod i Hedalen stavkirke og når den nå står på Historisk museum. Disse tre periodene belyser ulike sider ved tematikken gjennom forskjellige steder, tider og situasjoner. Jeg bestemte meg derfor for å benytte de tre periodene som oppbygning av analysen og fokusere på disse i den videre bearbeidingen av materialet. Denne metoden er løst inspirert av en biografisk tilnærming<sup>17</sup>, det vil si å tilnærme seg objekter på lignende måte som med mennesker. Det finnes flere måter å utføre en biografisk tilnærming på. Selv er jeg inspirert av Foster og Curtis som hevder at ”the biographical approach enables us to identify how the meaning of things change in different contexts and through time” (Foster & Curtis, 2015, s. 8). De fremholder at denne fremgangsmåten passer til et studie av kopier både som gjenstander i sin egen rett og som bidrag til studiet av gjenstanden de kopierer. Foster og Curtis skisserer videre to måter å utforske slike biografier på: Ved å følge en horisontal eller vertikal akse. Førstnevnte fremgangsmåte går ut på å se på samlingen av hendelser i spesielle perioder, for så å undersøke og sammenligne individuelle biografier for å se på mulige trender og ikke-treender. Den andre fremgangsmåten er en undersøkelse som går over tid der fokuset ligger på bestemte gjenstander og deres sammenhenger (Foster & Curtis, 2015, s. 10). Det er sistnevnte metode jeg er inspirert av. Jeg vil imidlertid ikke gå inn for å studere disse tre

---

<sup>17</sup> Den biografiske tilnærmingen stammer tilbake til antropologen Igor Kopytoff som med det ”The cultural biography of things: commoditization as process” fra 1986 introduserte en tilnærming der man følger tingens liv og ser på gjenstanders endring av verdi og status i forskjellige stadier.

periodene i sin helhet. I stedet vil jeg gå inn på noen utvalgte nedslagspunkter innenfor disse tre periodene som jeg mener kan tematisere rekonstruksjonens verdi. Det er dermed tre kapitler med ulik tid og tematikk.

### **Tre parter**

I denne oppgaven har jeg tatt et metodisk valg om å se på KHM, Riksantikvaren og Hedalen menighet som tre parter. Det har jeg gjort på bakgrunn av at jeg mener at det får frem ulike holdninger til problematikken. Jeg vil nå gi en kort presentasjon av de tre partene.

Selskapet for Norges Vel ble stiftet i 1809 for å arbeide med etableringen av et eget norsk universitet (Eriksen, 2009, s. 49). I 1811 opprettet selskapet Antiquitetskommissjonen som blant annet fikk i mandat å samle inn og ta vare på oldsaker fra Norge (Mikkelsen, 2004, s. 38). Dette ble begynnelsen til Universitetets Oldsaksamling (UO), som på 1800-tallet vokste til en omfattende samling av oldsaker og middelaldergjenstander. I 1999 ble UO, Myntkabinettet og Etnografisk museum slått sammen til en organisasjon under navnet Universitetets kulturhistoriske museer (Mikkelsen, 2004, s. 37). I 2004 ble navnet endret til Kulturhistorisk museum. I dag har KHM ”landets største arkeologiske og etnografiske samlinger, med oldsaker fra forhistorisk tid til reformasjonen, og med etnografiske og numismatiske gjenstander fra alle deler av verden og frem til i dag” (UiO: Kulturhistorisk museum, u.å.). Institusjonen har derfor lang erfaring med å ta vare på kirkekunst og besitter stor ekspertise på middelaldersk maleteknikk. KHM har dermed både ekspertisen til å skape gode bevaringsforhold for den originale Hedalen-madonnaen og til å lede et prosjekt med å fremstille en rekonstruksjon.

Riksantikvaren er direktorat for kulturminneforvaltning og faglig rådgiver for Klima- og miljødepartementet i utviklingen av den statlige kulturminnepolitikken. På direktoratets hjemmeside står det at ”Riksantikvaren har også ansvar for at den statlige kulturminnepolitikken blir gjennomført, og har et overordnet faglig ansvar for fylkeskommunenes og Sametingets arbeid med kulturminner, kulturmiljøer og landskap” (Riksantikvaren, u.å.a). Dette innebærer blant annet at Riksantikvaren skal arbeide for at kulturminneverdiene blir best mulig ivaretatt og nyttiggjort i et samfunn i endring og fremme langsiktig vern av et representativt utvalg kulturminner og kulturmiljøer. Dette forklarer hvordan Riksantikvaren ble en part i saken om Hedalen-madonnaen og da spesielt den originale skulpturen. Tidligere fantes Riksantikvarens restaureringsatelier. Dette er i dag overført til Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU) som er et uavhengig

forsknings- og kompetansemiljø for norske og internasjonale kulturminner. NIKU driver kulturminnerelatert forskning og oppdragsvirksomhet for offentlig forvaltning og private aktører. Når jeg i analysen bruker navnet Riksantikvaren så henviser jeg til Riksantikvaren som institusjon, ikke som enkeltperson.

Hedalen stavkirke ligger i bygda Hedalen i Sør-Aurdal kommune i Oppland. Kommunen hadde i 2015 3058 innbyggere (Thorsnæs, 2016). Sør-Aurdal kommune tilsvarer de fem soknene Bagn, Begnadalen, Hedalen, Leierskogen og Reinli i Valdres prosti (Hamar bispedømme) i Den norske kirke. Hedalen stavkirke er en brukskirke som blir anvendt til møter, gudstjenester og arrangementer. Hedalen menighet har aktiviteter for alle aldersgrupper. Menighetsrådet består av seks personer som har som mål å ha ett møte hver måned gjennom året. I kalenderåret 2015 ble det holdt 31 gudstjenester i kirken med et samlet antall besøkende på 1607 personer hvor gjennomsnittlig fremmøte var 51,8 personer (Perlestenbakken & Omstrud, 2016, s. 1). Fra slutten av juni til midten av august er stavkirken åpen for omvisning. Selve kirkebygningen som opprinnelig var en enskipet langkirke, er sannsynligvis bygget rundt 1160 (Elsrud, 1993, s. 15). I 1699 ble den bygd ut til en korskirke med tømrede korskirkepartier. Sakristiet og hvelvet rundt det nåværende alteret ble begge bygget som reisverk i 1902 (Elsrud, 1993, s. 48). Kirken har den største samlingen av katolsk utstyr fra før reformasjonene. Disse gjenstandene, inkludert den originale Hedalen-madonnaen, tilhører kirkeeieren som juridisk sett er sognet eller folkene i sognet. Hedalen ble en part i dette casestudie som følge av dens eierskap av den originale Hedalen-madonnaen. I analysen vil jeg bruke ”hedølingene” som en fellesbetegnelse for menneskene i menigheten og lokalsamfunnet. Det er fordi disse glir over i hverandre og at det dermed er utfordrende å skille de.

## Kapittel 4: Fremstillingen av rekonstruksjonen

I dette kapitlet skal jeg undersøke bakgrunnen for hvorfor rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen ble laget. Hvordan var prosessen og hva var argumentene? Kapitlet er bygget opp kronologisk ved at jeg presenterer saken i den rekkefølgen den fant sted. Underveis i kapitlet vil jeg ta opp problemstillinger som er knyttet til denne prosessen som jeg håper kan belyse verdien til rekonstruksjonen i denne perioden.

### Den originale Hedalen-madonnaens forfall

I 1967 ble den originale Hedalen-madonnaen hentet fra Hedalen stavkirke i Valdres til Oslo og Riksantikvaren sitt restaureringsatelier for restaurering. Før dette hadde den trolig ikke gjennomgått noen behandling, for det finnes ikke noen opplysninger om tidligere restaureringer eller spor på figuren etter tidligere behandling (RAKV-Arkiv, dokument A). I løpet av 1900-tallet hadde derimot de moderne hjelpemidlene som kirken hadde fått for å styre temperaturen, som sentralvarme og elektrisk fyring, resultert i at klimaforholdene hadde satt store spor på skulpturen. Klimastyringen var tilpasset menneskene som brukte kirken og ikke gjenstandene. Dermed førte denne fyringen til at treet som skulpturen var skjært ut i torket og malingen begynte som et resultat av dette å flasse av (Stein, 1988, s. 100). Da skulpturen ble hentet inn til Riksantikvaren ved konservator Arne Bakken for konservering i 1967 hadde den store skader. Ved siden av at malingen var skallet av hadde også Madonnaen mistet noen av fingrene og flere av tennene på kronen, mens barnet hadde mistet begge armene og begge føttene (RAKV-Arkiv, dokument A). Hos Riksantikvaren ble det holdt syv diskusjonsmøter om restaureringen der ”Riksantikvaren, en eller flere av antikvarene og atelierpersonalet deltok” (RAKV-Arkiv, dokument A). Her ble det ifølge en restaureringsrapport skrevet av Bakken selv, diskutert tre ulike alternativer for behandling. Disse var full restaurering, delvis restaurering og bare konservering som kort oppsummert kan sies å være tre ulike grader inngripende bevaringsarbeider fra mest inngripende til minst inngripende. Til slutt ble *delvis restaurering* valgt, noe som innebar utfylling og retusjering av de verste sårene og inntonning av hvit grundering. Hvem som tok dette valget er uvisst, men ifølge restaureringsrapporten ble dette alternativet valgt fordi de to andre alternativene ble avslått. *Full restaurering* ble forkastet fordi det innebar komplettering av deler som man ikke visste hvordan hadde vært originalt. *Bare konservering* som kun innebar inn toning, ble forkastet fordi skulpturen skulle tilbake til kirken og at de derfor ikke ville la figuren ”stå som en ren ruin” (RAKV-Arkiv, dokument A). Til tross for at denne oppgaven i første omgang

ikke dreier seg om konservering av den originale Hedalen-madonnaen er det her interessant å merke seg hvordan konserveringen av denne ble diskutert. Spesielt interessant finner jeg hvordan det i denne overveielser ble forkastet et alternativ på grunnlag av uvisshet om hvordan originalen opprinnelig hadde sett ut. Som jeg snart skal komme tilbake til, var dette en problemstilling som også var aktuell når det kom til rekonstruksjonen, men her var beslutningen en annen. Dette vil jeg komme tilbake til litt senere i kapittelet fordi det belyser hvordan en original gjenstand og en rekonstruksjon kan få ulik behandling.

Konserveringsarbeidet var ferdig i 1969 og etter en tur innom en utstilling for middelaldergjenstander i Stockholm, ble Hedalen-madonnaen sendt tilbake til Hedalen stavkirke. Her stod skulpturen frem til 1980 da Wiik, som arbeidet ved UO sine restaureringsatlier, henvendte seg til Riksantikvaren sitt restaureringsatlier med en bekymringsmelding over tilstanden til madonnaen, som han tilfeldigvis hadde oppdaget ved et besøk stavkirken (RAKV-Arkiv, dokument C). Wiik var bekymret for de store oppskallingene og avskallingene han så på figuren ved dette besøket. Han foretok en nødsikring på stedet samtidig som han varslet Riksantikvaren om skadene. Dermed ble skulpturen på nytt tatt inn til behandling. I intervjuet gav Wiik uttrykk for at hedølingene var lei seg for at dette skjedde på nytt, at skulpturen igjen skulle vekk fra Hedalen (intervju, 19. November, 2015). I den påfølgende konserveringsrapporten fra 1984 skrev Lars Hauglid ved Riksantikvaren at skadene som hadde oppstått i løpet av de 10 årene igjen skyldtes dårlig klima i kirkerommet, noe som ble basert på tilfeldig kontroll av temperaturen i kirken (RAKV-Arkiv, dokument D). Erkjennelsen av at klimaet igjen hadde forårsaket skader på madonnaen førte til alvorlige bekymringer for hvordan en ny tilbakeføring og videre oppbevaring i kirken ville påvirke den. I en artikkel skrevet av Stein i 1988 kalte hun det som skjedde i denne sammenhengen for ”Sisyfosyndromet”. Sisyfos er en gresk sagnskikkelse som ble dømt av gudene til å rulle en stor stein opp en bakke. Hver gang Sisyfos nådde toppen med steinen så rullet den tilbake. Denne dommen fremholdt Stein at de som arbeider med restaurering av kirkeinventar gjenkjenner med forferdelse ved at nykonserverte gjenstander ødelegges av dårlig klima straks de ble føres tilbake til kirkene (Stein, 1988, s. 100). Denne sammenligningen vitner om en tydelig frustrasjon over en handling som må gjøres om og om igjen med det samme resultatet hver gang. Årsaken til frustrasjonen er sannsynligvis knyttet til at et arbeid blir utført til ingen nytte. For hvilken verdi har konserveringen når effekten av den blir opphevet så fort skulpturen er tilbake i kirken? Frustrasjonen er formodentlig også knyttet til noe mer enn det. Den henger sammen

gjenstandens verdi. Ved at konserveringen ikke fører noe sted fortsetter skulpturen å forfalle. Grunnen til at det er problematisk er at den originale Hedalen-madonnaen har visse aspekter ved seg som gjør at Riksantikvaren har vurdert det slik at den er kvalifisert for bevaring. Den er såkalt verneverdig. Myklebust hevder at det i begreper som verneverdighet og antikvarisk verdi finnes en kompleks av ulike delverdier (Myklebust, 1981, s. 87). I tilfellet med den originale Hedalen-madonnaen er det en rekke av disse underverdier som er blitt knyttet til den. Aldersverdi, historisk verdi og kunstverdi er verdier jeg vil hevde at er trygt å nevne i denne sammenheng uten at noen har store innvendinger til det. Mens den historiske verdien er knyttet til madonnaen som kilde til historieforskning, er kunstverdien knyttet til madonnaens evne til å tilfredsstillere estetiske behov. Det å tillegge en gjenstand en slik verdi vil ifølge Myklebust gi påfølgende konsekvenser av å dyrke den (Myklebust, 1981, s. 98). Hvis vi holder på kunstverdien så vil det ved en dyrking av denne verdien for eksempel være naturlig å vurdere å retusjere synlige skader slik som det ble gjort i arbeidet med Hedalen-madonnaen den første og andre gangen den var inne til konservering. Det er fordi retusjering av skader vil føre til at madonnaen vil bli oppfattet som vakrere enn med disse skadene. Det betyr også at en tilbakeføring av skulpturen til det ugunstige klimaet i kirken vil kunne skade kunstverdien ved at skadene igjen ville oppstå og arbeidet med å bevare gjenstanden som er vurdert som verneverdig vil ikke føre frem.

### **Fra bekymring til handling**

Hedalen-madonnaen var ikke en isolert sak og dermed ikke den eneste middelaldergjenstanden i Norske kirker som var i fare. I 1975 hadde Riksantikvaren startet det såkalte ”nødkonserveringsprogrammet” som i utgangspunktet skulle foregå over to år og redde middelalder kirkekunst fra å gå til grunne (Stein, 1987, s. 7). Etter fire år hadde de ikke lyktes med å gjennomføre programmet og et nytt og mer langsiktig forslag ble lagt frem for å redde kirkekunsten. I 1984 ble det så arrangert et seminar med tittelen ”Kirkekunsten lider” (Heretter Kirkekunstseminaret for å skille seminaret fra rapporten), der ulike institusjoner innenfor kultur og kirkesektoren ble invitert av Riksantikvaren for å snakke om problematikken omkring gjenstandsbevaring i kirkene. Agendaen var å diskutere resultatet av det som hittil hadde blitt gjort og trekke opp retningslinjer for det videre arbeidet (Stein, 1987, s.12). I 1987 ble det utgitt en rapport, kalt *Kirkekunsten lider*, som inneholdt foredrag fra seminaret. I et av bidragene der Stein i sin rolle som atelierleder ved Riksantikvaren presenterte deres middelalderprosjekt, konstaterte hun at de hadde kommet sørgelig kort i

programmet. Blant annet påpekte hun at 58 av 225 bemalte middelaldergjenstander som befant seg i kirkene var i så dårlig forfatning at de måtte inn for behandling (Stein, 1987, s. 12). I samme tekst skrev Stein:

På dette seminaret bør vi også diskutere hvorvidt spesielt verdifulle gjenstander skal deponeres i muséer, og kirken eventuelt tilbys kopier. Men hvem skal i så fall finansiere kopiene, hvordan skal de se ut, og hvem skal utføre arbeidet? Vi bør også diskutere muligheten av å plassere enkelte gjenstander i montre i kirkene, for på den måten å gi den et noenlunde tilfredsstillende klima. Vi bør også diskutere alternative måter å tilfredsstillende menighetens krav til komfort. (Stein, 1987, s. 12)

Disse spørsmålene ble videre diskutert under en plenumsdiskusjon der hovedpoengene er gjengitt i rapporten. I diskusjonen ble Hedalen-madonnaen brukt som eksempel. Her kommenterte blant annet Bakken at det med Hedalen-madonnaen måtte finnes en løsning snarest og foreslo å plassere skulpturen i et klimaregulert monter (Bør spesielt verdifulle gjenstander. 1987, s. 37). Dette ble avslått av flere på grunn av arbeidet det krevde og størrelsen på monteret i forhold til den lille kirken. I denne sammenheng kommer miljøverdien til spille. Sammen med selve kirkebygningen og de andre gjenstandene i kirken er skulpturen en del av et miljø. Myklebust hevder at ”Miljøverdien ligger i en overensstemmelse med omgivelsene, og objektets behandling må da skje etter de regler som omgivelsenes egenart setter” (Myklebust, 1981, s. 103). Selv om Myklebust brukte dette begrepet om bygninger som sammen skaper et miljø, vil jeg hevde at det også kan brukes om kirkerommet, der kirkerommet og de ulike gjenstandene i dette kirkerommet sammen skaper et miljø. Og et spesielt og unikt et sådan. I manuset for presentasjonen Solhaug skrev i sammenheng med KHM sin ”Madonnadag” i 2006, hevdet hun at ”Alt-i-alt møter vi et usedvanlig rikt bilde av middelalderens kirkekunst i Hedalen, det illustrerer hva som engang har eksistert i mange av landets gudehus i katolsk tid”. Her trekker Solhaug frem hvordan de forskjellige middelaldergjenstandene ikke bare utgjør et miljø, men et unikt et (Solhaug, 2006, s. 3). Et klimaregulert monter ville ha påvirket miljøverdien. Det som skjer i denne sammenheng er dermed at ulike verdier påvirker hverandre. Konsekvensene av å dyrke en verdi kommer i konflikt med konsekvensene av å dyrke en annen verdi. Eller slik som Myklebust har formulert det: ”Hver enkelt verdi kan bare rendyrkes med fare for å svekke aspekter av de andre verdiene” (Myklebust, 1981, s. 98). Skal kunstverdien til madonnaen dyrkes vil et klimaregulert monter være rett siden utseende da bevares best mulig. Skal miljøverdien prioriteres vil et slik moter forstyrre det helhetlige miljøet. På denne måten kan det oppstå konflikter mellom de ulike verdiene tilegnet den samme gjenstanden.



Om det under seminaret ble endelig besluttet hva som skulle gjøres med Hedalenmadonnaen kommer ikke frem i materialet jeg har forhold meg til, men det er tydelig at Riksantikvaren hadde avgjort at noe måtte gjøres. De ønsket ikke å fortsette med å dytte den samme steinen opp bakken nok en gang for så å se på at den falt tilbake igjen. En mer langvarig og bedre løsning måtte til. Året etter seminaret, i januar 1985, organiserte Riksantikvaren et møte med UO der det var fem representanter fra Riksantikvaren og fire representanter fra UO til stede<sup>18</sup>. I møtereferatets første punkt beskrives saken:

Hedalmadonnaen må betraktes som et unikt kunstverk fra norsk middelalder, med særlig høy kunstnerisk gehalt. Hedalmadonnaen ble fullkonservert i 1969 og på nytt 1980-84. Klimaet i kirken ligger langt fra det ideelle museums klima man bør oppbevare en så spesiell kunstgjenstand i, og Riksantikvaren ønsker derfor ikke å tilbakeføre skulpturen til kirken igjen før et slikt klima kan garanteres (55% +/- 5% RH). Riksantikvaren vil derfor foreslå overfor menigheten at skulpturen oppbevares under kontrollerte klimatiske betingelser, og eventuelt tilby Hedalen menighet en kopi av madonnaen. Universitetets Oldsaksamling har vist interesse for å stille ut skulpturen, og har sagt seg interessert i å lage en kopi. (Stein, 1985, s. 1)

Slik jeg leser referatet, ligger fokuset fra Riksantikvaren sin side på originalen og at det skulle skapes et best mulig grunnlag for en bevaring av den. For at dette skulle skje måtte originalen deponeres på museet mens klimaet ble forbedret. Kopien blir på denne måten en løsning, eller rettere sagt et hjelpemiddel for at det bevaringen skal kunne skje. Dette tolker jeg først og fremst ut fra hvordan møtereferatet er formulert for eksempel gjennom setningen ”og eventuelt tilby Hedalen menighet en kopi”, der ordet *eventuelt* skiller seg ut. Slik jeg forstår det ville de som var tilstedeværende på møtet tilby Hedalen menighet en kopi, men at dette var litt på siden av sakens kjerne. Fokuset på originalen forsterkes også av måten skulpturen omtales på i referatet som et unikt kunstverk fra middelalderen.

I Saksmøtet ble det bestemt at det var Riksantikvaren, ved fungerende førsteantikvar Jens Christian Eldal, som skulle fremme saken for menigheten via Georg Hille, som på det tidspunktet var biskop i Hamar bispedømme. Bakgrunnen for dette kan forklares gjennom Kirkekunstseminaret. I plenumsdiskusjonen som tidligere er nevnt, stod menighetenes eierskap til middelaldergjenstandene sentralt og det ble diskutert hvordan menighetens meninger og ønsker i slike saker kunne etterkommes. Samtidig ble det av restaureringskonsulent Jon Brønne og Myklebust fra Riksantikvaren foreslått at Hedalenmadonnaen kunne bli en prøvestein i diskusjonen om nettopp denne type problemstillinger

---

<sup>18</sup> For klarhetsskyld vil jeg heretter angi dette møte som ”saksmøte”.

(Bør spesielt verdifulle gjenstander, 1987, s. 37). Myklebust understreket i denne sammenhengen betydningen av at Hedalen-madonnaen tilhørte en menighet i Hilles bispedømme, noe som han mente kunne være en fordel for alle parter siden biskopen selv deltok på seminaret og dermed hadde fått presentert noen av utfordringene (Bør spesielt verdifulle gjenstander, 1987, s. 37). På seminaret holdt også Hille sin egen presentasjon der han diskuterte om bevaring av kirkekunst i kirkene var forenlig med moderne menighetsliv. I innlegget til Hille som ble tatt opp på bånd og referert står det følgende:

Som representant for det kirkelige arbeidet så Hille det antikvariske arbeidet som et gode og en nødvendighet, men han var også klar over hvilke problemer dette skaper for det daglige menighetsliv. Han gikk ut i fra at Riksantikvarens folk ikke ble møtt med den ønskede velvilje overalt og refererte til holdninger som ”kommer nå disse fagfolk og dytter på oss ting igjen, tvinger oss og låser oss fast”. Han opplever en tendens fra antikvarisk hold til ensidighet og pirk og ofte urimelige standpunkter som ikke viser forståelse for menighetens behov eller kunnskap om kirkens liv. (Hille, 1987, s. 22)

Biskopen gav dermed uttrykk for å ha kjennskap og forståelse for de ulike synspunktene i saken slik at han kunne fungere som et fruktbart bindeledd mellom Riksantikvaren og Hedalen menighet. Hadde ikke Hille hatt denne kunnskapen eller forståelsen for å bevare kirkekunst, hadde han neppe fått denne oppgaven. Ut fra hans embete som biskop kan det imidlertid antas at han også var opptatt av andre verdier. Disse kom til syne i samme foredrag:

Biskopen stilte seg positiv til bevaringsarbeidet og understreket betydningen av det – ikke bare på grunnlag av de kulturhistoriske og estetiske verdier - men også fordi det moderne menighetsliv trenger gammel kirkekunst – både den middelalderske og den etterreformatoriske. Vår lutherske kirketradisjon har vært altfor negativ til kunstnerisk rikdom. Hille mente det bl.a. derfor var svært betydningsfullt at eldre kunst har sin plass i kirkerommet – både for å minne menigheten om denne rikdom – og for å avverge den fare enkelte av dagens menigheter står overfor når de ikke syntes å ha sans for sine linjer bakover. De kutter ut sin fortid og glemmer å opprettholde kontakten med gårdsdagens kirkeliv. Gammel kirkekunst er viktig for å opprettholde kontinuiteten og styrke vår egen identitet. (Hille, 1987, s. 21)

Her trekker biskopen frem kirkekunstens identitetsverdi, som ifølge Myklebust er gjenstandens ”evne til å skape følelsen av tilhørighet til et geografisk sted eller et sosialt miljø” (Myklebust, 1981, s. 102). For menigheten og innbyggerne i Hedalen betyr madonnaen noe spesielt. Den har igjennom mange år og generasjoner blitt en del av deres identitet, noe jeg vil komme tilbake til i neste kapittel. Med bakgrunn i identitetsverdien ville det være nærliggende å tro at biskopen ville være negativ til at den originale Hedalen-madonnaen ble

tatt ut av kirken og flyttet til et museum. Dette viser seg kanskje noe overraskende ikke å være tilfellet. I presentasjonen kommer det frem at han stilte seg positiv til å plassere de mest truede kunstgjenstandene på museum hvis de ikke kunne sikres tilstrekkelig i kirkene. Hille så også noe positivt i at flere da vil få anledning til å se ”vår felles kulturarv” (Hille, 1987, s. 22). Dette kan forklares med at Hille ikke hadde noen direkte tilhørighet til Hedalen, men at han i stedet hadde et mer overordnet perspektiv.

### **KHM sine betingelser**

På saksmøtet ble det uttrykt et ønske fra Eldal om hjelp til å argumenter for at kopien skulle utformes som en rekonstruksjon av madonnaens originale tilstand (Stein, 1985, s. 2). Frem til da hadde begrepsbruken hovedsakelig vært begrenset til ”kopi”. Nå kom rekonstruksjonsbegrepet frem. For å se grunnen til dette kan det være nyttig og se på de betingelsene som museet satte for at de skulle si ja til å delta i prosessen. At museet sa ja til å deponere den originale Hedalen-madonnaen er ikke så vanskelig å forstå, da dette ville gi de mulighet til å forske på og utstille en av de best bevarte middelaldermadonnaene i Norge. Men hvorfor sa de seg villig til å lage en kopi? Ifølge Wiik lå det til grunne flere tiår med undersøkelser og analyser av middelalderkunst, blant annet gjennom et tett samarbeid med National Gallery i London (intervju, 14. November, 2016). De tre betingelsene UO satte for å delta i prosjektet ble presentert i en artikkel av Wiik i 1991 kan gi en nærmere forklaring:

For undertegnede var dette en særdeles fristende utfordring, og Oldsaksamlingens restaureringsatelier sa seg interessert på visse betingelser:

- Det måtte være en forutsetning at det ble stilt ressurser til rådighet for å fremstille en vitenskapelig fundert rekonstruksjon – Ikke bare en ”ser-ut-som-kopi”.
- Rekonstruksjonsarbeidet måtte betraktes som et forskningsprosjekt hvor vi kunne få anledning til både å utprøve og utdype de kunnskaper vi har akkumulert gjennom snart 30 års undersøkelser av middelalderens maleteknikk.
- Det måtte legges opp til en prosess hvor både materialer, fremgangsmåter og resultater skulle samstemme med originalen – så langt det ville være mulig å gjennomføre dette på bakgrunn av dagens kunnskapsnivå. (Wiik, 1991, s. 5)

I disse betingelsen vil jeg trekke frem den nevnte begrepsbruken som spesielt interessant. Museet setter som betingelse at det ferdige resultatet skal bli en vitenskapelig rekonstruksjon og ikke en kopi, men hva gjør egentlig skulpturen til det ene og ikke det andre? Under intervjuet fortalte Bratlie at de kaller den nye madonnaen for en rekonstruksjon og ikke en

kopi, på grunn av at de har gjenskapt detaljer som ikke er bevart på originalen slik som for eksempel hendene, liljeholderen og boken. Utformingen av en kopi ville derimot medført at de måtte utforme skulpturen med alle skadene som var på originalen på det tidspunktet den ble laget. Bratlie fremholder derfor at man med en kopi må gjenskape skadene, mens med en rekonstruksjon kan man gjøre en tolkning av originalen<sup>19</sup>. Videre forklarte han at det å lage en kopi ville vært utfordrende på to måter: For det første ville det ha vært vanskelig å vite hvor grensen skulle settes. Skulle de også gjenskape malingen med avskallinger? For det andre tror han at fortellingen til skulpturen ville blitt rar siden f.eks. håndstillingene er en viktig del av den (Bratlie, intervju, 10. November, 2015). I manuset forklarte Solhaug hvordan en helgenskulptur slik som Hedalen-madonnaen ”var synlige uttrykk – eller symboler for - kirkens ideer. Og i likhet med de fleste av middelalderens bilder hadde det flere iboende idéer eller betydninger”. De forskjellige detaljene som håndgestene er dermed ilagt betydning (Solhaug, 2006, s. 6). Dette kan forklare hvorfor det er viktig at skulpturen blir gjengitt riktig. Hvis den ikke blir det kan også betydningen som leses i skulpturen være misledende eller viktig betydning kan gå tapt. Argumentene for å lage en rekonstruksjon fremfor en kopi er dermed flere. Samtidig viser disse argumentene at det er forskjellig praksis når det kommer til originale gjenstander og rekonstruksjoner. Med en rekonstruksjon er man villig til å gjøre tolkningene som man ikke er villig til å gjøre på en original gjenstand. Tidligere beskrev jeg hvordan de hos Riksantikvaren under diskusjonen om hvilken grad av konservering som skulle velges på den originale Hedalen-madonnaen på 1960-tallet, forkastet et alternativ som innebar komplettering av elementer som manglet eller var ødelagt. Da rekonstruksjonen ble laget valgte de derimot å rekonstruere deler som man ikke kunne være sikker på hvordan hadde sett ut. På samme tid var det et fokus på at rekonstruksjonen skulle være vitenskapelig fundert. Rekonstruksjonen skulle ikke være basert på antakelser og gjetninger, men på forskning. Et eksempel på dette er at det under fremstillingen av rekonstruksjonen ble brukt et fragmentarisk islandsk manuskript som antas å være fra første halvdel av 1300-tallet (Wiik, 1991, s. 5-6). I dette manuskriptet beskrives delvis den tradisjonelle teknikken for å fremstille en polykrom skulptur i tidlig middelalder. Ved å følge prosessen beskrevet der ville materialer, fremgangsmåte og resultat på polykromien bli lik en slik skulptur laget på 1300-tallet. Det vitenskapelige aspektet er en kilde til verdi for både rekonstruksjonen og for

---

<sup>19</sup> Denne oppfatningen samsvarer med Egede-Nissen som skriver at ”Et skille går mellom etterligning av eksisterende og tapte originaler: Mens det faller naturlig å bruke begreper som *replikke* (replika) og *kopi* om førstnevnte, påkaller sistnevnte situasjon begreper som rekonstruksjon” (Egede-Nissen, 2014, s. 73) .

museet. På den ene siden forbindes vitenskap og forskning ofte med nøytrale og objektive fakta. Det at noe er forsket frem assosieres ofte med at noe er eksakt. Det er sannhet, og rekonstruksjonen blir dermed til å stole på. Den fikk en høy grad av prosessuell autentisitet ved at den ble fremstilt ved hjelp av materialer og fremgangsmåter som museet gjennom forskning hadde funnet ut at ble brukt da originalen ble laget i middelalderen. På den andre siden gir det å nærme seg fremstillingen av rekonstruksjonen som et forskningsprosjekt en verdi til museet siden forskning er en av museenes hovedoppgaver. Ved å anvende fremstillingen av rekonstruksjonen som et forskningsprosjekt kunne museet benytte prosessen til å teste ut kunnskap, som de hadde opparbeidet seg i løpet av lang tid, i praksis. I en tekst om autentisitet i friluftsmuseene fremholdt Roede at ”en fordel med å lage en kopi er å videreføre handlingsbårne ferdigheter og kunnskaper, fordi håndverkeren må gjenta og eventuelt lære handlingene som frembrakte originalgjenstanden” (Roede, 2010, s. 178). I dette tilfellet fikk KHM muligheten til å forske på middelalderens malingsteknikker ved å både prøve ut den kunnskapen de allerede hadde, og opparbeide seg ny kunnskap. I en artikkel i Aftenposten der Wiik ble sitert beskrev han opplevelsen som følger: ”Arbeidet har til tider vært så intenst middelaldersk opplevet at vi nærmest følte pusten av de gamle mestere i nakken - i øyeblikket da vi avlurte dem deres hemmeligheter” (Wiik sitert i Sandvig, 1990, s. 24). Dette gir et innblikk i hvor nærme de kom middelalderen og denne tidens teknikker.

Gjennom betingelsene har det blitt tydelig at KHM var fokusert på prosessen med å lage rekonstruksjonen, men vi kan ikke glemme at ideen om kopien oppstod for at Hedalen menighet skulle få en erstatting for originalen. Så hvordan møtte Hedalen menighet og bygda forslaget om en rekonstruksjon? Og hvilken påvirkning hadde de på hvordan den ferdige rekonstruksjonen skulle se ut? Slik som vi har sett tidligere ble det bestemt at Riksantikvaren ved Eldal skulle fremme saken for menigheten via biskop Hille. Hvordan dette utartet seg har jeg ingen informasjon om, men det faktum at Harald Liodden, som representant med fullmakt fra Hedalen menighetsråd, skrev under kontrakten i 1986 viser at menigheten sa seg enige i avtalen. Under intervjuet fortalte Mille Stein at hun og kollegaen fra RA, Myklebust, reiste til Hedalen etter saksmøtet i 1985 for å holde et folkemøte for menigheten og andre interesserte (intervju, 2. November, 2015). I den påfølgende rapporten fra kirkekunstseminaret skrev Stein at et brev fra Riksantikvaren ikke hadde like stor gjennomslagskraft som et personlig fremmøte (Stein, 1987, s. 12). Dette er kanskje en av grunnene til at representantene fra Riksantikvaren personlig reiste til Hedalen for å holde dette folkemøtet. Om folkemøtet ble holdt før eller etter signeringen av avtalen er usikkert.

Slik Stein imidlertid beskrev formålet med møtet, kan det tyde på at avtalen ikke var inngått og at møtet ble holdt for å informere lokalbefolkningen om saken og om hva de kunne forvente seg av rekonstruksjonen, før de gav sin aksept. Blant annet bemerket Stein at en viktig del av møtet var å overbevise bygda om at kopien skulle vise hvordan den originale skulpturen så ut da den var ny. For å visualisere hva menigheten kunne forvente seg, lånte hun med seg en polykromert rekonstruksjon i gips av Spydebergmadonnaen som Wiik hadde laget. Hun forklarte at hun og Myklebust var spent på hvordan menigheten ville reagere på disse rekonstruksjonseksemplene, og om de ville gå inn for en slik løsning. Ved hjelp av disse prøvene skulle menigheten se hva de kunne forvente å få, det vil si noe som ikke så ut som originalen som de lånte bort (Stein, intervju, 2. November, 2015). Hva var det Stein og Myklebust fryktet? Var det kun at menigheten ikke ville like utseendet til rekonstruksjonen eller var det noe mer? Fra museet side var det fokus på prosessuell og visuell autentisitet, men for menigheten og innbyggerne i Hedalen var det kanskje noe annet som gav autentisitet. Eller kanskje de hadde andre forståelser av disse autentisitetstypene? For å illustrere for menigheten hvordan en rekonstruksjon av Hedalen-madonnaen som ny kunne komme til å se ut, ble kopiene Stein hadde lånt av Wiik vist frem og forklart. Stein husker ikke hvordan diskusjonen forløp, men hun husker konklusjonene: Menigheten aksepterte at kopien av Hedalen-madonnaen skulle se ut som da den var ny, altså uten skader og patinering. (Stein, intervju, 2. November, 2015)

### **Avtalen og fremstillingen**

Betingelsen fra KHM ble åpenbart innvilget siden avtalen ble underskrevet av representanter for Hedalen menighetsråd, Universitetets Oldsaksamling og Riksantikvaren 10. September i 1986 (Se vedlegg 1 for avtalen i sin helhet). Avtalen om deponering av Madonnaskulpturen fra Hedalen stavkirke i universitetets Oldsaksamling hadde 9 punkter, inkludert punkt nummer 5: ”Som motytelse for deponeringen utarbeider Universitetets Oldsaksamling en kopi av skulpturen. Arbeidet med kopien utføres snarest mulig, og originalskulpturen stilles ikke ut i Universitetets Oldsaksamling før kopien er ferdig” (KHM-Arkiv, dokument 1). Her er det to interessante punkt å merke seg. Det første er igjen begrepsbruken. Som vi har sett er begrepsbruken sentral siden det var en betingelse fra UO at skulpturen skulle være en vitenskapelig basert rekonstruksjon og ikke bare en ”ser-ut-som-kopi” (Wiik, 1991, s. 5). I avtalen som ble skrevet under av alle parter brukes derimot begrepet kopi konsekvent, bortsett fra i punkt nr. 6 der det står at ”kopien skjæres ut i eik og polykromeres, slik at det

blir en mest mulig korrekt rekonstruksjon av originalen slik den har sett ut som ny. Universitetets Oldsaksamling står faglig ansvarlig for kopieringen (...)” (KHM-Arkiv, dokument 1). Jeg tolker det som at begrepet kopi i avtalen ble brukt som en overordnet betegnelse og begrepet rekonstruksjon som en mer spesifikk type kopi. En annen forklaring kan være mangel på overensstemmelse mellom de ulike partene. Det at skulpturen var en rekonstruksjon var avgjørende for UO, men ikke nødvendigvis for Riksantikvaren. Dette kan ha ført til den noe inkonsekvente begrepsbruken. Det andre punktet er bruken av ordet ”motytelse”. I dette ordet ligger det at rekonstruksjonen lages som en godtgjørelse for at menigheten sier ja til at originalen deponeres på KHM. Grunnen til at de trengte aksept fra Hedalen menighet var at den originale Hedalen-madonnaen tilhører kirkeeieren som juridisk sett er sognet eller folkene i sognet. Dette eierskapet understrekes i avtalen under punkt 8 der det står: ”Original-skulpturen tilhører Hedalen menighet, kopien tilhører universitetets Oldsaksamling. Ingen av partene kan gjøre krav på å få sin skulptur i retur uten å returnere den som er lånt” (KHM-Arkiv, dokument 1).

I løpet av ca. ett år stod madonnaen ferdig i sin grunnform i tre. Arbeidet ble utført av Billedskjærer Erik Fridstrøm og en assistent, og ble utført uten avansere måleapparater. I stedet ble det brukt enkle verktøy og øyemål. Deretter begynte arbeidet med polykromien som skulle ”definere volumenes innbyrdes forhold, og gi den 3-dimensjonale formen dens endelige visuelle uttrykk” (Wiik, 1991, s. 5). For å gjennomføre denne prosessen så likt som mulig slik det ble gjort i middelalderen, baserte museet seg på tidligere forsøk på middelalderteknikker, undersøkelser og analyser av middelalderkunst, og historisk litterære kilder. Ved hjelp av disse forutsetningene ble det forsøkt å benytte seg av de samme maleteknikkene, bindemidlene og pigmentene som kan ha blitt brukt da originalen først ble laget. Wiik sammen med malerikonservatorene Kaja Kollandsrud og Anette Høyer utførte arbeidet. Hele den omstendelige prosessen beskrev Wiik i ”Hedalen-madonnaen – et av våre betydeligste kunstverk fra middelalderen”, samt at det ble laget en omfattende informasjonsvideo. Denne videoen er i dag tilgjengelig på KHM sine nettsider. I artikkelen understrekte han hvor krevende prosessen var, men at ”det skulle vise seg at det lå et brukbart resultat og ventet når de fleste feil var begått og bestått” (Wiik, 1991, s. 6).

### **En diskusjon om patinering**

I saksmøtet ble det diskutert hvilke argumenter som Eldal ved Riksantikvaren kunne bruke for å overbevise Hedalen menighet via biskop Hille om at de skulle få en rekonstruksjon av

madonnaens originaltilstand. Argumentene inkluderte den verdien den representerte (et årsverk og materialutgifter) og det at de ble tilbudt en helt unik kopi bygget opp som den originale, med middelalderens materialbruk og maleteknikk (Stein, 1985, s. 2). Dette innebærer at både den vitenskapelige forankringen og den økonomiske verdien ble vurdert som argumenter for at Hedalen menighet burde takke ja til kopien. Den økonomiske verdien blir i liten grad nevnt og jeg er usikker på om innbyggerne i Hedalen reflekterte noe rundt årsverket og materialutgiftene som lå bak produksjonen av rekonstruksjonen. I en bok om Hedalen stavkirke står det imidlertid at ”Den nye madonnaen skal ha kostet millioner, sies det og prosjektet har vakt stor oppmerksomhet i internasjonale forskningskretser” (Elsrud, 1993, s. 71). Det er derfor sannsynlig at de hadde en ide om at det var lagt mye penger i fremstillingen av rekonstruksjonen. Når det kommer til den vitenskapelige forankringen, vil jeg belyse betydningen av denne gjennom diskusjonen om patinering.

Det ble i ulike stadier i prosessen diskutert om rekonstruksjonen skulle patineres eller ikke. Patinering brukes i denne sammenheng om de kjemiske prosessene som gjør at aldringstegn oppstår på overflaten til gjenstander etter tid, mens patina er disse aldringstegnene. Disse prosessene kan etterlignes ved at overflaten på gjenstanden bearbeides slik at den ser ut som om den er eldre enn den faktisk er. Hvorfor Riksantikvaren og UO foreslo å patinere rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen fremholder jeg at kan forklares gjennom aldersverdien. Ifølge Myklebust er aldersverdien knyttet til forestillingen om tiden som har forløpt siden objektet ble til. For at en gjenstand skal kunne frembringe en følelse av kontakt med tiden bakenfor sin egen erfaring, må den ha spor etter oppløsningsprosesser og bruk. På grunn av dette hevdet Myklebust at aldersverdien forutsetter en viss grad av forfall for å kunne dyrkes, da en utsetting av disse vil ødelegge opplevelsen av aldersverdien (Myklebust, 1981, s. 98). Patinering kan dermed gi en følelse av alderen til gjenstanden siden det fra naturens side er en prosess som skjer over tid. Når for eksempel en utendørs bronsestatue har fått en grønn patina er det logisk å konkludere med at statuen har stått ute en viss tid. En nylaget rekonstruksjon vil av åpenbare grunner ikke ha noen aldersverdi når den er ny, og den vil heller ikke oppfattes som den har noen betydelig alder siden den mangler naturlig patina. Patina kan også skapes ved å behandle overflaten til en gjenstand og det var dette som ble vurdert å gjøre på rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen. I avtalen under punkt 6 står det at ”ved oppstilling i Hedalen stavkirke skal Universitetets Oldsaksamling, Hedalen menighetsråd og Riksantikvaren diskutere en eventuell patinering av kopien. Dersom man ble enig om at kopien bør patineres, utføres dette av Universitetets



Oldsaksamling” (KHM-Arkiv, dokument 1). Da hadde det allerede blitt diskutert under saks møtet mellom representanter fra UO og Riksantikvaren i 1985:

Under diskusjonene om hvordan kopien skal se ut ble det ikke trukket noen endelig konklusjon. Det ble fremhevet at det viktigste må være å bevare originalen, og for å få gjennomført dette må vi naturligvis også lytte til menighetens ønsker. Men samtidig må Universitetets Oldsaksamlings ønsker om vitenskapelig/pedagogisk verdi og Riksantikvarens antikvariske krav tilgodesees. Hvis vi kan få menigheten til å akseptere en rekonstruksjon av formodet originaltilstand (både skulpturalt og polykromt) som patineres noe, så skulle i hvertfall både Universitetets Oldsaksamling, og Riksantikvarenes ønsker være tilgodesett. (Stein, 1985, s. 2)

Basert på dette møterefateret tolker jeg det som at verken Riksantikvaren eller KHM hadde noe ønske om at rekonstruksjonen skulle patineres, da dette ikke stemte overens med deres hovedkrav. Det vil si bevaringsformålet av originalen for Riksantikvaren og kravet om at det skulle lages en vitenskapelig basert rekonstruksjon for KHM. Til tross for dette fremla de patinering som et kompromiss hvis menigheten ønsket det. Altså som et middel for å godta rekonstruksjonen. Under intervjuene fikk jeg bekreftet denne tolkningen. Wiik fortalte at han fra starten av ikke ville gå med på å patinere rekonstruksjonen, men at han holdt seg i ro og ventet til rekonstruksjonen var ferdig med å ta diskusjonen. På dette tidspunktet mente han at det endelige resultatet ville fremstå som så overbevisende riktig at patineringen ikke lengre ble vurdert som et alternativ (Wiik, intervju, 19. November, 2015). Bratlie stilte på sin side spørsmål om hvorfor de skulle gjenskape malingsvirkningene hvis de ikke gjenskapte de skulpturale virkningene? Med dette fremholder han at det virket rart å skulle lage en rekonstruksjon som ser ut som den er ny, der man gjenskapte alle elementene som på originalen i dag er borte, samtidig som overflaten ble bearbeidet for å se ut som den var gammel (Bratlie, intervju, 10. November, 2015). Dette henger sammen med Bratlies tidligere forklaring om hva som gjør det utfordrende å lage en kopi; at det ville vært vanskelig å vite hvor grensen skulle settes. Også Stein forklarte under intervjuet at en eventuell patinering ikke er forenelig med at kopien skulle være vitenskapelig basert. Hun sier at et av poengene med å lage en vitenskapelig basert kopi er at den skal se ut som ny og ikke som den gjør i dag (Stein, intervju, 2. November, 2015). Dette peker tilbake på betingelsen fra KHM sin side der de stilte krav om at både materialer, fremgangsmåter og resultatet skulle samstemme med originalen så godt det var mulig. Det er tydelig at de alle stiller seg skeptisk til patineringen. Denne oppfatningen kan underbygges av et sitat fra Lie Christensen der han redegjorde for autentisitet som antikvarens kjernebegrep: ”Sett med antikvarens øyne vil det uansett være

lettere å akseptere en reell kopi som faktisk ser ut som originalen, fremfor en `kopi` som bare virker gammeldags og som `lyver` om historien” (Lie Christensen, 2011, s. 217). I dette sitatet omtalte Lie Christensen bygninger og at en bygning skal ha den alderen den gir seg ut for å ha, men jeg vil hevde at det har relevans i denne sammenhengen siden Lie Christensen peker på hva som er sentralt for mennesker med fagkompetansen innenfor emnet. Da jeg spurte Wiik om hvorfor det i det hele tatt ble vurderte en patinering, så trodde han at det var fordi Riksantikvaren var redd for at rekonstruksjonens utseendet ville bli for sterkt for menigheten (intervju, 19. November, 2015). Som forklart tidligere så fremviste Stein og Myklebust de fremmøtte på folkemøtet i Hedalen eksempler på hvordan rekonstruksjonen kom til å se ut da den var ferdig. Dette gjorde de fordi de ville forberede hedølingene på at rekonstruksjonen ikke ville se ut som den originale madonnaen. Jeg tolker det derfor slik at Riksantikvaren og KHM så på patinering som en måte å få rekonstruksjonen til å ligne mer på den originale Hedalen-madonnaen, som menneskene i Hedalen var vant til å se. At overgangen mellom å ha den originale madonnaen og å få rekonstruksjonen ikke skulle bli så stor. I dette kan det ligge en forståelse fra Riksantikvaren og KHM sin side om at såkalte vanlige mennesker kanskje har en annen oppfatning av verdi og autentisitet enn mennesker med fagkompetanse. I samme tekst som jeg tidligere refererte til skrev Lie Christensen følgende:

Stilkopien er i dag et av antikvarenes fiendebilder, og et eksempel på hvordan et ”akademisk” syn kan komme i konflikt med et mer ”folkelig”. En stilkopi er ikke en egentlig kopi av et hus slik det faktisk har sett ut. Det dreier seg heller om en parafrase over tidligere tiders stilformer, ikke ulikt det sene 1800-tallets historisme (...). Sett med antikvariske øyne er slike hus verken fugl eller fisk. De er ikke historisk ”lesbare”, som et gammelt hus vil være, og de gir heller ikke er riktig bilde av fortiden, dersom de blir mistolket som gamle hus (...). En kopi i egentlig forstand, som bygger på sikker dokumentasjon, kan derimot lettere aksepteres i det antikvariske miljøet. (Lie Christensen, 2011, s. 218-219)

Til tross for at Lie Christensen i sitatet snakket om stilkopier syntes jeg det allikevel har anvendbarhet. For det første kan de samme argumentene som taler *mot* patinering av en rekonstruksjon samsvare med hvorfor man er skeptisk til en stilkopi: De er ikke historisk lesbar noe som kan føre til feiltolkning. Dette er knyttet til den antikvariske forståelsen av visuell autentisitet. Altså at gjenstander har en høy grad av visuell autentisitet hvis de har det samme utseendet som opprinnelig. Hvis vi fortsetter denne tankerekken så er det originalen som gjennom tiden har blitt falsk og rekonstruksjonene som blir ekte. Dette skal jeg komme tilbake til i det sjettede kapittelet, men det jeg vil vise her er at det kan være ulike forståelser av autentisitet i spill. For det andre peker Lie Christensen på hvordan vanlige mennesker og

mennesker med fagkompetanse innenfor emnet kan ha ulike oppfatninger. Jeg vil presisere at det ikke betyr at det er snakk om noe skarpt skille. Etnolog Ragnar Pedersen har fremholdt at det ikke var mulig å knytte noen bestemte bevaringssyn til ulike sosiale grupperinger og dermed ikke mellom et folkelig og antikvarisk-vitenskapelig standpunkt. Dette gjorde han i sin tekst der han diskuterer kulturminnevernets verdigrunnlag ved å benytte diskusjonen om bevaring av domkirkeruinen på Hamar, som var scenen for en omfattende debatt på 1980- og 90-tallet (Pedersen, 2000, s. 29). Bakgrunn for denne debatten var at ruinene etter Hamars middelalderdomkirke, som etter store ødeleggelser ble forlatt til å forfalle på 1600-tallet, på slutten av 1800-tallet ble gravet frem og ble en viktig del av byens identitet. Ruinen var i svært dårlig stand da det i 1986 ble lyst ut en arkitektkonkurranse om vernebygg for ruinene. Dette startet en lang diskusjon om hvordan ruinene best skulle bevares (Eriksen, 1999, s. 123-124). Allikevel er det mulig å stille spørsmålet om visuell autentisitet for hedølingene innebærer noe annet enn for fagpersoner innenfor kulturminnevernet. Er visuell autentisitet en rekonstruksjon som ser ut som den originale skulpturen da den var ny eller en rekonstruksjon som ser ut slik som man er vant til å se originalen i dag? I intervjuet med Heiene spurte jeg om hva hun syntes om at kopien eventuelt hadde blitt patinert. Hadde den vært mer ekte? Jeg stilte dette spørsmålet i sammenheng med at hun hadde uttrykt en skepsis mot rekonstruksjonen basert på at det ikke var den *ekte* Hedalen-madonnaen. På dette spørsmålet svarte Heiene at ”Nei, det hadde ikke vært den ordentlige skulpturen. Da er det er mer spennende at den så ut som da den var ny. Den var jo et forskningsprosjekt. Den ser ut slik de mener den så ut da den var ny” (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Det fremstår derfor som den vitenskapelige forankringen også påvirker hennes vurdering av rekonstruksjonen, da dette var noe som hun syntes gav rekonstruksjonen et spennende aspekt. Jeg stiller meg derfor spørsmålet om det at rekonstruksjonen til slutt ikke ble patinert var noe positivt for Hedalen menighet ved at det gav en distanse til originalen. I stedet for å gi seg ut for å være den originale skulpturen ved å få rekonstruksjonen til å ligne mest mulig på originalen, kunne den i stedet gi hedølingene noe originalen ikke kunne: Et innblikk i hvordan den så ut i middelalderen.

I dette kapitlet har jeg undersøkt hva som var bakgrunnen for at rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen ble laget og hvordan prosessen var fra ide frem til fremstilling. Førstnevnte var nært knyttet til den originale skulpturen, da Riksantikvaren bestemte at den originale skulpturen ikke kunne plasseres tilbake i stavkirken under de daværende klimaforholdene. KHM ble inkludert i saken ved at museet sa seg villig til å deponere

originalen og ta seg av fremstillingen av rekonstruksjonen. Til tross for et i utgangspunktet tilsynelatende felles ønske og mål, har det vist seg at de to partene hadde noe ulikt fokus. Forklaringen til dette kan ligge i kulturminneverninstusjonene og museenes ulike hovedoppgaver. I kapittel to forklarte jeg hvorfor jeg fokuserte på kulturminnevernet og ikke museene spesifikt ved å blant annet trekke frem hvor nært knyttet disse institusjonene er til hverandre. Det er i midlertidig et aspekt som skiller kulturminnevernet og museene. For mens kulturminnevernet fokuserer på vern, har museene også forskning og formidling som hovedoppgaver. For Riksantikvaren var rekonstruksjonens et hjelpemiddel for å kunne sikre den originale Hedalen-madonnaen sine verdier. KHM var imidlertid også opptatt av selve fremstillingen av rekonstruksjonen. Både hvordan denne prosessen kunne tilføre verdi til rekonstruksjonen ved prosessuell og visuell autentisitet, og hvordan prosessen kunne gi verdi til museet. Sistnevnte ved å benytte fremstillingen som et forskningsprosjekt som gav museet mulighet til å utprøve egen kunnskap og samtidig skape ny kunnskap. KHM og Riksantikvaren fremstår allikevel i materialet som en felles enhet, som sammen jobbet med å legge til rette for Hedalen menighet sine ønsker, som eier av den originale skulpturen. Det ble vurdert å patinere rekonstruksjonen og på den måte skape en form for aldersverdi. I neste kapittel vil jeg se nærmere på hedølingenes forhold til både den originale Hedalen-madonnaen og rekonstruksjonen.

## **Kapittel 5: Rekonstruksjonen i Hedalen stavkirke**

Mellom 1990 og 2005 stod rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i Hedalen stavkirke i Valdres. I dette kapittelet skal jeg se på noen problemstillinger hentet fra denne perioden. Som omtalt i forrige kapittel ble rekonstruksjonen i utgangspunktet laget som en erstatning for den originale Hedalen-madonnaen mens denne ble deponert på museet i Oslo. Hvordan ble rekonstruksjonen mottatt i Hedalen? Ble den vurdert som en godtatt erstatning for den originale Hedalen-madonnaen? Dette kapittelet vil i en betydelig grad handle om den originale Hedalen-madonnaen da jeg ser på det som sentralt å etablere den originale Hedalen-madonnaens rolle i Hedalen for å kunne undersøke verdien til rekonstruksjonen.

### **Rekonstruksjonen kommer til Hedalen stavkirke**

I et brev til UO datert 19.04.1989 ytret daværende førsteantikvar Åse Moe Torvanger og atelierleder Stein fra Riksantikvaren, på vegne av Hedalen menighet et ønske om å bli orientert om fremdriften av arbeidet med kopien:

Vi viser til inngått avtale mellom Hedalen menighetsråd, Universitetets Oldsaksamling og Riksantikvaren, datert 10/9-86 som deponering og kopiering av Hedalen-madonnaen. I avtalens pkt. 5 står det at kopien, som skal utarbeides av Oldsaksamlingen, skal ”utføres snarest mulig”. Kopieringsarbeidet er av Oldsaksamlingen beregnet til å ”ta i underkant av 2 år” og å representere ca. 1 årsverk (referat fra møte på universitetets Oldsaksamling 21.1.1985.). Madonnaen ble overført til Fridstrøms verksted på Bygdøy 25/9-86 og menigheten begynner naturlig nok å miste tålmodigheten, og menighetsrådet etterlyser kopien. Riksantikvaren er kjent med at Oldsaksamlingen har hatt problemer med å analysere og fremstille en lasur til imitasjons-forgyllinger, og at det under arbeidet har oppstått forskjellige problemer, men har også forståelse for Hedalen menighetsråd ønske om snarest å få en erstatning for middelaldermadonnaen. Riksantikvaren vil således gjerne bli orientert om fremdriften i arbeidet og når kopien kan forventes å bli ferdig. (KHM-Arkiv, dokument 5)

Det er tydelig gjennom denne brevvekslingen at Hedalen menighet hadde et ønske om å få rekonstruksjonen til kirken så snart som mulig. UO sitt svar på dette brevet har jeg ikke funnet, men vinteren året etter ble rekonstruksjonen fraktet til Hedalen stavkirke og plassert der den originale Hedalen-madonnaen hadde stått frem til 1980. I januar det følgende året inviterte Hedalen menighet og Sør-Aurdal historielag til en markering. I invitasjonen til arrangementet, adressert til daværende riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen ble markeringen beskrevet på følgende måte:

Arbeidet med rekonstruksjonen av Hedalsmadonnaen er nå fullført, og vi her i Hedalen menighet kunne glede oss over denne vakre madonnaen under julefeiringen. Vi har nå planlagt en markering av denne tilbakeføringen lørdag 26.1. Det er stor interesse her i Hedalen for madonnaen, men vi har også registrert betydelig interesse i media for denne saken. (RAKV-Arkiv, dokument B)

Arrangementet skulle ifølge det vedlagte programmet blant annet inneholde foredrag av Svein Wiik og Bernt C. Lange fra Riksantikvaren, samt kirkekaffe og kveldsbønn. I invitasjonen og det faktum at det ble holdt en markering, leser jeg en glede over madonnaen sin tilbakekomst. Det ble vurdert som en hendelse som var verdt å markere. Jeg vil trekke frem to punkter i invitasjonen som jeg finner spesielt interessante. Begge disse finner jeg i invitasjonen der det står følgende: ”Vi har herved gleden av å invitere Riksantikvar S. Tschudi-Madsen til markeringen av Hedalsmadonnaens tilbakekomst i Hedalen stavkirke lørdag 26/1-91” (RAKV-Arkiv, dokument B). Det første punktet er at det ikke er nevnt at det ikke er den originale skulpturen som har kommet tilbake til kirken, men en rekonstruksjon. Da jeg under intervjuet med Heiene påpekte at det var en markering da rekonstruksjonen kom til kirka svarte hun: ”Det var vel bedre enn ingenting selvfølgelig. De var vel uten noen da..” (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Valgte de dermed å fokusere på det positive eller finnes det en annen forklaring? Det andre punktet er at ordet ”tilbakekomst” er brukt, nærmest som en indikasjon på at rekonstruksjonen på et tidligere tidspunkt hadde vært i Hedalen. Så var jo ikke tilfelle. Jeg finner derfor bruken av dette ordet interessant. Kan det være at menigheten på dette tidspunktet ikke skilte mellom originalen og rekonstruksjonen, ut over de synlige fysiske forskjellene? Som omtalt i forrige kapittel så skilte rekonstruksjonens utseende seg fra originalen i en så stor grad at Riksantikvaren var bekymret for hvordan den ville bli mottatt. Jeg stiller allikevel spørsmålet om bruken av ordet ”tilbakekomst” kan tyde på at det den originale skulpturen representerte for menigheten også fantes i rekonstruksjonen. Altså om rekonstruksjonen kunne tillegges de samme verdiene som den originale Hedalen-madonnaen, og på denne måten fylle både det fysiske og det psykiske ”tomrommet”<sup>20</sup> som oppstod i originalens fravær. Holtorf og Schadla-Hall fremholder hvordan en rekonstruksjon kan gi en autentisk opplevelse til tross for at de skiller seg fra originalen på flere måter. Dette gjør de ved å benytte rekonstruksjonen av ”The Globe Theatre” i London som eksempel (Holtorf & Schadla-Hall, 1999, s. 235). Det originale teateret som ble bygget i 1599 og revet i 1644 er berømt som skueplass for Shakespeares

---

<sup>20</sup> Her har jeg valgt å låne et uttrykk brukt i flere artikler om saken.

store komedier og tragedier. I 1969 begynte den amerikanske skuespilleren og regissøren Sam Wanamaker å arbeide for gjenreisningen av teateret. I 1997 ble det innviet og har siden den tid tilbudt forestillinger for interesserte (Smidt, 2011). Holtorf og Schadla-Hall forklarte at det virket lite sannsynlig at de som besøker rekonstruksjonen tror at de ser det ekte teateret. Det er fordi det fysiske sluttresultatet ikke er det samme som originalen og at det av åpenbare grunner ikke er mulig å gjenskape de opprinnelige besøkende eller datidens omgivelser. Allikevel kan de besøkende erfare en autentisk opplevelse som skapes ved hjelp av dimensjonene til Shakespeare sitt teater og forholdet mellom skuespillere og publikum. Skuespillerne spiller teaterstykker fra slutten av 1500-tallet og tidlig 1600-tallet i et fysisk miljø som er tilnærmet likt det som mange av stykkene var laget for: "it provides for the audience an authentic experience or as authentic an experience as possible" (Holtorf & Schadla-Hall, 1999, s. 235). Det er dermed andre egenskaper enn de fysiske som skaper en opplevelse av autenticitet. Valdres prost Anne Hilde Øigarden påpekte imidlertid i boken *Hedalen stavkirke - en pilegrim vender tilbake* at det var en opplevd forskjell mellom den originale Hedalen-madonnaen og rekonstruksjonen: "Hedalskirka fikk en madonna tilbake, men det var ikke madonnaen vår vi fikk. Da hedølingene ble kjent med `byfrua` som var kommet på besøk, gjorde mange store øyne og syntes hun var alt for glorete" (Øigarden, 2013, s. 80). Formuleringen "kommet på besøk" vitner om at de hele veien vurderte tilstedeværelsen av rekonstruksjonen som midlertidig. Det finnes derfor ikke et entydig svar, men jeg tolker etterlysningen og markeringen som at menigheten så noe positivt i å få rekonstruksjonen til kirka.

### **Kirkeinventarets betydning**

Hedalen stavkirke er kjent for sitt inventar og da spesielt de mange gjenstander fra katolsk tid. Med gjenstander som et bemalt krusifiks i tre, et relikvieskrin i forgylt kobber og ikke minst madonnaskulptur, er den en av få kirker i Norge der vi i dag kan finne "importstykker fra internasjonale verksteder og nasjonalt håndverk i ypperste klasse side ved side" (Solhaug, 2006, s. 3). Da Riksantikvaren i forbindelse med sitt "Stavkirkeprogram"<sup>21</sup> ønsket å hente inn flere gjenstander fra kirken til NIKU for konservering, ytret menigheten et ønske om at dette skulle skje samtidig som den originale madonnaskulpturen ble tilbakeført til stavkirken (KHM-Arkiv, dokument 3). På denne måten ble ikke kirken tømt fullstendig for disse

---

<sup>21</sup> "Stavkirkeprogrammet" varte mellom 2001 og 2005. I løpet av denne perioden ble de 28 stavkirkene, der flere var preget av mangel på vedlikehold, istandsatt (Riksantikvaren, u.å.b)

gjenstandene. I stedet var noe av inventaret til en hver tid på plass i kirken. Heiene uttrykte viktigheten av dette i et brev til Riksantikvaren:

Det ville bety mye for menigheten i Hedalen om madonnaen kunne komme tilbake for krusifikset og annet inventar nevnt i brev fra Riksantikvaren dat. 20.05.05, blir tatt inn til konservering. Det vil trolig være fordelaktig å se disse transportene i sammenheng. (KHV-Arkiv, dokument 2)

Hvorfor var det så viktig at noe av inventaret var på plass i kirken? Det er nærliggende å tro at det handlet om mer enn kun det praktiske hensynet som Heiene nevnte i brevet. Kanskje kan dette forklares gjennom hedølingene sitt forhold til kirkens inventar og kirkekunst. Altså hvilken verdi og betydning disse gjenstandene har. Innbyggerne i Hedalen er klar over hvor unike gjenstander som finnes i stavkirken. De er godt forankret i lokalsamfunnet. Et eksempel på dette er hvordan kommunevåpenet til Sør-Aurdal kommune viser et gull relikvieskrin mot en blå bakgrunn der skrinet illuderer relikvieskrinet i Hedalen stavkirke (Thorsnæs, 2016). Som en person som har bodd i Hedalen nesten hele livet, forklarte Heiene under intervjuet hvordan de i bygda er stolte av at de har dette inventaret i kirka:

Den [Hedalen-madonnaen] har stått der alltid den. Vi har vært stolt av at vi har hatt sånn gammelt inventar som ble berget da det skulle renskes ut etter reformasjonen. Vi har vært klar over det bestandig at den har vært ekstra verdifull. (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015)

I sitatet peker Heiene på hvordan Hedalen-madonnaen har stått i Hedalen stavkirken i lang tid. Dette er noe som ofte blir understreket i materialet jeg har undersøkt, blant annet i en sang som ble skrevet av den lokale bygdedikteren Edvard Elsrud i sammenheng med at rekonstruksjonen erstattet originalen i kirken<sup>22</sup>. Sangen, med tittelen ”Hedalsmadonnaen og byfrua”, ble gitt til meg av Heine. Hun fortalte at denne sangen blir tatt frem og sunget ved ulike tilsetninger (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015) (se vedlegg 2 for hele sangen). De to første versene går som følger:

Je satt i Hedal`n, i gamle-kjørka, i åttenhundreogfemti år,  
je såg dom gamle i vest og skinnbrok, med kniv i beltet og ukjemt hår,  
je satt og sørga da svartedauen la heile bygda vår folketom,  
je såg at sjølveste bamse Brakar steig inn og rett i mot altret kom.

Je satt i Hedal`n, i gamle-kjørka, i åttehundreogfemti år,  
je satt på altret, je satt på veggen, der Hedals-slektene kjem og går,

---

<sup>22</sup> Edvard Elsrud vokste opp på en gård i Hedalen, var medlem i Sør-Aurdal historielag og ble omtalt som en entusiastisk og kunnskapsrik lokalhistoriker. Han skrev flere bøker inkludert *Hedalen stavkirke. I gode og onde dager gjennom 800 år* som på bokomslaget beskrives som en ”personlig kjærlighetserklæring til et tradisjonsrikt og vakkert gudshus” (1993).



je såg dom småe, som skulle døypes, og pynta brurer med raude kinn,  
je hørte orgelets djupe toner når kvite kister vart børe inn. (Elsrud, u.å.)

I disse versene blir det fremhevet hvor lenge Hedalen-madonnaen har stått i kirken og alt den kan sies å ha opplevd i tiden som har gått. Det fokuseres på hvordan madonnaen har fulgt Hedalenslektene opp gjennom mange hundre år. I ”Experiencing authenticity at heritage sites: Some implications for heritage management and conservation” fremholdt Jones at opplevelsen av autenticitet er bundet opp med nettverket av materielle og immaterielle forhold som kulturarvobjekter påkaller med fortidens mennesker og steder. Hun hevdet at det er forholdene mellom objekter, mennesker og steder som ligger til grunn for autenticitetens ubeskrivelige makt: ”their aura or authenticity is a product of their ability to draw networks of past relationships along with them, or to put it in another way, their ability to `knot together` objects, people and places across time” (Jones S. , 2009, s. 144). Jones forklarte at det materielle er viktig i dette. Det handler i den sammenheng ikke om materialets opprinnelse, form eller proveniens i materialistisk forstand, men i stedet at materialiteten til objektet legemliggjør de tidligere opplevelsene og relasjonene som de har vært en del av. Materialiteten legger til rette for en ubeskrivelig kontakt med disse opplevelsene og relasjonene. Dette, hevder Jones, fører med seg en magisk eller fortryllende kvalitet på den måten at disse tidligere opplevelsene og relasjonene virker å bli båret med av objektet på en nesten smittsom måte (Jones S. , 2009, s. 137). Den originale Hedalen-madonnaen har gjennom mange år og generasjoner tatt en del i innbyggerne sine liv og fungerer som en bånd mellom de menneskene som har levd på ulik tid.

Øigarden har nevnt Hedalen-madonnaens identitetsverdi ved flere anledninger. I sin egen bok skreiv hun at ”Hedølinger har sin livshistorie knytta til kirka i bygda. Her har vi møtt hverandre i sorg og i glede. Her hører vi heime. Mitt selvbilde sier: Jeg er oppvokst bak en landhandlerdisk og under en madonna” (Øigarden, 2013, s. 11). Hedalen-madonnaen har blitt en del av hennes identitet. I en artikkel i *Vårt Land* der Øigarden ble intervjuet, i sammenheng med at hun var aktuell med nevnte bok, hevdet hun at det er noe eget med en kirke som har vært en vegviser i mange hundre år: ”Den bli et sterkt symbol ut over det vanlige, og blir en uforanderlighet i alt det foranderlige” (Øigarden sitert i Solvang, 2013, s. 26). Til tross for at Øigarden her snakket om selve kirken er det nærliggende å tro at madonnaskulpturen deler denne egenskapen som en del av denne kirken. Den har fått identitetsverdi for hedølingene. I forrige kapittel så jeg på hvordan biskop Hille trakk frem kirkekunstens identitetsverdi i sin presentasjon på kirkekunstseminaret i 1984. Mens Hille

snakket mer generelt om kirkekunstens identitetsverdi, har menneskene i Hedalen menighet et mer konkret forhold til Hedalen-madonnaen og de andre gjenstandene i stavkirka. Det er ikke snakk om et teoretisk forhold, men et forhold som er mer håndfast. Myklebust fremholdt om identitetsverdien at ”for rask og for omfattende utskiftninger av de fysiske omgivelser virker fremmedgjørende. Følelsen av å `være hjemme` grunner seg ikke bare på gjenkjennelse av bygninger og ting, men også på at disse tingenes tilstedeværelse kan oppfattes som noe varig” (Myklebust, 1987, s. 101-102). Dette minner om det uforanderlige i det foranderlige som Øigarden pekte på i sitatet over. Hedalen-madonnaens varige tilstedeværelse i Hedalen stavkirke er et holdepunkt i et samfunn som har vært og er i stadig utvikling. Dette gjør den viktig. Slik jeg tolker det kan denne varigheten både knyttes til Hedalen-madonnaen separat, men også hele kirkemiljøet. For sistnevnte kan varigheten opprettholdes selv om en eller to av gjenstandene ikke er til stedet, for eksempel ved at de er inne til restaurering, men hvis alle gjenstandene blir tatt ut samtidig skjer det noe. Kirken vil virke ukjent og fremmed for de som oppfatter disse gjenstandene som viktige for deres identitet.

Gjenstandenes tilhørighet i Hedalen uttrykkes ytterlig gjennom fortellinger og sagn. En av disse fortellingene går ut på hvorfor den katolske kirkekunsten i Hedalen stavkirke ikke ble samlet inn etter reformasjonen da alle katolske gjenstander skulle fjernes fra kirkene. Ifølge fortellingen dukket den danske embetsmannen som hadde jobben med å registrere gjenstandene ikke opp. Elsrud beskrev fortellingen i sammenheng med hvorfor Hedalen kirke har den store samlingen av katolske gjenstander fra før reformasjonen:

Dette skyldes sikkert at den danske embetsmannen som skulle registrere kulturskattene, druknet. Derfor fikk kongen i København aldri vite om den avsides kirkens eiendom. Det kan også hende at dansken ganske enkelt ble myrdet. Hvis dette er tilfellet, kan man trygt si at dette mordet var noe av det beste som har hendt her i bygda – rent kulturelt sett. (Elsrud, 1993, s. 5)

Til tross for at legitimiteten i fortellinger som dette kan diskuteres, gir slike fortellinger betydning til stavkirken og gjenstandene. Andre fortellinger knyttet til nyere tid finnes også. Et eksempel er da det på slutten av 1800-tallet var snakk om selge stavkirken til Fortidsminneforeningen, noe som førte til en stor diskusjon som endte med at bygdefolket i stedet valgte å restaurere kirken (Solvang, 2013, s. 26). En tredje fortelling er historien om hvordan UO i 1882 lånte madonnaen, sakramentskapet og toppen på døpefonten. Her gjengitt i Elsrud sin bok:

Det hele ble fraktet med hest og sluffe mot hovedstaden. Madonnaen satt i baksetet, heter det, og hun vakte selvsagt oppsikt på skysstasjonene utover Ådalen. – Endelig har byfolka klart å lure dessa kunstsakta tå hedølinga, ble det sagt. Det så nå slik ut en stund også. Madonnaen var og ble borte. – Ho Maria har flyttet til byen, ho er blitt med på flukten fra landsbygda, ble det fleipet, og det til tross for at hedøler ofte var innom Oldsaksamlingen og spurte etter henne. Men der traff de aldri sjefen. Det var bare unnvikende svar å få fra bleke kontorister, folk uten fullmakter som attpå til flirte av de vadmelskleddede bøndene.. Slik gikk det enda en tid. Ble madonnaen tilslutt kidnappet hjem til Hedalen? Nei, det er vel kanskje et for drøyt uttrykk, men ifølge uttalelser fra en vaktmann ”ble hun hentet av en flokk bønder som bar store tollekniver i beltene og opptådte meget aggressivt”. (Elsrud, 1993, s. 70)

Det kan også gå andre veien ved at kirkekunsten illustrerer fortellingene. Altså samtidig som at Hedalen-madonnaens tilhørighet uttrykkes i sagn og fortellinger, kan skulpturen illustrere historier. I ”Autentisitet og kulturminnevern. En diskusjon om kulturminnevernets verdigrunnlag” trakk Pedersen frem hvordan domkirkeruinene på Hamar har en historiefremtidende funksjon for lokalbefolkningen ved at den er en anskueliggjøring av de lokale historiefortellingene. Han forklarte at ruinene får verdi som fortidsminne ved at de tjener som illustrasjons- og assosiasjonsmedium for mange viktige historiske myter, noe som gjør at ruinene blir en viktig bestanddel i den lokale selvforståelsen og identitetsbyggingen. Videre forklarer han at den folkelige historieskapingen er særpreget ved at fortellingene har en klar holdning og tendens (Pedersen R. , 2000, s. 26). I saken Pedersen tar for seg handler historiene om middelalderkaupangens utstrekning og velstand, og kamp mot svenskene som ødela domkirken. I saken om Hedalen-madonnaen er også kamp en fellesnevner. Felles for de historiene jeg har nevnt er at de alle handler om hvordan bygda har kjempet mot noe og vunnet, enten det er den danske embetsmannen, Fortidsminneforeningen eller UO. Hedalen-madonnaen minner hedølingene på disse historiske fortellingene som er forankret i deres identitet. På samme tid er det tydelig at hedølingene føler et eierskap til den originale Hedalen-madonnaen som også er knyttet til den lange tiden som skulpturen har stått i bygda, og hvordan skulpturen er en del av deres identitet. Øigarden formulerte forholdet hedølingene har til den originale Hedalen-madonnaen på følgende måte:

Mange hedølinger har vokst opp med å ha Madonnaen i stavkirkas vestskip, blitt vant med at hun var der og kjente at hun hørte til oss. Vi følte det alle årene hun var på bytur, vi savna henne. Det var en stor dag for bygda da hun kom tilbake for godt. Hun var en pilegrim som vendte tilbake. En fremmed som fant heim. (Øigarden, 2013, s. 77)

Det blir i sitatet gitt uttrykk for at det er i Hedalen madonnaskulpturen hører hjemme. Oppholdet i Oslo var kun midlertidig. Også i brevet fra Heiene der originalen ble etterlyst, var det fokus på at den originale madonnaen tilhørte Hedalen (KHM-Arkiv, dokument 2). Den blir i dette brevet omtalt som ”vår” ved flere anledninger. Dette følte eierskapet kom også frem i intervjuet med Heiene da jeg spurte henne om det var mulig å sette noen ord på hvorfor det var så viktig å få originalen tilbake til Hedalen: ”Det går på følelser trur jeg. Det er liksom eiendomsretten. Det er vi som eier den, ikke riksantikvaren i Oslo (...). Den er laget til denne kirka. Den hører til der. Så det blir liksom feil hvis den skal stå inne i Oslo” (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Her fokuseres det på to ting slik jeg ser det. For det første ble den originale Hedalen-madonnaen ble laget for å stå i Hedalen stavkirke, og derfor hører den hjemme der. For det andre hører den ikke hjemme hos Riksantikvaren i Oslo. Jeg tolker dette som at det er et opplevd skille mellom Hedalen og Oslo, der sistnevnte er noe fremmed og ukjent. I sangen til Elsrud kommer dette skillet også til uttrykk. Først ved at sangen har tittelen ”Hedalsmadonnaen og byfrua”, der Hedalsmadonnaen referer til den originale skulpturen og byfrua til rekonstruksjonen. Deretter gjennom teksten i de to siste versene av sangen:

Det er så godt der i Hedals-kjørka, med sus frå elva og Fledde-fjell.  
og oppi lia, mot Tjuvestykkjy, syng trost og lerce til seint på kveld.  
Om flukt frå landsbygda syng dom alle, og nokkon meiner det også  
me: Send ho til byen, hent meg til Hedal'n, så kan je atter få sjelefred!

Ja, je vil heimatt, til gamle Hedal'n, til kjørka der som je hører te`.  
I byen her er det bare leven, og alle koper så fælt på me.  
Å, kjære presten, å kjære klukker`n, og kjørkeverga, ja alle tre;  
send Hans [drosjesjåføren i Hedalen] med drosja på raude flekken; metallic-frua ho  
tek han med! (Elsrud, u.å.)

Det er tydelig at den originale skulpturen hører hjemme i Hedalen, mens rekonstruksjonen hører hjemme i Oslo. Jeg finner det også interessant i denne sammenheng hvordan den originale Hedalen-madonnaen er jeg-personen i sangen. Originalen blir på denne måten gitt menneskelige kvaliteter, en jeg-person person som det er mulig å identifisere seg med. Rekonstruksjonen omtales som ”hun” og fremstilles dermed som noe fjernere og kaldere. Dette understreker betydningen av den originale skulpturen for Hedalen.

### **Religiøs eller kulturhistorisk verdi?**

Hedalen-madonnaen står i en brukskirke, en bygning knyttet til en menighet og en tro. Den står også i en stavkirke der det tilbys guidet omvisning i sommermånedene. Da er kirken åpen

for turister mot betaling av inngangspenger. Både at det blir betalt inngangspenger og at det kommer flere mennesker til Hedalen kan sies å ha en verdi for bygda. Denne tosidigheten ved Hedalen stavkirke som både brukskirke og turistattraksjon finner jeg igjen i den originale Hedalen-madonnaen. For denne skulpturen er ikke kun en kulturhistorisk gjenstand, den er også et religiøst objekt. Det kan imidlertid diskuteres om sistnevnte fortsatt er tilfelle, men det vil jeg komme tilbake til. Tanker rundt Hedalen-madonnaen som kulturhistorisk og/eller religiøst objekt er interessant fordi det påvirker hvilken betydning den tillegges og hvilke konsekvenser dette kan ha. Jeg vil derfor belyse Hedalen-madonnaen som et religiøst objekt - hvilken rolle den hadde i middelalderen og hvordan denne rollen forandret seg etter reformasjonen. Her vil jeg understreke at religiøse oppfatninger er utenfor omfanget til denne oppgaven, og det er ikke et ønske å diskutere plassen til førreformatorisk kirkekunst, slik som Hedalen-madonnaen, i dagens kirkeliv. Allikevel kan det være hensiktsmessig å belyse endringen skulpturen har gjennomgått for å se om dette påvirker oppfattelsen av rekonstruksjonen i forhold til originalen, og dermed verdiene disse tillegges.

I manuset til Solhaug gjorde hun rede for hvordan skulpturer slik som Hedalen-madonnaen i middelalderen ”var laget for å inngå i en meningsfylt sammenheng med kirkens liv og i dens liturgi” (Solhaug, 2006, s. 5). Videre nevnte og forklarte hun tre av sammenhengene hvor skulpturen inngikk som en naturlig del av kirkens liv. Disse er madonnaen som liturgisk-, forbønns- og estetisk objekt. Som liturgisk objekt på Marias festdager ble madonnaskulpturen vist frem som et forklarende hjelpemiddel i de teologiske utlegninger under gudstjenesten. Her understreket Solhaug at madonnaens oppstilling i kirken i dag ikke er slik den alltid har vært, ved at den i middelalderen mest sannsynlig stod inne i et helgenskap som til daglig var lukket. Det var kun på Marias festdager og ved kirkens store høytider at dørene ble åpnet og at det dermed var mulig å se madonnaen. Som forbønnsobjekt spilte trolig Maria en stor rolle for enkeltmenneskets private andakt, som den fremste av alle helgener. Helgenene var menneskenes beskyttere og hjelpere ved at de brakte bønner som var lagt frem for dem videre. Den siste funksjonen var madonnaen som et estetisk objekt. Kirkekunsten var vakre og fargerike elementer som datidens mennesker ikke opplevde andre plasser enn i kirkene. Disse tre funksjonene var ifølge Solhaug ikke separate i middelalderen slik som de har blitt i moderne tid. De gikk i stedet hånd i hånd (Solhaug, 2006, s. 5-6). Med reformasjonen opphørte madonnaskulpturens funksjon som liturgisk- og forbønns objekt, den ble i hvert fall endret. Heiene fortalte i intervjuet at ”det ikke er noen som tilber Jomfru Maria nå, bortsett fra at det kan være noen katolikker innom i

åpningstiden.. Så det er ikke noen som tilber den akkurat, men jeg syntes jo at det er viktig at den er der" (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). I intervjuet med Stein fremholdt hun at skulpturen i den protestantiske kirke først og fremst er et kulturhistorisk objekt, ikke et religiøst. Samtidig understreket hun at det er riktig og viktig at originalen er i kirken så lenge klimaet tillater det (Stein, intervju, 2. November, 2015). Dette synspunktet gir hun også uttrykk for i "Sisyfossyndromet":

Riktignok kan man med en viss rett hevde at en katolsk helgen ikke hører hjemme i en protestantisk kirke, men hvis helgenen har fått være i kirken siden reformasjonen i 1537 så er dette et tungtveiende argument for at figuren skal forbli kirken. (Stein, 1988, s. 103)

Jeg tolker det dermed slik at både Heiene og Stein ikke legger vekt på madonnaen som et religiøst objekt, samtidig som at dette ikke har innvirkning på deres mening om madonnaskulpturen bør stå i kirken eller ikke. I foredraget fra kirkekunstseminaret der biskop Hille fremholdt at moderne kirkeliv trenger gammel kirkekunst, poengterte han at dette både gjaldt den middelalderske og den etterreformatoriske (Hille, 1987, s. 21). Hille hevdet dermed at kirkekunst som i dag kan sies å være en aktiv del av liturgien, og den kunsten som ikke lengre har den samme plassen, er like viktig. Under en plenumsdiskusjon på det samme seminaret vurderte biskopen middelaldergjenstandene primært som kunstverk og ikke som andaktsbilder: "Videre advarte GH mot å overvurdere betydningen av middelalderkunsten som andaktsbilde. Han mente at når det gjelder disse gjenstandene bør en mest tenke antikvarisk kunstbedømmende" (Bør spesielt verdifulle gjenstander, 1987, s. 37). Slik jeg tolker biskopen ser han også viktigheten av å ha gammel kirkekunst i kirken i dag, men at grunnen til dette ikke nødvendigvis er tilknyttet kunstens religiøse verdi.

Til tross for at Hedalen-madonnaen i dag oppfattes mer som en kulturhistorisk gjenstand fremfor et religiøst objekt, endrer det imidlertid ikke på det faktumet at skulpturen står i en brukskirke. I "Sisyfossyndromet" gjorde Stein rede for hvordan dette blir problematisk når det kommer til bevaring av kirkekunsten:

Kirken er et gudshus, hvor prest og menighet samles av religiøse årsaker, ikke primært for å se på kirkekunst. De ønsker å ha det rimelig varmt om vinteren. Det samme gjør organisten, som gjerne vil øve, og som kanskje først og fremst ser på kirken som sin arbeidsplass. Men når disse komfortkrav imøtekommes, bli luften så tørr at kirkekunsten, som billedliggjør Guds ord, ødelegges. (Stein, 1988, s. 102)

Stein beskrev her utfordringen med at menighetens ønske om komfort ikke nødvendigvis er forenelig med de temperatur- og luftfuktighetsnivåene som er nødvendig for at kirkekunsten skal kunne bevares. Hun utdypet utfordringen videre og skisserte noen løsinger:

Samtidig er det Riksantikvarens bestemte oppfatning at kirkekunsten skal oppbevares der den hører hjemme – i kirkene, som menighetenes eiendom. Men hva gjør vi hvis dette prinsippet står i direkte motsetning til å bevare gjenstanden lengst mulig? Bevaring av kirkekunst gir følgende alternativ:

1. Å stenge kirken i fyringssesongen, slik at det blir et naturlig klima inne i bygningen. Dette er den mest dramatiske løsningen, som i praksis bare er gjennomførbar hvis det finnes et annet sted hvor menigheten kan samles til Gudstjeneste. kan aksepteres, men som oftest er det vanskelig å plassere dette i kirken (...)

Begge disse alternativene (mest ekstremt i det første) baserer seg på forestillingen om at kirken og dets inventar er mer interessant som ”museumsobjekt” enn som et gudehus. Og hvordan skal kulturhistoriske verdier kunne måles mot religiøse? (Stein, 1988, s. 102)

Slik jeg tolker det, erkjenner Stein at begge alternativene medfører en prioritering av verdier. Alternativet med å bygge et klimaregulert monter ble, som vi så i det forrige kapittelet, også nevnt i plenumsdiskusjonen ved kirkekunstseminaret. Da jeg spurte Heiene om hva hun syntes om dette alternativet, svarte hun at det ville bli veldig unaturlig i den gamle kirka. Hun syntes det var viktig at kirken så mest mulig ut som den alltid har gjort (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Bruken av et klimaregulert monter kom også opp under intervjuet med Wiik og Bratlie. Wiik fortalte at det var en mulighet å bruke det, men at det blir et utstillingsetisk problem med slike monter (intervju, 19. November, 2015). Her tolker jeg det som at Wiik referer til den problemstillingen som Stein redegjorde for i ”Sisyfossyndromet”. Altså at kirken er et gudehus hvor mennesker samles av religiøse grunner og at et utstillingsmoter derfor ikke hører hjemme der. Bratlie trodde på sin side at Riksantikvaren ikke tillot sånt i brukskirker overhodet (intervju, 19. November, 2015). Wiik poengterte da at madonnaen bare i svært begrenset grad er innenfor liturgien og at det derfor burde være en mulighet å benytte monter (intervju, 19. November, 2015). Her kommer det igjen fram at et slikt monter vil ha en effekt på kirken som ikke er ønskelig. Som jeg var innom i det forrige kapittelet ble forslaget om et klimaregulert monter forkastet, og som midlertidig løsning ble det bestemt at den originale Hedalen-madonnaen skulle deponeres på museet mens menigheten fikk en kopi. I teksten ”Autentisitet i friluftsmuseene”, der Roede hevdet at en kopi eller rekonstruksjon kan være en løsning på konflikten mellom pedagogikk og kildevern,

fremholdte han at ”Reproduksjonens fordel er at den kan håndteres og slites ut, uten at det gjør noe” (Roede, 2010, s. 178). Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen måtte ikke tåle tøff håndtering, men den måtte tåle et tøft klima. Siden den var en rekonstruksjon og ikke den originale skulpturen trengte man ikke å ta de samme hensynene til den som til originalen. Det er mulig dette aspektet hadde hatt innvirkning på hedølingen, på den måten at de så en større verdi i den, hvis rekonstruksjonen hadde en mer permanent plass i stavkirken. I stedet viste de fra begynnelsen av at rekonstruksjonen kun skulle stå i stavkirken i en begrenset periode, og at de deretter skulle få den originale skulpturen tilbake. Derfor hadde antagelig ikke dette noen innvirkning på hedølingenes syn på rekonstruksjonen.

### **En ubeskrivelig kvalitet?**

En annet aspekt ved rekonstruksjonen som jeg i starten av prosjektet tenkte ville bli oppfattet som en positiv egenskap av hedølingene, er hvordan den viser det opprinnelige utseende, og dermed virkningen den originale madonnaen hadde i middelalderen. Dette vil jeg derimot hevde at viste seg å ikke være tilfellet, i hvert fall kun i svært liten grad. I forrige kapittel gjorde jeg rede for hvordan Heiene stilte seg negativ til en patinering av rekonstruksjonen og fortalte at hun syntes det var mer spennende at den så ut som om den var ny. Da jeg senere i intervjuet spurte om hun kunne se noe positivt med kopien i forhold til originalen svarte hun at hun syntes at kopien var veldig fin og at hun tror mange andre syntes det også, men den var allikevel ikke ekte: ”Det var noe falskt med det å ha den der. Det er ikke den det skal være” (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Heiene så dermed noe positivt med rekonstruksjonen som er knyttet til utseendet, men poengterte samtidig at det ikke er den ekte skulpturen. Dette ser ut til å være et tilbakevendende argument for hvorfor hedølingene foretrekker den originale skulpturen fremfor rekonstruksjonen. Grunnen til at det overrasket meg at de så liten verdi i det opprinnelige utseendet ligger i Solhaug sin beskrivelse av madonnaskulpturen som estetisk objekt. Det vil si kirkekunsten som vakre og fargerike elementer som kan beundres (Solhaug, 2006, s. 5). Flere har beskrevet hvordan den originale Hedalen-madonnaen må ha vært et spesielt og kraftfull skue i middelalderen, slik som her av Øigarden:

Skapet ble åpna på de store kirkedagene, og på alle Mariadagene, som økte i antall utover middelalderen. Vi kan bare la fantasien råde over hvor stor prakt og herlighet som på disse dagene skinte ut til hedølingene i den ellers dunkelt opplyste kirka. (Øigarden, 2013, s. 75)



En annen som trekker frem madonnaens virkning i middelalderen er kunsthistoriker Leif Anker som Øigarden siterte i samme bok: ”Madonnamesteren hadde grep om virkemidlene som ikke står tilbake for vår tids scenografer. Figuren må ha gjort sterkt inntrykk i den dunkelt opplyste stavkirken” (Øigarden, 2013, s. 77). Den originale Hedalen-madonnaen har ikke den samme effekten i dag på grunn av tidens tann. Det har derimot rekonstruksjonen. Kan dermed rekonstruksjonen fylle en funksjon som ikke originalen kan? Eller er ikke denne funksjonen lengre viktig, av grunner som at slike elementer var mer uvanlig i middelalderen enn de er i dag og at madonnaenes rolle i liturgien er minimal? Dette til tross for at Øigarden i intervjuet i *Vårt Land* uttalte at ”Vi trenger madonnaen vår som symbol, fascinasjon, tradisjonsbærende trygghet, skjønnhetsideal, og ikke minst som en berikende skikkelse for gudstjeneste opplevelsen” (Øigarden sitert i Solvang, 2013, s. 26).

Det er ikke mangel på bemerkninger om rekonstruksjonens utseende i materiale jeg har forbeholdt meg til. I boken til Øigarden skrev hun følgende om rekonstruksjonen: ”Hedalskirka fikk en madonna tilbake, men det var ikke madonnaen vår vi fikk. Da hedølingene ble kjent med `byfrua` som var kommet på besøk, gjorde mange store øyne og syntes hun var alt for glorete” (Øigarden, 2013, s. 80). Elsrud har på sin side, dedikert et vers i sangen til rekonstruksjonens utseende:

Men aller verst; der på kjørkeveggen, der kom ei jåle så blank og fin –  
med blikket stivt mot Busukøllen og lepestift omkring truten sin.  
Med motorsag og fres og greier, ho har nå liksom fått samre stakk,  
men verken sjel eller tradisjon, ho har i Mazda-metallic-lakk. (Elsrud u.å.)

Jeg tolker innholdet i dette verset som at han var klar over at rekonstruksjonen i teorien hadde fått et ”riktigere” utseende enn det den originale madonnaen har i dag. Han sammenligner imidlertid overflaten på rekonstruksjonen med en ny og glinsende bil, noe som jeg i denne sammenheng tolker som noe nytt, plettfritt og mekanisk. Samtidig fremheves det at det er noe som mangler. Rekonstruksjonen har verken sjel eller tradisjon. Sporene etter tiden som har gått eksisterer ikke på den nye skulpturen slik som de gjør på den originale. Den har ingen spor etter tiden som har gått, spor etter den historien og tilknytningen som vi tidligere i dette kapitlet har sett at er så viktig for hedølingene. Eriksen har benyttet ”historisk essens” for å betegne hva en gjenstand kan ha som verken kan skapes eller gjenskapes (Eriksen, 1999, s. 127-128). I sammenheng med debatten vedrørende bevaringen av domkirkeruinene på Hamar, forklarte hun hvordan en gjenstand (i det tilfellet en ruin) fra middelalderen kan betraktes som en levning fra en fortidig virkelighet, noe som fører til at

den kan brukes som en kilde til kunnskap om denne virkeligheten. Hun pekte på at dette levningperspektivet også innebærer noe mer enn det rent kildemessige. Gjenstanden kan nærmest bli betraktet som et relikvie. Det forklarer hun ved at gjenstanden, på lik måte som relikvier, er en konkret og håndgripelig bit av en virkelighet som normalt er utilgjengelig. Gjenstanden kan forene oss med denne virkeligheten ved å sette menneskene i direkte kontakt, noe som gir den en enestående verdi. Kildeperspektivet og relikvieperspektivet gjør autentisiteten til ”en historisk essens” som gjenstanden har i seg, som verken kan skapes eller gjenskapes i nåtiden: ”Uansett hvordan en reparert ruin eller en gjenreist kirke ville se ut – uansett hvor godt begrunnet den nye ville være i utforskning av den gamle – ville nyhugget stein ikke kunne ha denne essensen” (Eriksen, 1999, s. 127-128). Denne ”historiske essensen” mangler dermed hos rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen, og for hedølingene er denne viktigere enn å få et innblikk i hvordan den originale skulpturen så ut i middelalderen. Mens Elsrud bruker begreper som ”sjel” og ”tradisjon” i sangen, bruker han ”utstråling” og ”sjarm” i boken sin: ”Slik så gamle-Maria ut i ungdommen, mener hedølene selv når de benker seg til messe. Men mange vil nok hevde at den gamle hadde mer utstråling. For det er nå engang så rart med alderdommens sjarm” (Elsrud, 1993, s. 72). Alle disse ordene vil jeg hevde at peker på en kvalitet som både er vanskelig å forklare og desto vanskeligere å lage, på lik linje som Benjamin sitt aurabegrep. Ifølge Latour og Lowe finnes det imidlertid måter å øke originaliteten og auraen til en kopi. En av disse måtene er ved å bringe kopien tilbake til sitt opprinnelige sted (Latour & Lowe, 2011, s. 285-286). Hvis dette er tilfellet ville rekonstruksjonens originalitet og aura øke etter å ha blitt plassert i Hedalen stavkirke. Dette oppfatter jeg ikke som tilfellet, i hvert fall ikke av menneskene som har et nært forhold til den originale skulpturen. Men kanskje den tar med seg noe fra oppholdet i kirken tilbake til museet og utstilling?

### **Den originale Hedalen-madonnaen etterlyses**

30.05.2005 sendte Heiene, som da var kirkeverge, et brev på vegne av Sør-Aurdal kirkelig fellesråd, til seksjonssjef Iver Schonhowd ved Riksantikvaren. I dette brevet skrev Heiene følgende:

Vi viser til avtale datert 10.09.1986 mellom Hedalen menighetsråd, Universitetets Oldsaksamling og Riksantikvaren om deponering av madonna-skulpturen fra Hedalen stavkirke i Universitetets Oldsaksamling. Iflg. avtalen skulle deponeringen vare i 15 år, og en kopi er satt i kirken. De 15 år er gått, og vi har gjort det vi kan for å forbedre klimaet i kirken slik at vår originale madonna-skulptur ikke skal ta skade av å komme

hjem. Derfor ber vi om at kopien snart blir byttet ut med vår originale madonna-skulptur. (KHM-Arkiv, dokument 2)

Da dette brevet ble sendt hadde det gått ca. 15 år siden menighetsrådet hadde etterlyst kopien. I løpet av disse årene hadde det dermed skjedd et skifte. Fra å etterlyse rekonstruksjonen og arrangere en markering for at den var kommet til bygda, begynte Hedalen menighet nå å etterlyse den originale Hedalen-madonnaen. Hadde det hele tiden eksistert et sterkt ønske om å bytte tilbake rekonstruksjonen mot originalen, eller var det et ønske som vokste sterkere etter at de hadde hatt rekonstruksjonen en stund? Dette syntes jeg er interessant siden det første alternativet kan tyde på rekonstruksjonen aldri ble tillagt samme verdi som den originale skulpturen. Det andre alternativet kan derimot innebære at rekonstruksjonen på et tidspunkt ble tillagt verdier som senere ble nedvurdert, eller at de verdiene den ble tillagt aldri kunne måle seg med den som ble tillagt originalen. I materialet er det mye som taler for det første alternativet. Sommeren 2015 ble det i avisa *Valdres* fortalt om historien og kulturen til middelalderkirkene i Valdres som stilte med guide den sommeren. I artikkelen der de tok for seg Hedalen stavkirke, gjorde de et intervju med en guide ved navn Ann Ingunn Grønhaug. Hun sa følgende om hva som skjedde da originalen ble sendt til Oslo: ”Vi fikk en glørete kopi når madonnaen ble borte. Den likte vi ikke særlig godt. Så derfor begynte vi å mase om å få ho heimat” (Grønhaug sitert i Hansebakken, 2015, s. 21). Dette utsagnet kan tyde på at de aldri var helt tilfreds med å ha rekonstruksjonen i kirken. I en artikkel i *Aftenposten* hvor en universitetslektor fremholdt at kirkekunsten ikke hører hjemme i museumsmagasiner i Oslo, svarte Heiene da hun fikk spørsmål om de ikke var tilfreds med kopien: ”Nei, vi vil jo helst ha originalen” (Heine sitert i Harbo, 1999, s. 8). Her er det også tydelig at de vil ha originalen over rekonstruksjonen. Forskjellen mellom disse to ytringene, slik jeg ser det, er at i det første sitatet ligger fokuset på at de ikke likte kopien, mens det i det andre alternativet fokuseres på at de helst vil ha originalen. Det samme tolker jeg ut i fra en annen uttalelse Heiene gav i en annen artikkel i *Vårt land*, som handlet om hvordan norsk kirkekunst trues av ødeleggelse: ”Det var en stor dag da vi fikk madonnaen tilbake, selv om mange var blitt glad i kopien som hadde finere farger” (Heine sitert i Pedersen, 2006). Her tenker jeg at det igjen kan spille inn at rekonstruksjonen kun var en erstatning for den originale skulpturen i en begrenset og definert periode. Hedølingene visste at de skulle få den originale Hedalen-madonnaen tilbake og de jobbet hele tiden mot dette målet. Man kan derfor stille spørsmålet om rekonstruksjonen hadde blitt tilskrevet større verdi, eller andre verdier, hvis de ikke hadde noe annet alternativ enn rekonstruksjonen. I

sakene med Biri kirke og Balke kirke, som jeg var innom i det første kapittelet, var en rekonstruksjon det eneste alternativet. For å finne ut av om det hadde noen innvirkning måtte jeg imidlertid ha undersøkt et av disse sakene og så foretatt en sammenligning, noe jeg ikke har gjort.

Etterlysningen av rekonstruksjonen og markeringen av dens ”tilbakekomst” viser at rekonstruksjonen ble ønsket velkommen til Hedalen i 1990. Det er imidlertid tydelig at den ikke kunne måle seg med den originale skulpturen. Den originale Hedalen-madonnaen er det ønskede alternativet på grunn av den lange tiden den har vært i Hedalen, samt at den har utseendet som bygger opp under dette. Den er en viktig del av hedølingenes historien og identiteten, og de føler et sterkt eierskap til den. Rekonstruksjonen mangler, på sin side, denne identitetsverdien fordi den ikke kan vise til noen lang historie og fordi den knyttes til Oslo og KHM. I neste kapittel skal jeg undersøke hvilken rolle rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen har i middelalderutstillingen på KHM.

## Kapittel 6: Rekonstruksjonen på museum

I dag står rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i middelaldersalen på Historisk museum i Oslo. Den har dermed blitt en del av en museumssamling. I dette kapittelet skal jeg undersøke hvilken betydning dette hadde for rekonstruksjonens verdi. Hvilke formål har rekonstruksjonen i utstillingen? Hvilke egenskaper oppfattes den å ha? Jeg vil også se på om, og eventuelt hvordan, tilstedeværelsen av rekonstruksjonen i utstillingen påvirker de originale gjenstandene som den er utstilt sammen med. Hvilken verdi har en rekonstruksjon i en utstilling bestående hovedsakelig av originale gjenstander?

### De to Hedalen-madonnaene bytter plass

Hedalen menighet sitt arbeid med å forbedre klimaet i stavkirken gav resultater. I brevet datert 9. September 2005, der Sjur Helseth ved Riksantikvaren viderefremidlet Sør-Aurdal kirkelig fellesråd sin anmodning om tilbakelevering av madonna-skulpturen, hevdet han at både Riksantikvaren og NIKU hadde utført diverse klimamålinger som viste at menigheten hadde klart å forbedre klimaforholdene i kirken betraktelig i forhold til tidligere. Samtidig ble det oppgitt at det skulle gjennomføres videre arbeid for at klimaet skulle forbedres ytterligere. Riksantikvaren anmodet derfor KHM om å klargjøre Hedalsmadonnaen for transport tilbake til Hedalen (KHM-Arkiv, dokument 3). Vedlagt brevet var det en kopi av deponeringsavtalen og et utkast til klimarapport fra NIKU. Museet ved museumsdirektør Egil Mikkelsen og seksjonsleder Tone Marie Olstad svarte i et brev datert 27. September 2005 at de var innrettet mot en tilbakeføring. De uttrykte imidlertid en bekymring for skulpturens retur til stavkirken:

Skulpturen er konserverert i 1969, i 1984/85 og i 1991. KHM er bekymret for at skader igjen vil oppstå når skulpturen flyttes fra et stabilt klima tilpasset bemalt tre, til kirkerom hvor klimaet nødvendigvis må være mer vekslende. Både den relative fuktigheten og temperaturen fluktuierer. Dette skjer både fordi Hedalen stavkirke er en trebygning hvor klimaet inne er avhengig av uteklimaet, og fordi klimaet i en brukskirke er et kompromiss mellom behovene til brukerne av kirken og klimabehovet til kirkekunsten. (KHM-Arkiv, dokument 4)

KHM uttrykker her en bekymring for originalens tilstand. Med dette blir det tydelig at museet fortsatte å føle et ansvar for originalen til tross for at den ikke lengre skulle være i museets besittelse. Arbeidet med å fortsette å jobbe for best mulig bevaringen av originalen ser dermed ut til å fortsette. Videre i samme brev ble det uttrykt en forventning fra KHM om at Riksantikvaren skulle holde et øye med skulpturen:

KHM tar det for gitt at Riksantikvaren med sin erfaring m.h.t. klima i kirker, tilrettelegger for de best mulige oppbevaringsforhold i kirken. I den forbindelse håper vi at både en eventuelt omplassering av skulpturen og/eller plassering av skulpturen i monter er vurdert. KHM regner med at Riksantikvaren vil overvåke skulpturen når den nå plasseres tilbake i kirken, slik at eventuelle skader i dekorlaget kan oppdages rask. (KHM-Arkiv, dokument 4)

6. oktober 2005 ble den avtalte transporten gjennomført, og den originale Hedalen-madonnaen ble fraktet tilbake til Hedalen stavkirke etter ca. 25 år i Oslo. Riksantikvar Nils Marstein foretok den formelle overrekkelsen tilbake til Hedalen ved menighetsrådsleder Svein Breen (Øigarden, 2013, s. 81). I en artikkel på *Hedalen.no* med tittelen ”Borte bra - hjemme best!” beskrev Heiene feststemningen som preget Hedalen da originalen kom tilbake til bygda. Det var blant annet klokkeringing etterfulgt av glad musikk, foredrag ved Mille Stein fra NIKU, en kort andakt ved Tore Samuelsen og servering i Preststuga for tilreisende og ansatte, der ”Hedalsmadonnaen og byfrua” ble sunget (Heiene, 2005). I mitt samtale med Wiik, som var tilstede på overrekkelsen, bekreftet han denne glade stemningen: ”Den søndagen ble vi tatt i mot i bunad, med pomp og prakt og det hele. Vi ble bevertet flere ganger i løpet av dagen. På kvelden var det faglige innslag med foredrag og lignende”. Wiik fortalte også en humoristisk anekdote om at det store fokuset på Maria som katolsk fenomen denne dagen, gjorde at biskop Hille måtte jobbe hardt for å holde menigheten på den protestantiske side (Wiik, intervju, 19. November, 2015). Denne feiringen av den originale Hedalen-madonnaen sin tilbakekomst til Hedalen kom ikke uventet. Med bakgrunn i det eierskapet Hedølingen følte for skulpturen og dens identitetsverdi, som var tett sammenflettet med den lange historien madonnaen har i Hedalen stavkirke, er det naturlig at de var glade for å få skulpturen tilbake.

Samtidig som den originale skulpturen ble transportert tilbake til Hedalen stavkirke, ble rekonstruksjonen, sammen med krusifikset og Maria-skapet, sendt til Oslo og KHM. De to sistnevnte gjenstandene skulle inn til midlertidig undersøkelse og konservering. På Historisk museum ble rekonstruksjonen plassert i middelaldersalen, side om side med originale gjenstander fra middelalderen, inkludert flere andre madonnaskulpturer. Den ble med dette en del av en utstilling og en samling. I en tekst der Rogan tok for seg klassifikasjon som praksis skrev han: ”Når en ting tas ut av sin opprinnelige kontekst og innlemmes i en samling, privat eller offentlig, skjer det en meningstransformasjon” (Rogan, 2010, s. 141). I tilfellet med rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen er det noen ting som skiller den fra den tradisjonelle måten gjenstander blir en del av en museumssamling på. For det første så

kan det diskuteres hva som faktisk er den opprinnelige konteksten til rekonstruksjonen. Med bakgrunn i at rekonstruksjonen i utgangspunktet ble laget for det formål å erstatte den originale Hedalen-madonnaen i Hedalen stavkirke mens denne ble deponert i Oslo, velger jeg å angi Hedalen stavkirke som rekonstruksjonens opprinnelige kontekst. Uansett så var det denne konteksten rekonstruksjonen befant seg i før den ble flyttet til museet. For det andre så er rekonstruksjonen blitt en del av en samling på Historisk museum, men den er ikke innført i samlingen på samme måte som de fleste andre gjenstandene i middelaldersalen, eller resten av museet for den saks skyld. Denne problemstillingene skal jeg straks komme tilbake til. Til tross for disse momentene har rekonstruksjonen tydelig gått fra én kontekst til en annen. Den har fysisk blitt flyttet fra Hedalen stavkirke i Valdres til Historisk museum i Oslo. Macdonald beskriver hvordan gjenstander blir flyttet fra en kontekst til en samling på følgende måte:

In forming collections, museums *recontextualize* objects: they remove them from their original contexts and place them in the new context of “the collection”. This recontextualization of objects primarily in terms of other objects with which they are considered to be related, is a fundamental aspect of the kind of collecting legitimized by the museum. In a collection, objects take on additional significance specifically by dint of being part of the collection; and, in most cases, the life of objects once in a collection is notable different from their pre-collection existence. (Macdonald, 2011b, s. 82)

Her trekker Macdonald blant annet frem to punkter som jeg ser på som spesielt interessante for dette casestudiet. Det første er at gjenstanden på museet blir plassert sammen med andre objekter som den anses å være relatert til. Dette gir gjenstanden en ekstra betydning i kraft av at den er en del av en samling. I tilfellet med rekonstruksjonen ble den plassert i en utstilling med andre gjenstander fra middelalderen i Norge. Den inngår dermed i en helhetlig fortelling om en tidsepoke i Norges historie. Det andre er at gjenstandens ”liv” i en samling, som oftest, er merkbart annerledes enn før den ble en del av denne samlingen. Rekonstruksjonen hadde ikke lenger betydning som stedfortreder for den originale madonnaen i kirken som hadde stått der siden middelalderen. Begge disse punktene vil jeg ta med videre i dette kapitlet, det vil si; hvordan rekonstruksjonen er en del av en utstilling og hvordan den påvirkes av og påvirker de andre gjenstandene i denne, og hvordan den på museet får nye meninger og verdier.

### **Lik, men allikevel forskjellig?**

Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen er som beskrevet i kapittel tre, utstilt på lik linje som de originale gjenstandene i middelaldersalen på Historisk museum. Den har fått like mye plass som de andre gjenstandene, den er plassert på et likt stativ og den har en støtte foran seg slik som de andre madonnaskulpturene. Teksten på støtten er imidlertid noe annerledes enn de andre ved at det står at skulpturen er en rekonstruksjon. På denne støtten står det et symbol som indikerer at det ikke er lov å berøre skulpturen. I forrige kapittel refererte jeg til hvordan Roede fremhevet at en av fordelene til en reproduksjon er at den kan håndteres og slites ut uten at det gjør noe (Roede, 2010, s. 178). Dette er ikke tilfellet med rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen. Museet har valgt å stille ut rekonstruksjonen på lik linje som andre skulpturer med samme regler når det kommer til publikum. Hvorfor, skal jeg komme tilbake i slutten av dette kapittelet når jeg skal gjøre rede for hvordan rekonstruksjonen blir tenkt anvendt. Den eneste store merkbare forskjellen mellom hvordan rekonstruksjonen er presentert i forhold til de andre gjenstandene i salen er at det på veggen bak den er hengt opp to plexiplater i A4 størrelse. På den første platen er det en tekst på norsk som forklarer bakgrunnen for rekonstruksjonen. Den andre platen har den samme teksten på engelsk. Alt i alt er det dermed lite som fysisk skiller hvordan rekonstruksjonen og de originale gjenstandene er presentert i salen. Jeg vil i denne sammenheng nevne at utstillingen i seg selv er minimalistisk presentert. Under intervjuet fortalte Wiik meg at arkitekten bak utstillingen, Sverre Fehn, var opptatt av estetikk fremfor fortelling (intervju, 19. November, 2015). Dette vises gjennom at objektene er i fokus og at det ikke er gjort forsøk på å lage noen form for kontekst rundt objektene. Det finnes imidlertid noen informasjonsplakater, men i et begrenset antall. Under intervjuet med Bratlie, som daglig jobber ved museet, spurte jeg han om det er noen forskjell på hvordan rekonstruksjonen blir behandlet i forhold til de andre gjenstandene, om den for eksempel hadde blitt registrert. Med registrert refererer jeg her til praksisen med å innføre et objekt inn i en museumssamling, slik som her beskrevet av Nicola Ladkin: "Accessioning is the formal acceptance of an object or collection, recording it into the register of a museum, and incorporating into the museums collections" (Ladkin, 2004, s. 20). På spørsmålet svarte Bratlie:

Nei, hun er ikke registrert [han er litt usikker] som museumsobjekt. Hun blir tatt vare på i utstillingen i museet ved at vi styrer klimaforholdene ved jevn fuktighet, jevn temperatur og ikke for mye lys. Jeg tørker støv av henne jevnlig som med de andre. Jeg holder øye med henne som et museumsobjekt. Vi stiller med henne som et



museumsobjekt. Hun har blitt det. Hun er et museumsobjekt. (Bratlie, intervju, 10. November, 2015)

Bratlie er dermed usikker på om rekonstruksjonen er registrert som en museumsgjenstand eller ikke. Samtidig tolker jeg Bratlie sin usikkerhet som at det ikke er av stor betydning. Rekonstruksjonen blir til daglig tydelig behandlet likt som de originale gjenstandene, og det gjør at den også blir et museumsobjekt. I etterkant av intervjuet fikk jeg en e-post fra Bratlie der han bekreftet at rekonstruksjonen ikke er innført i samlingen og, at den dermed kan kalles et pedagogisk objekt (Bratlie, e-post mottatt 10. November, 2015). Geoffrey Lewis, tidligere leder for ICOMs etikk komité, hevdet at slike gjenstander burde nevnes i samlingsplaner der anskaffelse, bevaring og bruk adresseres:

The policy should also clarify the position of any material that will not be catalogued, conserved, or exhibited. For example there may be certain types of working collections where the emphasis is on preserving cultural scientific or technical process rather than the object, or where objects or specimens are assembled for regular handling or teaching purposes. (Lewis, 2004, s. 7)

Om dette er tilfellet på KHM har jeg ikke funnet ut av. Jeg har verken funnet tekster eller andre uttalelser fra museet der dette blir utdypet eller gjort til gjenstand for nærmere refleksjoner. Under intervjuet fortalte imidlertid Elliott om en kopisamling på museet som i hovedsak består av tro kopier av gjenstander fra vikingskipsfunnene<sup>23</sup>. Hun fortalte blant annet om noen drakter som hadde blitt brukt i utstillingen ”Fra istid til Kvitekrist”, som skal innlemmes i denne samlingen: ”De har på denne måten fått en viss status som gjør at de får plass i denne samlingen. Det er fordi de er laget på basis av forskning” (Elliott, intervju, 28. Oktober, 2015). Slik jeg tolker dette finnes det ulike gjenstandskategorier på museet, og alle kopier blir ikke nødvendigvis plassert i samme kategori. Noen kopier kan tilskrives høyere eller lavere verdi enn andre basert på hvordan de ble laget. Hvis vi ser dette i sammenheng med KHM sin betingelse om å lage en vitenskapelig basert rekonstruksjon, blir det tydelig at kopier som er vitenskapelig baserte har en ekstra verdi for museet. De får en høyere status enn andre kopier.

---

<sup>23</sup> Disse kopiene, som jeg også omtalte i det første kapittelet, er kopier av gjenstander fra Osebergfunnet der de første ble laget allerede på begynnelsen av 1900-tallet. Da Vikingskipsmuseet ble åpnet, ble det laget et reskjerervekstedet i museets kjeller. Formålet var å fremstille kopier i tilfelle konserveringen av de originale gjenstanden ikke førte frem (Elliott, e-post, mottatt 13. Juli 2015).

## Rekonstruksjonen som illustrasjon og tolk

I teksten ”Autentisitet i friluftsmuseene”, som jeg i andre kapittel benyttet meg av for å redegjøre for ulike typer av autentisitet, gjorde Roede rede for hvordan prosessuell- og visuell autentisitet har en verdi for museer i sammenheng med gjenstandenes pedagogiske formål:

Et museum kan finne formidlingsmålet viktigere enn hensynet til bevaring av originalt kildematerialet. Da må utseendet virke troverdig og overbevisende som pedagogisk *illustrasjon* til det budskapet som skal formidles til publikum. For dette formålet er det avgjørende at overflaten ser ekte ut. De må være prosessuell autentisk, mens konstruksjonene innenfor er mindre kritisk. Krav om materiell autentisitet kan i noen tilfeller motarbeide dette pedagogiske formålet. Den originale, men nedslitte overflaten kan motsi påstanden som antydes – at slik så tinge ut i gamle dager. Friluftsmuseet har et selvsagt ansvar for å *bevare* sine bygninger, men det er også en utstilling som skal formidle ideer, kunnskap og innsikt med bygningene som redskaper. Det pedagogiske formålet alene er sjelden avhengig av en materiell autentisk gjenreisning. Mindre viktig er det også om en husvegg er tvers igjennom prosessuelt autentisk. Det viktige er at bildet er troverdig nok til å oppfylle sin misjon i scenariet. For museet som formidlingsarena strekker de klassiske autentisitetsbegrepene ikke til. Begrepsapparatet må utvides med det tredje aspektet, som foran er kalt *visuell autentisitet*, eller like gjerne kan kalles *pedagogisk autentisitet*. (Roede, 2010, s. 176)

Til tross for at Roede her påpeker at det ikke er avgjørende for det pedagogiske formålet om en bygning er prosessuell autentisk, følger han opp det nevnte sitatet med å fremheve at visuell- og prosessuell autentisitet henger sammen: ”Det visuelt autentiske vil i praksis også måtte være prosessuelt autentisk, ettersom en troverdig overflate ikke lar seg konstruere uten gamle dagers materialkvaliteter og metoder” (Roede, 2010, s. 176). Poenget hans er at det er uvesentlig for det pedagogiske formålet om det innvendige er autentisk eller ikke, så lenge det som er synlig er det. I teksten omtaler Roede friluftsmuseer og restaurering av bygninger. Han gjør rede for hvordan kravet om materiell autentisitet og visuell autentisitet kan komme i konflikt i en og samme gjenstand. En høy grad av materiell autentisitet kan gå ut over den visuelle autentisiteten og dermed også det pedagogiske formålet museet har (Roede, 2010, s. 176). Med en rekonstruksjon er problemstillingen litt annerledes ved at kravet om materiell autentisitet kan dekkes av den originale gjenstanden, mens den visuelle eller pedagogiske autentisiteten dekkes av rekonstruksjonen. Allikevel vil jeg hevde at redegjørelsen til Roede kan peke på rekonstruksjonens verdi som pedagogisk objekt for museet. Ved at museet la så stor vekt på den prosessuelle autentisiteten som de gjorde i betingelsen for å lage rekonstruksjonen, har den blitt en slik troverdig og overbevisende illustrasjon som Roede skriver om. Rekonstruksjonen kan vise de besøkende hvordan en madonnaskulptur fra

middelalderen så ut da den var ny, og dermed fungere som en illustrasjon på det en utstillingstekst eller en formidler ønsker å formidle. Som en del av samtalen med Elliott fikk jeg mulighet til å følge en omvisning som hun holdt for en skoleklasse fra en videregående skole i Oslo, der rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen ble brukt til dette formålet (personlig observasjon, 28. Oktober, 2015). I omvisningen tok Elliott klassen med gjennom middelaldersalen samtidig som hun fortalte om denne perioden i norsk historie. Da hun kom til rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen fortalte hun om bakgrunnen for hvorfor skulpturen ble laget og at det var en ”tro kopi”. Hun fortalte også at hun syntes det var kult å ha henne i utstillingen, fordi den viser hvordan skulpturen så ut i middelalderen. Elliott sammenlignet rekonstruksjonen med den originale Biri-madonnaen som stod i nærheten. Hun påpekte også at det burde vært mørkt i rommet og et levende lys foran skulpturen for å vise hva slags setting hun kan ha stått i (personlig observasjon, 28. Oktober, 2015). Elliott forsøkte dermed å male et bilde for de besøkende om hvordan rekonstruksjonen og settingen den stod i kan ha sett ut i middelalderen. Hun benytter rekonstruksjonen, slik jeg ser det, som et pedagogisk hjelpemiddel for å vise hvordan mange av gjenstandene i salen faktisk så ut i middelalderen. Hadde ikke rekonstruksjonen vært en del av utstillingen måtte Elliott ha benyttet seg av andre hjelpemidler, som kanskje ikke hadde vært like effektive.

I samtalen med Bratlie forklarte han hvorfor han mener det er så viktig at rekonstruksjonen står i utstillingen:

Vi viser frem gjenstander som står her som ilanddrevede... Hvor kommer de fra? Hvordan har de sett ut? De ser litt stusselige ut. De har mistet utseende sitt, funksjonen sin og stedet sitt. Kanskje trist, nesten som et mausoleum. Så har vi henne fra Hedalen som forteller direkte til meg hvordan hun har vært. (Bratlie, intervju, 10. November, 2015).

Mens Roede i sitatet på forrige side bruker ordet ”illustrasjon”, vil jeg med bakgrunn i Bratlies forklaring foreslå at det også er mulig å bruke begrepet ”tolk”. For slik jeg forstår det kan rekonstruksjonen fungerer som en form for oversetter for de originale gjenstandene i middelaldersalen, og spesielt de andre madonnaene. Ikke bare kan rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen gi de besøkende på museet et klart bilde av hvordan en skulptur fra middelalderen ville ha sett ut da den var ny, men den kan også hjelpe til å skape en bedre forståelse av de andre middelaldergjenstandene i utstillingen. Den såkalte Sagastua på Norsk folkemuseum ble laget for akkurat dette formålet. Altså å vise de besøkende at måten mange museumsobjekter fremstår i dag, ikke viser den fremtoningen de hadde i den tiden de var i bruk (Roede, 2010, s. 178). Sagastua, som ble oppført i 1993-94, er en kopi av en årestue fra

Setesdal som allerede fantes på museet. Kopien ble som med rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen fremstilt med antatt opprinnelig utseende, altså visuelt (og prosessuelt) autentisk. Den ble laget etter en idé som oppstod etter uro over etablert praksis i friluftsmuseene, der man viste de besøkende en 300 år gammel bygning med inventar og forventet at de skulle se på dette som noe annet enn antikviteter. Alderen hadde naturlig nok påvirket bygningen og objektene, og kan dermed gi de besøkende inntrykk av at folk i gamle dager omga seg med antikviteter (Roede, 2010, s. 178). I samtalen med Bratlie pekte han på hvordan produksjonen av rekonstruksjonen hjalp han til å forstå det visuelle aspektet ved originalen; hvordan den psykologiske effekten kan ha vært. Bratlie fortalte at da de lagde kopien så de hvordan originalen må ha truffet (troende) mennesker som noe som hever seg utenfor det fysiske (Bratlie, intervju, 10. November, 2015). I sin artikkelen gjorde også Wiik rede for hvordan han, da rekonstruksjonen var ferdig, så den fulle virkningen Hedalen-madonnaen må ha hatt i middelalderen.

Rett før jul 1990 stod hun der, slett ikke helt tørr i malingen, men klar for transport til Hedalen stavkirke. Lysende i sin gyldne prakt, med edelstener og klare farger. Eksplosivt sterk i virkningen – men harmonisk. Slik har de sett ut, disse representanter for guddommen på jord – beregnet på å gjøre inntrykk i dunkle kirkerom. (Wiik, 1991, s. 10-11)

Denne effekten fortalte han under intervjuet at de ikke visste hvordan kom til å bli da de startet arbeidet med å lage rekonstruksjonen. Wiik forklarte at de hadde en vag formening om hvordan den kom til å se ut, om hvordan uttrykket hennes var, men at de ikke var i nærheten av å forstå virkningen:

...vi var ikke nærheten av å forstå virkningen. For eksempel sølvvirkningen, hvordan formen speilet omgivelsen. Det ble et helt annet liv i dette. Og når det at på til ble gull som eksploderte i en minimal belysning. Det første du ser i et mørk rom hvis du tenner et lys – Det guddommelige lyset kommer fossende på deg. Det ante vi ikke. Det var helt forbløffende. (Wiik, intervju, 19. November, 2015)

Det blir her skildret den mektig opplevelsen som rekonstruksjonen skapte. I boken *The museum in transition: A philosophical perspective* redegjorde filosof Hilde Hein for hvordan museene har gått fra å ha fokus objekter til å ha fokus på opplevelse. Hun stilte spørsmål om dette skiftende fokuset har ført til at originalitet ikke lengre er avgjørende i en utstilling. For hvis der er opplevelse som er det viktigste, vil ikke det betyr at det blir av mindre betydning om objektet som stilles ut er en original eller en kopi, siden opplevelse kan trigges like lett av en gjenstand som ikke er ekte? (Hein, 2000). Også i intervjuene var skapelsen av opplevelse et

tema som ble nevnt ved flere tilfeller. Mer spesifikt ble jeg fortalt hvordan det ble diskutert om rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen burde ha blitt plassert i en sammenheng som viste en større del av den konteksten som skulpturen ville ha vært en del av i middelalderen. Elliott stilte spørsmål om rekonstruksjonen heller burde stått i en annen setting i stedet for å stå sammen med de andre originale gjenstandene i et fullt opplyst rom (Elliott, intervju, 28. Oktober, 2015). Slik jeg forklarte tidligere i dette kapitlet forsøkte Elliott under omvisningen av skoleklassen å male et bilde av hvilken virkning kirkekunst, som Hedalen-madonnaen, må ha hatt i middelalderen. Skulpturer og andre dekorasjoner i kirken var vakre fargerike objekter som var til ren glede for øyet. I middelalderen var det i kirken man først og fremst opplevde farger: ”sammen med forgyllinger og i gjenskinnet av levende lys må det ha gjort et sterkt inntrykk” (Solhaug, 2006, s. 5). På spørsmålet mitt om en kontekst ville tilføye noe svarte Bratlie: ”Ja, spesielt for den kultiske delene av henne knytter seg til det at hun er skjult i det vanlige, men ved visse anledninger blir vist frem ved et ritual eller en helgenhøytid” (Bratlie, intervju, 10. November, 2015). Her trekker Bratlie frem hvordan den originale Hedalen-madonnaen i middelalderen sannsynligvis stod inne i et helgenskap som kun ble åpnet ved spesielle anledninger. Dette ser han i sammenheng med den kultverdien som madonnaskulpturen hadde i middelalderen. Som jeg forklarte i det andre kapitlet så Benjamin auratapet han hevdet fant sted ved fremveksten av tekniske reproduksjoner i sammenheng med at kunstverket hadde gått fra å ha en kultverdi til en utstillingsverdi. Som gjenstand med kultverdi hadde den sin plass i ritualer der den kun var tilgjengelig for få. I moderne tid kom utstillingsverdien hvor flere mennesker kan se gjenstanden og den fjernes fra ritualer. Er det noe av denne kultverdien man ønsker å skape ved å rekonstruere konteksten til den originale Hedalen-madonnaen? Og vil dette gi rekonstruksjonen mer aura?

### **Mellom fornuft og følelser**

Behovet for rekonstruksjonen som en pedagogisk illustrasjon stammer fra at de originale gjenstandene ikke lengre har det samme utseendet, og dermed virkningen som de opprinnelig hadde. Slik som jeg var inne på i forrige kapittel uttalte Heiene under intervjuet at det var noe falskt med å ha rekonstruksjonen i kirka, da oppfatningen var at det ikke var den som hørte hjemme der (Heiene, intervju, 24. Oktober, 2015). Her snakket imidlertid Heiene, slik jeg forstår det, ikke om at rekonstruksjonen i seg selv er falsk, men at den ble falsk i denne konteksten. Like fullt, er det slik som jeg omtalte i det forrige kapitlet, den originale Hedalen-madonnaen som er den hedølingen foretrakk basert på at det er denne skulpturen

som de oppfatter som den ekte. I intervjuet med Bratlie trakk han imidlertid frem en annen forståelse: ”Dette [rekonstruksjonen] er sannheten og dette [originalen] er forfalskningen. Tiden har forfalsket. Her har tiden forfalsket og ødelagt den opprinnelige intensjonen. På mange måter ødelagt av tidens tann” (Bratlie, intervju, 19. November, 2015). Bratlie legger med dette frem et litt annet perspektiv der det er problematisk at de originale skulpturene er så preget av tiden. Den samme problematikken gjorde Wiik rede for i sin artikkel:

Hvilke forutsetninger har vi for å forstå de opprinnelige virkninger, når vi står overfor originale middelalderkunstverk i dag? De er i de aller fleste tilfeller fragmentarisk bevarte eller overmalte, og bare skygger av sin opprinnelige prakt. Skader har forvrengt deres utseende ofte i en slik grad at de nærmeste er å regne for historieforfalskninger. I beste fall innbyr deres tilstand til et ruinsvermeri hvor hver enkelt betrakter ut fra sin forutsetning kan dikte inn sin egen oppfatning av det opprinnelige utseendet. Derfor grep vi begjærlig denne anledningen til å visualisere våre begrunnede oppfatninger av middelalderskulpturens optiske virkninger og kunstneriske intensjon. (Wiik, 1991, s. 12)

Slik jeg tolker Wiik i denne teksten er han skeptisk til om de besøkende kan forstå den opprinnelige virkningen som gjenstanden hadde når de ser originalen slik den fremstår i dag. Og at deres tolkninger kan føre de i feil retning på grunn av at de er basert på deres egne forutsetninger. Wiik bruker i sitatet over ordet ruinsvermeri. I boken *Historie, minne og myte* redegjorde Eriksen for hvordan restene av antikkens kunstverk og bygning fikk en egen ruinverdi i romantikken (Eriksen, 1999, s. 121). Disse restene av fortidens monumenter minnet om en stolt fortid og om tidens gang; ting vil slutte å opphøre på et tidspunkt. Samtidig ble fragmentet oppfattet som noe vakkert. Dette dannet grunnlaget for en ny holdning til ruiner: ”De ble symboler som skulle skape stemning, gi grunnlag for innlevelse og sterke følelser”. Det vesentlige var ikke hva de hadde vært, men hva slags tanker og stemninger de kunne vekke i betrakteren (Eriksen, 1999, s. 121). I et forsøk på å finne ut hva Wiik mente var faren med ruinsvermeri, spurte jeg han under intervjuet om jeg tolket teksten hans riktig hvis jeg forstod det som han var redd for ruinsvermeri. Da svarte han at:

Ruinsvermeri er når hver gis anledning til å tenke i sin egen romantiske oppfatning av et objekt på grunn av tilstanden, da er vi ute å kjører. Vi må kunne korrigere slik at vi i hvert fall snakker om hvordan det opprinnelige utseendet har vært eller restaurere i en retning av en forståelse av det. (Wiik, intervju, 19. November, 2015)

I etterkant av intervjuet presiserte Wiik at han her siktet til når restaurering blir gjennomført uten at det er basert på eksakt kunnskap. Altså at gjenstanden åpner opp for en romantisk tenkning på grunn av restaureringen som er blitt utført på den. Hvis ikke restaureringen er

baser på vitenskap er den problematisk. På en original gjenstand kan man ifølge Wiik ikke tillate seg å fantasere, i stedet har man et klart vitenskapelig ansvar for å utføre det riktig (Wiik, intervju, 14. November, 2016). Wiik som fagperson ser viktigheten av at rekonstruksjonen viser den sannheten som er basert på faktisk kunnskap. Også Stein var inne på denne problematikken under intervjuet da jeg spurte henne om hennes tanker rundt praksisen med å stille ut kopier på museer:

Å stille ut kopier handler om formidling av hvordan fortiden en gang var. Når for eksempel Folkemuseet stiller ut en rekonstruksjon av Årestua fra Kjelleberg i Valle, den såkalte Sagastua, så er det for at de besøkene skal få inntrykk av, og prøve ut, hvordan folk i Valle levde og bodde for 300 år siden. For det kan være lett å se på de gamle stuene på Folkemuseet som antikviteter og ikke som fraflyttede boliger som i sin tid hadde nymalte interiører. Tilsvarende er det når vi på Kulturhistorisk museum ser disse gamle og slitte skulpturene hvis tilstand vitner om høy alder. Aldersverdi og ruinromantikk kan være bra, men det er også av interesse å vise hvordan fortiden faktisk så ut. Derfor er det viktige å ha noen rekonstruksjoner som illustrerer forskjellen mellom det som middelalderens kirkegjengere så og det vi ser på museum i dag. Igjen: formidling og informativ skilting av disse rekonstruksjonene er veldig viktig. (Stein, intervju, 2. November, 2015)

Stein ser, slik jeg tolker det, både verdien i ruinromantikk og i vitenskapelig nøyaktighet. Eriksen trakk frem hvordan disse to motstridende holdningene til fortidens annerledeshet er nært sammenflettet i kulturminnevernet. Her konfronteres oppfatningene av fortidsrestene som vitenskapelig kildemateriale med oppfatningen av de samme restene som middel til en følelsesmessig innlevelse i fortiden (Eriksen, 2007, s. 119). Tidligere i denne oppgaven har jeg ved flere tilfeller referert til debatten vedrørende domkirkeruinene på Hamar. I diskusjonen rundt ruinsvermeri finner jeg denne debatten igjen relevant. Ikke bare var kjernen i debatten en faktisk ruin, men de ulike forslagene og argumentene i saken ser ut til å handle om nettopp vitenskapelige krav til dokumentasjon, mot mer visuelle og følelsesmessige opplevelser (Lie Christensen, 2011, s. 222). Jeg vil ikke gå inn på alle nyansene i debatten, men kort oppsummert hevdet Lie Christensen at det handlet om ulike syn på autentisitet, og dermed også hva det var ved ruinene som skulle vernes. Begrunnelsen for å reise et vernebygg var fagfolkenes ønske om å bevare originalmateriale fra middelalderen, slik at ruinene kunne være en kilde også for fremtidens forskere. Den delen av lokalbefolkningen som var motstandere av vernebygget ønsket på sin side å bevare det rent visuelle; den symbolske silhuetten til ruinene (Lie Christensen, 2011, s. 222-223). Dette fører meg tilbake til hvordan Eriksen forklarte at den ”historiske essens” er knyttet til det visuelle. Det vil si hvilken sinnsstemning og følelser ruinene vekker for betrakteren (Eriksen, 1999, s. 131). Ruinen blir i denne

sammenheng oppfattet som autentisk så lenge den ser ut som før ved at synet av den vekker tanker om forgjengelighet og opplevelsen av tilhørighet på stedet og i tiden.

Vernebyggmøtstanderne var altså opptatt av at ruinen skulle være autentisk, men for dem var dette knyttet til sansing og opplevelse, og ikke til kunnskap og forskning (Eriksen, 1999, s. 131). Dette kjenner vi igjen fra det foregående kapittelet. Den originale Hedalen-madonnaen sitt utseendet vekker følelser i hedølingene som handler om tilhørighet. Den bærer preg av den lange tiden den har stått i Hedalen stavkirke og dermed vært en del av hedølingenes historie. Dette handler ikke om kunnskap og om forskning, men de følelsene som skulpturen kan frembringe. Til motsetning kan ikke rekonstruksjonen frembringe de samme følelsene.

I sitatet på forrige side nevner Stein at formidling og informativ skilting av rekonstruksjonene er viktig. Også Wiik trakk frem dette under intervjuet da jeg spurte han om det ble diskutert hva som skulle skje med rekonstruksjonen etter at den hadde stått i Hedalen stavkirke:

Nei, det viktigste var å få gjort det. Å få gjennomført prosjektet som sådan. Da vi kom så langt ble det ingen diskusjon, den fikk hedersplass i nisjen til høyre når du kommer inn. Jeg var litt redd for det, syntes det er litt ufortjent. Vel, den forklare noe av den middelalderen som den omgir seg med i en helt annen tilstand, men da trengte den en mye bedre tekstforklaring enn det som noen gang kom opp. (Wiik, intervju, 19. November, 2015)

Senere i intervjuet kom vi igjen inn på temaet om skilting da jeg spurte han om hvorfor han tidligere i intervjuet hadde uttrykt skepsis mot å ha rekonstruksjonen utstilt: ”Ja, uten tekst selvfølgelig fordi det kan bringe forvirring fremfor forklaring. Den må forklares når den avviker så mye fra det øvrige materielle materialet. Hvorfor og hvordan” (Wiik, intervju, 19. November, 2015). Wiik uttryket her hvordan han ser et behov for en tydeligere forklaring for hvorfor rekonstruksjonen er utstilt. For å forstå hvorfor rekonstruksjonen står utstilt sammen med de originale gjenstandene i salen kreves det en bedre forklaring enn det som finnes i dag.

### **Rekonstruksjonens potensielle verdi**

Det har i dette kapittelet kommet frem hvordan rekonstruksjonen har pedagogisk verdi på museet. Dette er knyttet sammen med museenes formidlingsformål som er en av museenes hovedoppgaver. I dokumentet Strategi 2020, som er KHMs overordnede strategi, står det under samfunns mål at ”Kulturhistorisk museum skal være Norges ledende forskningsmuseum innen kulturhistorie. Museet skal drive kunnskapsutvikling og –formidling på høyt internasjonalt nivå” (UiO: Kulturhistorisk museum, 2015, s. 2). Rekonstruksjonen har



imidlertid også andre betydninger, og da spesielt knyttet til bevaring av andre gjenstander. I fjerde kapittel så jeg på hvordan rekonstruksjonen ble benyttet av Riksantikvaren som et hjelpemiddel for å bevare den originale Hedalen-madonnaen. Gjennom å tilby Hedalen menighet en rekonstruksjon ble det mulig å deponere den originale skulpturen på KHM mens det ble jobbet med å forbedre klimaet i Hedalen stavkirke. Rekonstruksjon kan også føre til bevaring av den originale skulpturen på flere måter. Wiik forklarte en måte under intervjuet:

Vi viser ikke frem våre kunnskaper direkte på den originale gjenstanden for da restaurerer vi i stykker. Da er det viktig å kunne gjøre ting som det.. Det henger med i betydningen av kopier; At vi gjennom kopien og rekonstruksjonen kan fortelle hva vi faktisk vet. Mens vi er mer diskre i forhold til originalene. Der tar vi estetiske hensyn. (Wiik, intervju, 19. November, 2015)

Rekonstruksjonen kan også føre til bevaring av originale gjenstander gjennom den interessen den kan skape. I sin artikkel avslutter Wiik med å uttrykke et ønske om at prosjektet ville føre til bevaring: ”Jeg håper også at dette arbeidet kan være med på å skape den interesse rundt middelalderkunsten som på lengre sikt gir det beste grunnlaget for bevaring” (Wiik, 1991, s. 12). Da jeg under intervjuet spurte han om han kunne utdype dette svarte han følgende:

Det handler om å skape interesse rundt disse fenomenene. Om det er visuell estetikk eller historikk eller hva det er, så er det interessen rundt det som har et bevaringspotensial. Det er gjennom interesse at det bevares. Neglisjering er det verste som kan skje den type gjenstander. (Wiik, intervju, 19. November, 2015)

Slik jeg forstår Wiik ønsket han at prosjektet og rekonstruksjonen skulle skape en entusiasme som fører til at den originale gjenstanden ble bedre bevart. Videre forklarte han at de jobbet hardt for å skape en slik interesse rundt prosjektet. Et av tiltakene var den nevnte informasjonsvideoen som viste prosessen med å lage rekonstruksjonen. Et annet var at den ferdige rekonstruksjonen og den originale skulpturen ble utstilt ved siden av hverandre i middelaldersalen i en begrenset periode før rekonstruksjonen ble sendt til Hedalen (Wiik, intervju, 14. November, 2016).

Under intervjuene dukket det opp flere spørsmål eller problemstillinger som jeg ikke nødvendigvis hadde forutsett ved starten av mine undersøkelser. En av disse er om rekonstruksjonen er et pågående forskningsprosjekt eller om den er en fysisk dokumentasjon på arbeidet som ble gjort med å lage den. Denne problemstillingen kom opp i flere sammenhenger under intervjuene. Først og fremst omkring spørsmål vedrørende hva som skulle skje med rekonstruksjonen etter at den hadde utgjort sitt første formål som erstatter

for originalen i Hedalen. Da jeg spurte Wiik om det ble diskutert hva som skulle skje med rekonstruksjonen når den kom tilbake til museet etter å ha stått i kirken, svarte han nei. Han forklarte at fokuset fra deres side var på selve prosessen og det å få skulpturen ferdig (Wiik, intervju, 19. November, 2015). På det samme spørsmålet svarte Bratlie:

I det lange løp vil hun være et studieobjekt for oss. Undervisningseksempel og studieobjekt. Også for å se hvordan de vi har laget ville holde seg. Hva skjer med forandringer i overflate, i forgyllingen, hvordan aldres den også? Vi er opptatt av nedbrytning. Hvorfor ser de ut som de gjør, hvordan er forandingsprosessene i overflaten, i malingen, i lagene? (Bratlie, intervju, 10. November, 2015)

Her blir rekonstruksjonens verdi som studieobjekt trukket frem. Ved å følge med på rekonstruksjonen og se etter forandringer i overflaten kan museet lære mer om hvordan en slik gjenstand nedbrytes, noe som igjen kan føre til kunnskap om hvordan dette kan forhindres. Dette synes jeg er interessant siden det påvirker hvordan rekonstruksjonen blir behandlet. Hvis rekonstruksjonen skal være et slikt studieobjekt som Bratlie forklarte, er det trolig nødvendig at rekonstruksjonen behandles som en original gjenstand slik at det er mulighet til å overføre funnene. Den materielle autentisiteten blir da sentral på en lignende måte som med en original gjenstand. Dette er også tilfellet hvis rekonstruksjonen er en dokumentasjon på arbeidet som ble gjort. Den vil på denne måten kunne stå som et bevis for hvordan for eksempel rekonstruksjoner ble laget på slutten av 1900-tallet, eller som en attest for hvilken kunnskap som fantes om middelalderens maleteknikker på det tidspunktet. Rekonstruksjonen blir dermed i seg selv et vitnesbyrd om en spesifikk tids holdninger og metoder til det å produsere rekonstruksjoner. Dette fører meg tilbake til Foster og Curtis som jeg siterte i det første kapittelet. Ifølge Foster og Curtis kan og bør replikaer vurderes som verdifulle i sin egen rett. Moderne replikaer er ikke bare direkte knyttet til eldre gjenstander, gjennom at de selv blir historiske kan de få vitenskapelig verdi som eksempler på håndverksteknologier og praksiser (Foster & Curtis, 2015, s. 6). Videre arbeid med for eksempel å oppdatere malingen på skulpturene slik at den beholder den skinnende glansen som man hevder at den hadde da den var ny, vil gjøre dette vanskelig. Rekonstruksjonens lesbarhet vil bli redusert; det vil være utfordrende i fremtiden å vite hva som ble gjort på ulike tidspunkt.

Hvis rekonstruksjonen derimot er et pågående forskningsprosjekt vil museet sannsynligvis oppdatere skulpturen kontinuerlig etter hvert som det oppdages ny informasjon som kan si noe om hvordan den originale skulpturen så ut da den var ny, avhengig av hva

som er formålet med å forske på den. På denne måten vil den til en hver tid være så vitenskapelig korrekt som mulig. Det samme gjelder om rekonstruksjonens pedagogiske verdi skal prioriteres. Den visuelle autentisiteten er da, slik vi har sett, viktig og det blir riktig å sørge for at skulpturen ligner mest mulig den originale Hedalen-madonnaen slik den gjorde i middelalderen. Oppnås det ny kunnskap bør rekonstruksjonen oppdateres i henhold til denne nye kunnskapen. Denne problemstillingen ble belyst da Wiik fortalte at han gjerne ville male opp igjen et pigment på rekonstruksjonen. Det var fordi det ble benyttet et pigment i malingen av rekonstruksjonen de ikke hadde sikre analyser av på den originale Hedalen-madonnaen. I stedet ble det brukt et pigment som de visste ble brukt i middelalderen. Nå som man er sikre på hvilket eksakt pigment som ble brukt, ønsket Wiik å male opp dette pigmentet slik at den utseendemessig blir så riktig som mulig. Han fortalte at han tror det er første gang i verden at noen har gitt seg ut på den type nøyaktighet i en rekonstruksjon at hver eneste pigmentet er korrekt. Derfor plaget det han at de har funnet ut av at det ene pigmentet ikke er nettopp det (Wiik, intervju, 19. November, 2015). På spørsmålet fra Wiik om han kunne få forandre på dette pigmentet slik at det ble riktig, svarte Bratlie at det kunne han (intervju, 19. November, 2015). Det virker som Bratlie så på dette som en reell forespørsel, samtidig som han understreket at det skulle mye til for at den oppdateres i særlig stor grad siden det er interessant å følge nedbrytningen. Han ønsket å se hvordan denne nedbrytningen er i overensstemmelse med den som de har registrert for originale middelalderobjekter (Bratlie, intervju, 19. November, 2015). De ulike verdiene kan dermed komme i konflikt og det blir dermed et spørsmål om prioritering.

Da rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen kom til Historisk museum i 2005, ble den en museumsgjenstand og en del av en samling. Skulpturen blir behandlet på lik linje som de originale gjenstandene, når det kommer til hvordan den er presentert og den daglig behandlingen, men den er ikke registrert som museumsgjenstand. I stedet anses rekonstruksjonen for å være et pedagogisk objekt. I denne sammenheng har den verdi som illustrasjon for de fortellingene som blir fortalt, og som tolk for de originale gjenstandene i utstillingen. I dette blir den visuelle og prosessuelle autentisiteten viktig. Det er fordi rekonstruksjonen må være til å stole på, den må vise den sannheten som er basert på forskning. Dette kravet kjenner vi igjen fra det kapittel fire og KHMs betingelser for å fremstille rekonstruksjonen. I neste og siste kapittel vil peke på noen flere slike observasjoner i en oppsummerende og avsluttende refleksjon.

## **Kapittel 7: Avsluttende refleksjoner**

Utgangspunktet for denne masteroppgaven var et ønske om å undersøke praksisen med å utstille kopier i kulturhistoriske museer. Dette har jeg gjort gjennom å studere hvilke verdier slike kopier, eller nærmere bestemt rekonstruksjoner, oppfattes å ha. Gjennom en casestudie har jeg studert rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen i tre definerte perioder; fremstillingen av rekonstruksjonen mellom 1986 og 1999, oppholdet i Hedalen stavkirke mellom 1990 og 2005 og rekonstruksjonen i utstillingen på KHM der den befinner seg i dag. I det kapittelet vil jeg foreta noen avsluttende refleksjoner. Dette er ikke skjematiske funn eller gitte sannheter, men i stedet det som materialet har gitt meg med de forutsetningen jeg satte i første, andre og tredje kapittel. Først vil jeg imidlertid reflektere rundt det å studere verdi gjennom praksis.

### **Å undersøke verdi gjennom praksis**

Gjennom å ha gjennomført intervjuer, studert fagtekster, avisartikler og arkivmaterieell har jeg tatt ett dykk inn i rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen sin historie for å se på hvilke verdier den har blitt oppfattet å ha på ulike tidspunkter og i ulike kontekster. Alle disse har åpenbart ikke blitt eksplisitt uttalt. Jeg har derfor forsøkt å belyse rekonstruksjonens verdi gjennom å se på hva som har skjedd i praksis. Jeg har ikke undersøkt hver enkelt periode som en helhet, men i stedet studert enkelte øyeblikk. Jeg har sett på praksisen og stilt spørsmål om hvordan og hvorfor, med et ønske om å undersøke verdien en kopi kan ha. Å stille spørsmål om hvordan og hvorfor er, som jeg viste til i det tredje kapittelet, i tråd med den museologien som råder i dag. Disse spørsmålene har ført meg til en historie som strekker seg over mange år, steder og kontekster.

Å få en detaljert oversikt over historien til rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen har vært krevende. Noe har vært skrevet om rekonstruksjonen og saken tidligere, men dette har i stor grad handlet om eksakte problemstillinger knyttet til bevaringen av den originale skulpturen og den tekniske fremstillingen av rekonstruksjonen. Intervjupersonenes kunnskap om prosessen og arkivmaterialet har vært sentralt for å kunne få en oversikt over hendelsesforløpet. Jeg har imidlertid ikke kun benyttet dette materialet for å finne ut av hvordan saken har forløpt, jeg har også forsøkt å tolke hva som har skjedd for å se hvilke verdier som kan knyttes til rekonstruksjonen. Jeg har tolket handlinger, men også begrepsbruk og formuleringer. Som forklart i kapittel to, har man i det moderne kulturminnevernet jobbet med å skape lister over delverdier. Å følge en slik liste ville kanskje

ha gitt meg flere spesifikke delverdier. Samtidig vil jeg hevde at det å være mer åpen for hvilke verdier som kan spores har gjort meg mer åpen for det som materialet har gitt meg. Samtidig må man være klar over at dette er min analyse og tolkning av dette materialet. En annen person hadde kanskje gjort andre tolkninger. Valg av casestudie har også hatt stor innvirkning. For eksempel så vil det faktum at rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen fra starten av kun var ment for å stå i Hedalen stavkirke for en begrenset periode, trolig hatt betydning for den verdien den ble ansett å ha av hedølingene. Jeg vil imidlertid hevde, som jeg omtalte i det tredje kapitlet, at til tross for at funnene ved et bestemt casestudie ikke kan generaliseres, så er det en fruktbar måte å jobbe med spørsmål som vedrører den overordnede problematikken. En større gruppe informanter kunne ha gitt et mer nyansert og utfyllende bilde. Jeg mener allikevel at spennvidden på utvalget av intervjupersonene og supplementet av fagtekster, avisartikler og arkivmaterieell har gitt et innblikk i tematikken, slik at denne oppgaven kan være et bidrag til et relativt uutforsket felt.

I mitt arbeid med denne oppgaven har det altså blitt tydelig at det i begrenset grad har blitt skrevet om denne tematikken tidligere. Det finnes dermed lite oversiktslitteratur og det meste av litteraturen tar for seg historiske kopier, nærmere bestemt gipsavstøpinger. Dette gjør at det finnes mange muligheter for videre forskning. For den første vil det vært interessant å benytte en mer kvantitativ metode. Det kan for eksempel gi en bedre oversikt over hvor utbredt praksisen er, noe jeg mener det er behov for. For den andre bør praksisen med å ustille kopier undersøkes fra de besøkendes ståsted. Hvordan ser de besøkende på bruken av kopier i utstillinger? For det tredje har det vist seg gjennom denne oppgaven at begrepsbruken innenfor tematikken ikke er tilstrekkelig avklart. Begreper som kopi, replika og rekonstruksjon brukes om hverandre i hverdagen og blant fagfolk på museene. En redegjørelse av hva de forskjellige begrepene inneholder er nødvendig.

### **Observasjoner og avsluttende diskusjon**

I de tre analysekapitlene (kapittel fire, fem og seks) gikk jeg altså inn i historien til rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen med formål om å undersøke hvilke verdier som kom til uttrykk i de tre periodene. Undersøkelsen viste at det bak rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen finnes en komplisert historie, der ulike meninger og valg har ført til at sluttresultatet har blitt slik det har blitt. Andre diskusjoner, parter og problemstillinger kunne ha gjort at prosessen og resultatet ble annerledes. I dette ligger det også at ulike rekonstruksjoner kan ha ulik verdi. De er langt i fra en homogen gruppe med gjenstander.

Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen har en egen historie og har blitt en gjenstand i sin egen rett. På samme tid er rekonstruksjonens historie og verdi knyttet til den originale skulpturen. Historisk så ble hele ideen bak fremstillingen av rekonstruksjonen til som følge av et ønske om å bevare den originale skulpturen og dens verdier. Uten den originale Hedalen-madonnaen hadde derfor ikke rekonstruksjonen blitt laget. Når det gjelder verdi var den originale Hedalen-madonnaens verdi i noen kontekster avgjørende for hvilken verdi rekonstruksjonen fikk. Et eksempel er hvordan identitetsverdi tilskrevet den originale Hedalen-madonnaen var med på å svekke rekonstruksjonens verdi i Hedalen stavkirke. Den originale skulpturen er viktig for hedølingenes identitet på grunn av den lange tiden skulpturen har stått i kirken. Dette viser seg på den originale Hedalen-madonnaen gjennom dens utseende. Rekonstruksjonen har verken den lange historien i Hedalen eller utseendet å vise til. Da det så viste seg at rekonstruksjonen til en viss grad allikevel var ønsket, kan det forklares med at tilstedeværelsen av kirkekunsten i kirken er så viktig for hedølingene at rekonstruksjonen ble et bedre alternativ enn å ikke ha noen madonnaskulptur. I Hedalen ble rekonstruksjonen dermed sammenlignet med den originale skulpturen, noe den ikke kunne leve opp til. På museet derimot, virker det som det er en større distanse mellom de to skulpturene. Rekonstruksjonens verdi var dermed ikke så preget av den originale skulpturen.

Rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen sin verdi er knyttet til hva som oppleves som dens formål, og dette var forskjellige fra part til part og kontekst til kontekst. For Riksantikvaren var rekonstruksjonen fra starten av et hjelpemiddel eller et verktøy for å sikre bevaringen av den originale Hedalen-madonnaen. Dette gav rekonstruksjonen verdi. I Hedalen stavkirke skulle rekonstruksjonen virke som en midlertidig erstatter for den originale skulpturen, men på grunn av at den ikke kunne videreføre den identitetsverdien som gjør den originale skulpturen så verdifull for Hedølingen, kunne den ikke ta originalens plass. I museet får den derimot verdi ved at den fyller et pedagogisk formål. Den fungerer som illustrasjon og tolk. Samtidig er den på ulike måter med på å bevare de originale gjenstandene, for eksempel gjennom kunnskap om forfallsprosesser. Rekonstruksjonen har dermed fått sin egen rolle; en rolle som originalen ikke kan fylle. Her vil jeg hevde at mye av verdien til en kopi i en museums kontekst ligger. Den kan fylle et pedagogisk formål og være et tillegg til de originale gjenstandene. Den har muligens ikke alle de samme verdiene som en original gjenstand har, men den har *andre* verdier. På den måten kan det hevdes at bør det være plass til begge, spesielt med tanke på museenes formidlingsrolle.

At rekonstruksjonens verdi er knyttet til et opplevde formål, og at dette er ulikt fra kontekst til kontekst, gjør at det ikke er mulig å konstatere rekonstruksjons verdi en gang for alle. I kapittel to redegjorde jeg for hvordan Myklebust og andre har jobbet med å lage lister over delverdier. Slik som de selv har gjort, vil også jeg hevde at dette er krevende, hvis ikke umulig. En gjenstands verdi må vurderes opp mot den enkelte konteksten og de menneskene som er involvert. Her vil jeg si meg enig med Myklebust i hans oppfatning om at kulturminnevernet i stor grad handler om menneskene og ikke gjenstandene i seg selv. Det er menneskene som tillegger gjenstandene verdi avhengig av den kunnskapen, erfaringen og verdisynet som det mennesket besitter. Samtidig kan verdi og autentisitet skapes. KHM sine betingelser for å fremstille rekonstruksjonen handlet i stor grad om at den skulle være vitenskapelig basert. Museets fokus på forskning tilførte verdi til rekonstruksjonen ved at den ble en vitenskapelig fundert rekonstruksjon som er til å stole på. Samtidig gav også rekonstruksjonen verdi til KHM ved at museet fikk muligheten til å bruke fremstillingen av rekonstruksjonen som et forskningsprosjekt. Begrepsbruken her var viktig. At det er en rekonstruksjon og ikke en kopi peker på viktigheten av det vitenskapelige aspektet for museet.

Som en del av det andre kapitlet redegjorde jeg for autentisitetsbegrepet og hvordan det er mulig å snakke om ulike typer autentisitet. For KHM er det tydelig at visuell og prosessuell autentisitet var viktig ved fremstillingen av rekonstruksjonen og da den ble utstilt på museet. I fremstillingen av rekonstruksjonen var dette knyttet til forskningsaspektet. Museet ville benytte autentiske materialer og fremgangsmåter for å utprøve og utdype den kunnskapen museet hadde opparbeidet seg gjennom flere tiår med undersøkelser av middelalderens maleteknikk. Resultatet skulle også samstemme i best mulig grad med den originale Hedalen-madonnaen. I utstillingen av rekonstruksjonen er det viktig for den pedagogiske rollen at rekonstruksjonen er en troverdig illustrasjon. Den må være visuell autentisk slik at den kan illustrere den opprinnelige virkningen til kirkekunsten i middelaldersalen. For hedølingene virker dette å ha begrenset verdi bortsett fra en mindre underholdningsverdi. I stedet kan det virke som at det er den materielle autentisiteten som er viktig for dem. Altså at det er den samme skulpturen som har stått i Hedalen siden middelalderen. Det kan også være en annen forklaring som handler om at det kan finnes ulike oppfatninger av hva visuell autentisitet er. Hedølingene hadde kanskje oppfattet rekonstruksjonen av Hedalen-madonnaen som mer visuell autentisk hvis den så mer ut som den originale Hedalen-madonnaen ser ut i dag. For mens de på museet trakk frem idén om at

tiden har forfalsket de originale gjenstandene, er det tydelig at hedølingene mener at det er viktig at tiden som har gått vises på gjenstanden. Det er uansett viktig for kulturminnevernets institusjoner å ha kjenneskap til at det kan finnes slike uoverensstemmelser, når det vurderes å fremstille en kopi. Til dette er det viktig å studere tidligere saker og ta lærdom av disse. I det første kapitlet presiserte jeg at formålet med denne oppgaven ikke var å avgjøre hva som er riktig og galt når det kommer til museenes bruke av kopier og rekonstruksjoner. I stedet ønsket jeg å belyse den praksisen som allerede finner sted og på den måten forhåpentligvis skape en større bevissthet rundt denne praksisen. I arbeidet med dette har jeg oppdaget at det er behov for en videre diskusjon vedrørende denne praksisen. Jeg håper at denne oppgaven kan bidra til at en slik diskusjon finner sted.



# Bibliografi

## Trykte kilder

- Amundsen, A. B., & Brenna B. (2010). Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier. I B. Rogan, & A. B. Amundsen (Red.), *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (s. 9-23). Oslo: Novus forlag.
- Anker, M. L. (2009). De stygge kulturminnene. Verdivurderinger og begrunnelse for bevaring av kontroversielle kulturminner og kulturmiljøer, sett i lys av verneteoretiske perspektiver. *Nordisk arkitekturforskning*, 21 (1), s. 60-69.
- Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur og politikk* (oversatt av T. Karlsten). Oslo: Gyldendal norske forlag. (Originalutgaven utgitt i 1936).
- Bilbey, D., & Trusted, M. (2010). "The question of casts" - Collecting and later reassessment of the cast collections at South Kensington. I R. Frederiksen, & E. Marchand (Red.), *The reproductive continuum: Plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum*. (s. 465-483). Berlin: De Gruyter.
- Boon, M. (2010). *In praise of copying*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brenna, B. (2016). Museumsmaterialiteter. Ingenting, mange ting og ting som skaper historie. *Arr - Idehistorisk tidskrift*, 28 (1) s. 63-71.
- Brenna, B. (2012). Gjort er gjort. I A. Maurstad, & M. A. Hauan (Red.), *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. (s. 231-237). Trondheim: Akademia forlag.
- Bull, L. (1987). *Verneverdi og utvelgelseskriterier*. Oslo: Riksantikvaren.
- Bør spesielt verdifulle gjenstander, eksempelvis Hedalmadonnaen oppbevares på museer? (1987). Plenumsdiskusjon, I M. Stein, G. Gundhus, & N. H. Johannesen (Red.), *Kirkekunsten lider. Hvordan bevare middelalderkunsten i de norske kirker*. (s. 21-22), Seminar arrangert av Riksantikvarens restaureringsatelier 1984. Øvre Ervik: Akademiske forlag.
- Cavalli-Björkman, G. (2004a). Inledning. I G. Cavalli-Björkman (Red.), *Falskt og äkta*. (s. 9-17). Stockholm: Nationalmuseum.
- Cavalli-Björkman, G. (2004b). Skulpturkonstens originalitetsbegrepp. I G. Cavalli-Björkman (Red.), *Falskt & äkta*. (s. 178-185). Stockholm: Nationalmuseum.
- Choay, F. (2001). *The invention of the historic monument* (oversatt av L. M. O'Connell). Cambridge: Cambridge university press. (Originalutgaven utgitt i 1992).
- Damsholt, T., & Simonsen, D. G. (2009). Materialiseringer. Processer, relationer og performativiet. I T. Damsholt, D. Gert Simonsen, & C. Mordhorst (Red.), *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. (s. 9-38). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Egede-Nissen, H.-H. (2014). *Autentisitetens relevans. På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet*

- (Doktoravhandling). Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.
- Elsrud, E. (1993). *Hedalen Stavkirke. I gode og onde dager gjennom 800 år*. Oslo: Schibsted.
- Eriksen, A. (2014). *From antiquities to heritage. Transformations of cultural memory*. New York: Berghahn books.
- Eriksen, A. (2009). *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag.
- Eriksen, A. (2007). The murmur of ruins. A cultural history. *Ethnologia Europaea*, 36 (1), s. 5-20.
- Eriksen, A. (1999). *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax forlag.
- Fägerborg, E. (1999). Intervjuer. I L. Kaijser, & M. Öhlander (Red.), *Etnologiskt fältarbete*. (s. 55-72). Stockholm: Studentlitteratur.
- Foster, S. M., & Curtis, N. G. (2015). The thing about replicas - Why historic replicas matter. *European journal of archaeology*, 0 (0), s. 1-27.
- Heine, H. (2000). *The museum in transition: A philosophical perspective*. Washington: Smithsonian Institution press.
- Hesjadalen, O. M. (2016, 14. September). Balkemadonnaen tilbake i kirken. *Totens blad*, s. 3.
- Hille, G. (1987). Er bevaring av kirkekunst forenlig med moderne menighetsliv? I M. Stein, G. Gundhus, & N. H. Johannesen (Red.), *Kirkekunsten lider. Hvordan bevare middelalderkunsten i de norske kirker*. (s. 21-22), Seminar arrangert av Riksantikvarens restaureringsatelier 1984, Øvre Ervik: Akademiske forlag.
- Holtorf, C., & Schadla-Hall, T. (1999). Age as artefact: On archaeological authenticity. *European journal of archaeology*, 2 (2), s. 229-247.
- Horgen, R., Hammervold, A., & Nygaard, E. M. (2000). *Middelaldersalen i historisk museum*. Oslo: Universitetets kulturhistoriske museer.
- International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (The Venice charter 1964)*. (1964). Hentet fra [http://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf)
- Iveland, K. & Simensen, R. C. (2014). Utstillinger i 100 år. I J. Bergstøl, A. A. Perminow, & A. C. Eek (Red.), *Kulturhistorier i sentrum. Historisk museum 100 år*. (s. 116-135). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Johansen, A., Losnedahl, G. K., & Ågotnes, H.-J. (2002). Et lite påaktet felt. I A. Johansen, G. K. Losnedahl, & H.-J. Ågotnes (Red.), *Tingenes tale. Innspill til museologien*. (s. 8-26). Bergen: Bergen museum.
- Jokilehto, J. (1999). *A history of architectural conservation*. New York: Routledge
- Jones, S. (2009). Experiencing authenticity at heritage sites: Some implications for heritage management and conservation. *Conservation and management of archeological sites*, 11 (2), s. 133-147.

- Kaijser, L., & Öhlander, M. (1999). *Etnologiskt fältarbete*. Stockholm: Studentlitteratur.
- Karlsten, T. (1991). Walter Benjamin. Av Torodd Karlsten. I W. Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk* (oversatt av T. Karlsten) (s. 9-32). Oslo: Gyldendal norske forlag.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. I A. Appadurai (Red.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. (s. 64-91). Cambridge: Cambridge university press.
- Kvale, S. (2001). *Det kvalitative forskningsintervju* (Oversatt av T. M. Anderssen, & J. Rygge) Oslo: Gyldendal akademisk. (originalutgave utgitt i 1997).
- Ladkin, N. (2004). Collections management. I P. Boylan (Red.), *Running a museum: A practical handbook*. (s. 17-30). Paris: museums, ICOM - International council of museums.
- Larsen, K. E. (2004). "... hele deres rikdom av autentisitet". I J. A. Balt, & Å. Dammann (Red.), *Årbok 2004 (Fortidsminneforeningen) 158. Årgang*, s. 15-25. Oslo: Fortidsminneforeningen.
- Latour, B., & Lowe, A. (2011). The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles. I R. Coover (Red.), *Switching codes. Thinking through new technologies in the humanities and arts*. (s. 275-297). Chicago: University of Chicago press.
- Lending, M. (2011). Prousts museum. I K. Gundersen, & M. Lending (Red.), *Kopi og original. Inversjoner i opprinnelsestankenens historie*. (s. 147-169). Oslo: Scandinavian academic press.
- Lewis, G. (2004). The role of museums and the professional code of ethics. I P. Boylan (Red.), *Running a museum: A practical handbook*. (s. 1-16). Paris: museums, ICOM - International council of museums.
- Lidén, H.-E. (1991). *Fra antikviteten til kulturminne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lie Christensen, A. (2011). *Kunsten å bevare, om kulturminnevernet og fortidsinteressen*. Oslo: Pax forlag.
- Macdonald, S. (2011a). Expanding museum studies: An introduction. I S. Macdonald (Red.), *A companion to museum studies*. (s. 1-12). Oxford: Blackwell publishing Ltd.
- Macdonald, S. (2011b). Collecting practices. I S. Macdonald (Red.), *A companion to museum studies*. (s. 81-114). Oxford: Blackwell publishing Ltd.
- Maurstad, A., & Hauan, M. A. (2012). Universitetsmuseenes gjøren. I A. Maurstad, & M. A. Hauan (Red.), *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. (s. 231-237). Trondheim: Akademia forlag.
- Messel, N. (2003). Skulpturmuseet i Kristiania 1881-1902. I H. R. Jensen, S. Söderlind, & E.-L. Bengtsson (Red.), *Inspirationens skatkammer: Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. (s. 323-351). København: Museum Tusulanum forlag.
- Mikkelsen, E. (2004). Før Historisk museum – Universitetsmuseenes eldste historie. I J. Bergstøl,

- A. A. Perminow, & A. C. Eek (Red.), *Kulturbistorier i sentrum. Historisk museum 100 år.* (s. 36-59). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Mugaas, T. (2004). Etnografiske og arkeologiske utstillinger i Historisk museum. 1904-2004. I J. Bergstøl, A. A. Perminow, & A. C. Eek (Red.), *Kulturbistorier i sentrum. Historisk museum 100 år.* (s. 136-157). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Myklebust, D. (2003). Kulturminnevernets begrunnelse - En pest eller rett og slett en plage? I E. Seip (Red.), *Verneideologi*, nr. 5. NIKU tema, s. 9-18.
- Myklebust, D. (1984). Domkjærka no igjæn?! I *Årbok 1984 (foreningen til norske fortidsminnemerkebevaring)* 138. Årgang, s. 25-44. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring.
- Myklebust, D. (1981). Verditenkning - En arbeidsmåte i bygningsvern. I *Årbok 1981 (foreningen til norske fortidsminnemerkebevaring)* 135. Årgang, s. 85-105. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring.
- Pedersen, R. (2000). Autentisitet og kulturminnevern. En diskusjon om kulturminnevernets verdigrunnlag. *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, 26 (1/2), s. 21-48.
- Riegl, A. (2006). Det moderne minnesmerkekulturens vesen og tilblivelse. Minnesmerkeverdiene og deres historiske utvikling, del 1, (Oversatt av S. Dahl). *Agora* 24, nr 3, s. 203-216. (Originalutgaven utgitt i 1903).
- Roede, L. (2010). Autentisitet i friluftsmuseene. I B. Rogan, & A. B. Amundsen (Red.), *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi.* (s. 167-186). Oslo: Novus forlag.
- Rogan, B. (2011). Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet. I B. Rogan, & S.-A. Naguib (Red.), *Materiell kultur og kulturens materialitet.* (s. 313-366). Oslo: Novus forlag.
- Rogan, B. (2010). Tingenes orden. I B. Rogan, & A. B. Amundsen (Red.), *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi.* (s. 131-149). Oslo: Novus forlag.
- Rogan, B., & Naguib, S.-A. (2011). Materiell kultur og forskning på tvers. En introduksjon. I B. Rogan, & S.-A. Naguib (Red.), *Materiell kultur og kulturens materialitet.* (s. 9-18). Oslo: Novus forlag.
- Schwartz, H. (1996). *The culture of copy: Striking likenesses, unreasonable facsimilies.* New York: Zone books.
- Stein, M. (1988). Sisyfosyndromet. I D. Myklebust (Red.), *Kulturarv og vern: Bevaring av kulturminner i Norge.* (s. 100-105). Oslo: Universitetsforlaget.
- Stein, M. (1987). En presentasjon av Riksantikvarens middelalderprosjekt. I M. Stein, G. Gundhus, & N. H. Johannesen (Red.), *Kirkekunsten lider. Hvordan bevare middelalderkunsten i de norske kirker.* (s. 7-13), Seminar arrangert av Riksantikvarens restaureringsatelier 1984, Øvre Ervik: Akademiske forlag.
- Tebelius-Murén, E. (2004). Månfaldigandet at skulptur i äldre tid. I G. Cavalli-Björkman (Red.),

*Falskt og äkta.* (s. 156-169). Stockholm: Nationalmuseum.

Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode.* Bergen: Fagbokforlaget.

Thagaard, T. (1998). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode.* Bergen: Fagbokforlaget.

*The Nara document of authenticity.* (1994). Hentet fra  
<http://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-443-1.pdf>

Wiik, S. A. (1991). Hedalen-madonnaen - Et av våre betydeligste kunstverk fra middelalderen.  
*Opplandsvern*, 1, s. 4-12.

Zahle, J. (2003). Afstøbninger i København i europæisk perspektiv. I H. R. Jensen, S. Söderlind, & E.-L. Bengtsson (Red.), *Inspirationens skatkammer - Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet.* (s. 267-297). København: Museum Tusulanums forlag.

Øigarden, A. H. (2013). *Hedalen stavkirke - en pilegrim vender tilbake.* Oslo: Novus forlag.

Öhlander, M. (1999). Utgångspunkter. I L. Kaijser, & M. Öhlander (Red.), *Etnologiskt fältarbete* (s. 9-23). Stockholm: Studentlitteratur.

## Nettsider og upublisert materiale

Elsrud, E. (u.å.). *Hedalsmadonnaen og byfrua.* Sangen ble gitt til meg av Gunvor Heiene 24. Oktober 2015. **Se Vedlegg 2**

Eriksen, A. (u.å.). Utviklingen av museumsfeltet. Del I: utviklingen i feltet og virkningene av Museumsreformen 2001-2009. Hentet fra  
[https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/styret\\_raad\\_utvalg/kulturutredningen/eriksen\\_utviklingen\\_paa\\_museumsfeltet.pdf](https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/styret_raad_utvalg/kulturutredningen/eriksen_utviklingen_paa_museumsfeltet.pdf)

Gods in color (2016). I *Wikipedia. The free encyclopedia.* Hentet 5. November 2016 fra  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gods\\_in\\_Color](https://en.wikipedia.org/wiki/Gods_in_Color)

Holø, R. M., & Myhre, T. (2014, 2. Februar). Ny madonna laget av 800 år gammel eik. Hentet fra  
<https://www.nrk.no/ho/ny-madonna-av-800-ar-gammel-eik-1.11514305>

Kulturminneloven (2015). *Lov om kulturminner.* Trådt i kraft 15. Februar 1979, sist endret 1. Oktober 2015.

Perlestenbakken, A. B., & Omstrud, A. B. (2016). *Årsrapport 2015 for Hedalen menighet.* Hentet fra <http://www.hedalen.no/OPPSLAG/2016/Mars/17d/am.pdf>

Riksantikvaren (2015). *Fredningsstrategi mot 2020 for kulturminneforvaltningen.* Vedlegg 2: Fredningsarbeid i praksis. Hentet fra  
<http://www.riksantikvaren.no/Aktuelt/Forvaltningsnytt/Fredningsstrategi-mot-2020>

Riksantikvaren (u.å.a). Om Riksantikvaren. Henter 19. November 2016 fra  
<http://www.riksantikvaren.no/Om-oss>

Riksantikvaren (u.å.b). Bevaringsprogrammet for stavkyrkjene. Hentet 21. November fra

<http://www.riksantikvaren.no/Prosjekter/Bevaringsprogramma/Bevaringsprogrammet-for-stavkyrkjene>

Smidt, K. (2011). The Globe. I *Store norske leksikon*. Hentet 13. November 2016 fra [https://snl.no/The\\_Globe](https://snl.no/The_Globe)

Sofka, W. (1985). In the spirit of the theme: Substitute for an editorial by Vinos Sofka. I V. Sofka (Red.), *Originals and substitutes in museum*. ICOFOM study series 8, s. 9-11. Hentet fra [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2008%20\(1985\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2008%20(1985).pdf)

Solhaug, M. B. (2006). Madonna med barnet. Fra Hedalen stavkirke, Oppland. "Et mesterverk fra middelalderen". Upublisert manuskript, "Madonnadag", Kuturhistorisk museum 29.01.2006.

Teknisk museum (u.å.). Mangfoldige museumspraksiser. Museet som overflødigthorn. Hentet 24. November 2016 fra <http://www.tekniskmuseum.no/forskning/konferanser/1266-mangfoldige-museumspraksiser-konferanse-24-25-oktober>

Thorsnæs, G. (2016). Sør-Aurdal. I *Store norske leksikon*. Hentet 28. Oktober 2016 fra <https://snl.no/Sør-Aurdal>

Tschudi-Madsen, S. (2009). Polykromi. I *Store norske leksikon*. Hentet 21. November 2016 fra <https://snl.no/polykromi>

UiO: Kultrhistorisk museum (u.å.). Forskning og samling. Hentet 19. November fra <http://www.khm.uio.no/forskning>

UiO: Kulturhistorisk museum (2015). *Strategi 2020*. Hentet fra <http://www.khm.uio.no/om/organisasjon/strategi-og-arsplaner/pdf/strategi-2020.pdf>

UNESCO (u.å.). Spørsmål om verdensarven. Hentet 10. November 2016 fra <http://unesco.no/kultur/verdensarven/sporsmal-om-verdensarven/>

## **Avisartikler**

Hansebakken, G. S. (2015, 8. August). Jegeren, bjørnen og stavkirka. *Valdres*, s. 21.

Harbo, J. (1999, 22. Juli). Universitetsrektor Norum om klenodier i museumsmagasinerne – Send kirkekunsten hjem! *Aftenposten*, s. 8

Heiene, G. (2005, 7. Oktober). Borte bra - hjemme best! *Hedalen.no*, Henter 2. Februar 2016 fra <http://www.hedalen.no/OPPSLAG/2005/oktober/11/>

Pedersen, K. T. (2006, 23. Oktober). Tusenvis av kirkeskatter truet. *Vårt land*.

Sandvig, H. (1990, 15. desember). Hellig jomfru i Hedalen. *Aftenposten*, s. 24

Solvang, O. (2013, 7. August). Madonna som veiviser. *Vårt Land*, s. 26

# Kilder

## KHM-Arkiv

KHM-Arkiv, dokument 1: *Avtalen om deponering av madonna-skulptur fra Hedalen stavkirke i universitetets oldsaksamling*. Brev fra Riksantikvaren ved Jens Christian Eldal og Dag Myklebust til Universitetets oldsaksamling: Datert 19. September 1986) Vedlegg:

- Avtalen om deponering av Madonna-skulptur fra Hedalen stavkirke i Universitetets oldsaksamling. Datert 10. September 1986. **Se vedlegg 1.**

Upublisert materiale. Saksnummer: 02/3469-1. Hentet hos KHM 24. September, 2015.

KHM-Arkiv, dokument 2: *Tilbakeføring av madonna-skulpturen til Hedalen stavkirke*. Brev fra Sør Aurdal kirkelige fellestråd ved Gunvor Heiene til Riksantikvaren ved Iver Schonhowd. Datert 30. Mai 2005. Vedlegg:

- Avtalen om deponering av Madonna-skulptur fra Hedalen stavkirke i Universitetets oldsaksamling. Datert 10. September 1986.

Upublisert materiale. Saksnummer: 05/11471-1. Hentet hos KHM 24. September, 2015.

KHM-Arkiv, dokument 3: *Tilbakeføring av madonna-skulptur til Hedalen stavkirke*. Brev fra Riksantikvaren ved Sjur Helseth og Iver Schonhowd til Kulturhistorisk museum i Oslo. Datert 9. September 2005. Vedlegg:

- Tilbakeføringen av madonna-skulpturen til Hedalen stavkirke. Brev fra Sør-Aurdal kirkelige fellestråd ved Gunvor Heine til Riksantikvaren ved Iver Schonhowd. Datert 30. Mai 2005.
- Avtalen om deponering av Madonna-skulptur fra Hedalen stavkirke i Universitetets oldsaksamling. Datert 10. September 1986.
- Utkast til NIKU rapport 25/2005 (A 144 Hedalen stavkirke. Klimaregistreringer 2004-2005). Signert Merete Winness. Datert 6. September 2005.

Upublisert materiale. Saksnummer: 05/11471-2. Hentet hos KHM 24. September, 2015.

KHM-Arkiv, dokument 4: *Tilbakeføring av Madonna-skulptur til Hedalen stavkirke*. Brev fra Historisk museum og Vikingskipshuset ved Egil Mikkelsen og Tone Marie Olstad til Riksantikvaren. Datert 27. September 2005. Upublisert materiale. Saksnummer: 05/11471-3. Hentet hos KHM 24. September, 2015.

KHM-Arkiv, dokument 5: *Hedalen stavkirke - Sør-Aurdal kommune. Kopiering av Hedalen-madonnaen*. Brev fra Riksantikvaren ved Åse Moe Torvanger og Mille Stein til Universitetets oldsaksamling. Datert 19. April 1989. Vedlegg:

- Referat fra møte om Hedalmadonnaen. Datert 21. Januar 1985.

Upublisert materiale. Saksnummer: 05/11471. Hentet hos KHM 24. September, 2015.

## RAKV-Arkiv

RAKV-Arkiv, dokument A: Upublisert materiale. Mottatt elektronisk fra Riksantikvaren 18. September 2015. Filnavn: RAKV-S-6224-D-Da-Da05-0061-0011-0001.pdf Dokumentet inneholder:

- Restaureringsrapport fra Arne Bakken. Datert 24. August 1970.

RAKV-Arkiv, dokument B: Upublisert materiale. Mottatt elektronisk fra Riksantikvaren  
18. September 2015. Filnavn: RAKV-S-6224-D-Da-Da05-0061-0005-0001.pdf

Dokumentet inneholder:

- Håndskrevede notater. Datert 8. Juni 1977.
- Brev fra Kallskapellanen i Sør-Aurdal ved Kjell Madsen til George Hille, Stephan Tschudi-Madsen, Svein Wiik, Bernt C. Lange og Erik Fridstrøm. Datert 23. Januar 1991.
- Invitasjon til å delta ved markeringen av rekonstruksjonen av Hedalsmadonnaen i Hedalen kirke lørdag 26.1. 1991. Brev fra Kallskapellanen i Sør-Aurdal ved Kjell Ellefsen og Oddvar Lund til Riksantikvar Stephan Tschudi-Madsen. Datert 8. Januar 1991.
- Innbydelse og program til markering av Hedalsmadonnaens tilbakekomst 26/1-91.

RAKV-Arkiv. Dokument C: Upublisert materiale. Mottatt elektronisk fra Riksantikvaren  
18. September 2015. Filnavn: RAKV-S-6224-D-Da-Da05-0061-0009-0001.pdf

Dokumentet inneholder:

- Notat vedr. Hedal stavkirkes madonna. Signert av Jon Andresen. Udatert

RAKV-Arkiv. Dokument D: Upublisert materiale. Mottatt elektronisk fra Riksantikvaren  
18. September 2015. Filnavn: RAKV-S-6224-D-Da-Da05-0061-0007-0001.pdf

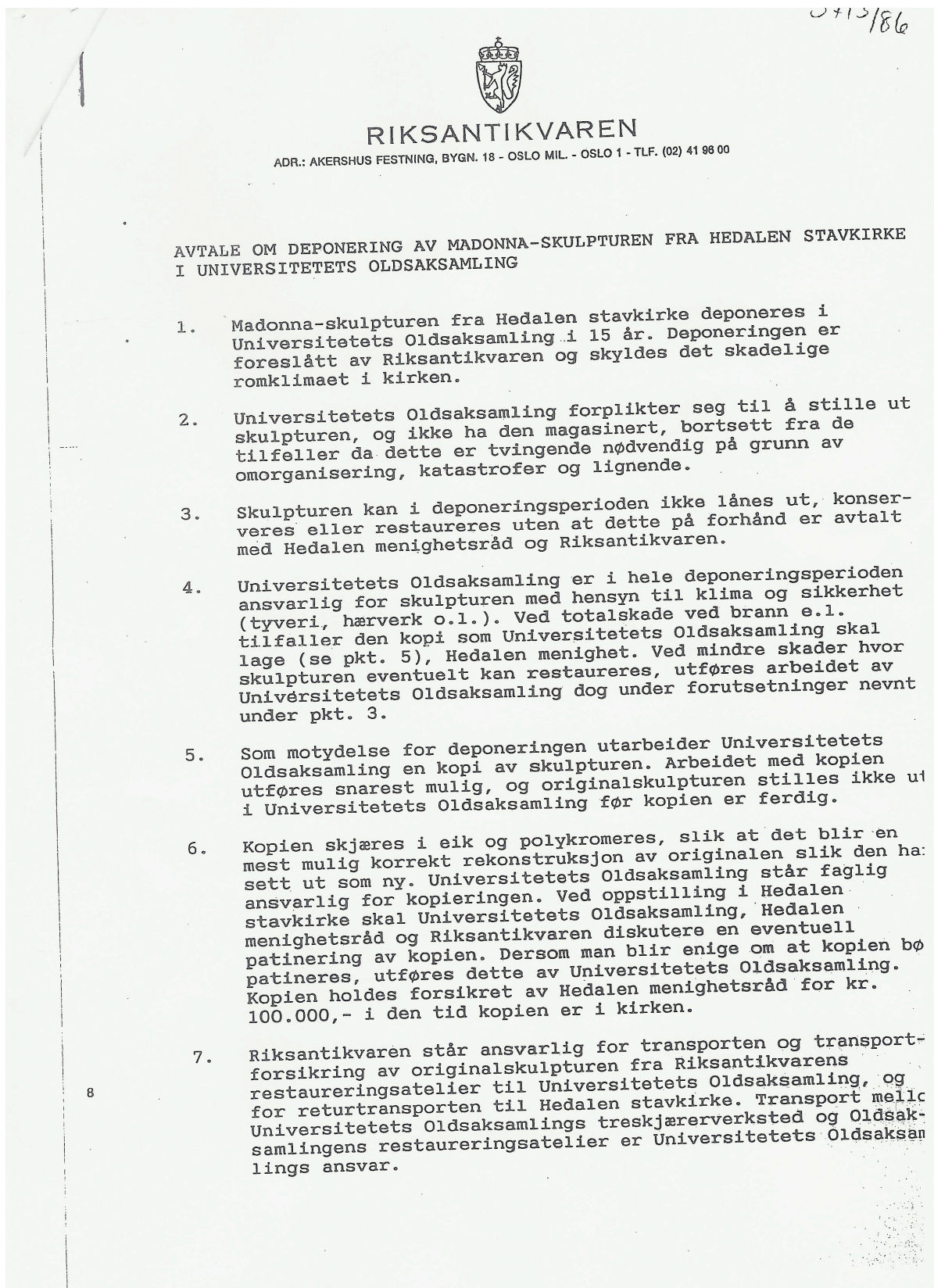
Dokumentet inneholder:

- Konserveringsrapport av Lars Hauglid. Datert 10. Desember 1984
- Analyse av materialer, struktur og teknikk. Datert våren 1970



# Vedlegg

Vedlegg 1: Avtalen om deponering av Madonna-skulpturen fra Hedalen stavkirke i Universitetets oldsaksamling.



8. Original-skulpturen tilhører Hedalen menighet, kopien tilhører Universitetets Oldsaksamling. Ingen av partene kan gjøre krav på å få sin skulptur i retur uten å returnere den som er lånt.
9. Avtalen trer i kraft når originalen flyttes fra Riksantikvarens restaureringsatelier til Universitetets Oldsaksamling. Avtalen kan forlenges hvis klimaet i stavkirken ikke er forbedret slik at det er egnet for bevaring av original-skulpturen. Riksantikvaren vurderer dette. Vurderingen skal meddeles Hedalen menighetsråd og Universitetets Oldsaksamling i god tid før avtalefristens utløp.

*Oslo 10. sept. 1986*

H. menighetsråd

Universitetets  
Oldsaksamling

Riksantikvaren

*eller fullmakt: Harald dioddin*

*K. R. Rude*

*S. B. Borch-Jensen*

## Hedalsmadonnaen og byfrua

Av Edvard Elsrud

Melodi: den gamle skærslippers forårssang

Je satt i Hedal'n, i gamle-kjørka, i åttehundreogfemti år,  
je såg dom gamle i vest og skinnbrok, med kniv i beltet og ukjemt hår,  
je satt og sørga da svartedauen la heile bygda vår folketom,  
je såg at sjølveste bamse Brakar steig inn og rett i mot altret kom.

Je satt i Hedal'n, i gamle-kjørka, i åttehundreogfemti år,  
je satt på altret, je satt på veggen, der Hedals-slektene kjem og går,  
je såg dom småe, som skulle døypes, og pynta brurer med raude kinn,  
je hørte orgelets djupe toner når kvite kister vart børe inn.

Men så ein dag kom ein kon-ser-vator, med lorgenetter og kritthvit snipp.  
Han mumla myndig: hei du madonna, du skal til byen en liten tripp!  
Vi kunne gi deg et klimamonster, med fukta luft og med tempratur.  
Men bønda treng itte slike jenter, og dermed bar det på Oslo-tur.

Men aller verst: der på kjærkeveggen, der kom ei jåle så blank og fin –  
med blikket stivt i mot Busukøllen og lepestift omkring truten sin.  
Med motorsager og fres og greier, ho har nå liksom fått samre stakk,  
men verken sjel eller tradisjoner, ho har i Mazda-metallic-lakk.

Det er så godt der i Hedals-kjørka, med sus frå elva og Fledde-fjell.  
og oppi lia, mot Tjuvestykkjy, syng trost og lerke til seint på kveld.  
Om flukt frå landsbygda syng dom alle, og nokkon meiner det også me':  
Send ho til byen, hent meg til Hedal'n, så kan je atter få sjelefred!

Ja, je vil heimatt, til gamle Hedal'n, til kjærka der som je hører te'.  
I byen her er det bare leven, og alle koper så fælt på me.  
Å, kjære presten, å kjære klukker'n, og kjærkeverga, ja alle tre;  
send Hans med drosja på raude flekken; metallic-frua ho tek han med!