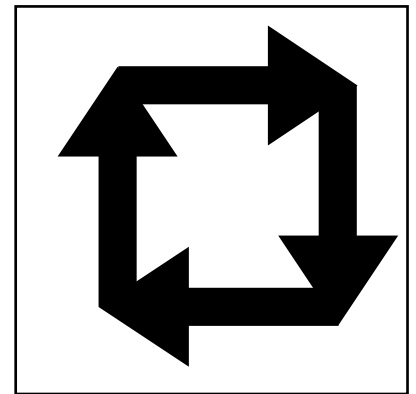


# Samtida konserveringsteori

för hållbar utveckling av samtidskonst



Lisa Edgren

Examensarbete för avläggande av filosofie masterexamen  
i kulturvård,  
60 hp

Institutionen för kulturvård  
Göteborgs universitet.  
2015:2

Naturvetenskapliga  
fakulteten



GÖTEBORGS UNIVERSITET



Samtida konserveringsteori  
för hållbar utveckling av samtidskonst

Lisa Edgren

Handledare: Anneli Palmsköld

Examensarbete för Masterexamen, 60 hp  
Kulturvård



UNIVERSITY OF GOTHENBURG

Department of Conservation

P.O. Box 130

SE-405 30 Göteborg, Sweden

<http://www.conservation.gu.se>

Fax +46 31 7864703

Tel +46 31 7864700

Master's Program in Conservation, 120 ects

By: Lisa Edgren

Mentor: Anneli Palmsköld

*Contemporary Conservation Theory for Sustainable Development of Contemporary Art*

Title in original language: *Samtida konserveringsteori för hållbar utveckling av samtidskonst*

Contemporary art is often made of more short-lived material than traditional works of art; also the material is usually used in a non-traditional way. Western conservation theories aim to preserve object's authenticity, which, according to the Western view is the object's aesthetic and historic nature as found within the object and which can be reviled through scientific and technological methods. But an object does not become a cultural heritage (or a conservation object) because of its material components; instead it becomes a heritage or a conservation objects because of its social meaning; and that meaning is decided by its stakeholders. As an option to Western conservation theories contemporary conservation theory emerged in the late 20th century. Contemporary conservation theory shifts focus from the object's to the stakeholders. This is because objects have no rights, but stakeholders do and it is for them conservation is done. The thesis argues that sustainable development of cultural heritage involve social sustainable development, rather than preservation of an object's material. Therefore contemporary conservation theory is proposed for sustainable development of contemporary art.

Language of text: Swedish

Number of pages: 89

Keywords: Immaterial, Cultural Heritage, Preservation, Social, Stakeholders.

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—15/2--SE



## Förord

Mitt examensarbete undersöker konserveringsteorier ur hållbarhetsperspektiv med fokus på samtidskonst. Stort tack till min handledare universitetslektor Anneli Palmsköld vars positiva inställning och sakkunskap har hjälp genom hela studien. Jag vill även tacka de informanter som ställt upp på intervjuer och de kollegor som gett mig goda råd i mitt arbete. Studien ställer de frågor som jag är intresserad av, det har vidgat mitt synsätt på kulturvård och kulturarv vilket också varit mitt mål med min masterutbildning.

Lisa Edgren,  
Göteborg 2015-03-08





# Innehåll

<b>1</b>	<b>Introduktion</b>	<b>9</b>
1.1	Bakgrund.....	9
1.2	Centrala begrepp.....	11
1.3	Problemformulering.....	15
1.4	Forskningsfrågor.....	17
1.5	Syfte.....	18
1.6	Avgränsning.....	19
1.7	Metod.....	20
1.8	Källor och litteratur.....	21
<b>2</b>	<b>Teoretiska perspektiv</b>	<b>25</b>
2.1	Västerländsk konserveringsteori.....	25
2.1.1	<i>Bakgrund</i> .....	25
2.1.2	<i>Estetisk och historisk karaktär</i> .....	27
2.1.3	<i>Kritik mot västerländsk konserveringsteori</i> .....	29
2.1.4	<i>Samtida konserveringsteori</i> .....	31
2.1.5	<i>Avslutande reflektioner</i> .....	32
2.2	Tidigare forskning.....	33
2.2.1	<i>Konservering av samtidskonst</i> .....	33
2.2.2	<i>Konservering av offentlig konst i Sverige</i> .....	34
2.2.3	<i>Konservering ur intressenters perspektiv</i> .....	35
2.2.4	<i>Avslutande reflektioner</i> .....	35
<b>3</b>	<b>Sveriges miljömålssystem</b>	<b>39</b>
3.1	Bakgrund.....	39
3.2	Ett nationellt miljömålsarbete.....	41
3.3	Avslutande reflektioner.....	42

<b>4 Fallstudier</b>	<b>45</b>
4.1 Hallands Konstmuseum .....	45
4.1.1 Avslutande reflektioner.....	46
4.2 Varbergs kommuns konstsamling.....	47
4.2.1 Avslutande reflektioner.....	48
4.3 Olika svar på en filosofisk fråga: Den vita målningen.....	49
4.3.1 Avslutande reflektioner.....	49
<b>5 Avslutande diskussion</b>	<b>51</b>
5.1 Empiriska resultat.....	51
5.1.1 Kulturmiljöaspekter i miljömålssystemet.....	51
5.1.2 Västerländsk konserveringsteori konserverar makt.....	52
5.1.3 Samtida konserveringsteori är mer hållbar .....	53
5.1.4 Resultat av fallstudier.....	55
5.2 Slutsatser.....	57
<b>Sammanfattning</b>	<b>59</b>
<b>Käll- och litteraturförteckning</b>	<b>61</b>
Otryckta källor.....	61
Tryckta källor.....	63
<b>Bilagor</b>	<b>69</b>
Bilaga 1.....	69
Bilaga 2.....	77
Bilaga 3.....	82
Bilaga 4.....	87

# 1 Introduktion

Examensarbetet omfattar 60 högskolepoäng och ger en filosofie masterexamen i kulturvård med inriktning konservering från Institutionen för kulturvård vid GU (Göteborgs universitet). Introduktionskapitlet leder genom studiens bakgrund och problemformulering till uppsatsens syfte och frågeställningar. Kapitlet avslutar med en genomgång av de källor och den litteratur som valdes för att besvara studiens forskningsfrågor.

Innehåll	
1.1 Bakgrund.....	9
1.2 Centrala begrepp.....	11
1.3 Problemformulering.....	15
1.4 Forskningsfrågor .....	17
1.5 Syfte.....	18
1.6 Avgränsning.....	19
1.7 Metod.....	20
1.8 Källor och litteratur.....	21

## 1.1 Bakgrund

Min kandidatuppsats *Konsthögskolan Valands konstarkiv. Bevarande av målningar* (Edgren 2010) behandlar förebyggande konservering av en offentlig och samtida konstsamling. Bakom ämnesvalet till min kandidatuppsats finns ett intresse för bevarande och utveckling av samtidskonst. Intresset härrör bland annat från att jag före min konservatorutbildning gick en konstnärlig grundutbildning i måleri vid Göteborgs konsthögskola (2004-2006). Engagemanget gjorde även att jag deltog i symposiet *Contemporary Art Who Cares?* som anordnades av INCCA (The International Network for the Conservation of Contemporary Art) i Amsterdam 2010. Sedan min kandidatexamen (2010) har jag arbetat som konservator hos olika privata aktörer i södra Sverige. Arbetsuppgifterna har varit av olika karaktär, från konservering av kyrkliga inventarier från 1700-talet till konservering av offentlig konst från 1970-talet.

I mastersprogrammet gavs den obligatoriska kursen *Kulturvård och hållbar utveckling* (eng. [engelska] Conservation and Sustainable Development) som omfattade 7,5 högskolepoäng. En examinationsuppgift var att i en artikel relatera sin kulturvårdsinriktning till

hållbar utveckling. Med en konstnärlig grundutbildning i måleri och en kandidatexamen i målerikonservering författade jag artikeln *Samtidskonst och hållbar utveckling* (Edgren 2013-10-03, se bilaga 1). I artikeln konstaterades genom den italienske konservatorn Cesare Brandi (2013) att en hållbar utveckling av ett konstverk innebär bevarande av konstverkets material, detta eftersom materialet är underlaget för konstverkets estetiska karaktär. Genom den amerikanske geologen David Lowenthal (2013) kunde det påvisas att föremål som är tillverkade efter det industriella genombrottet inte har tillverkas för att hålla i generationer. Det skulle innebära att ett konstverk som är tillverkat efter det industriella genombrottet är utfört i material som inte är gjort för att hålla i generationer. Det betyder i så fall samtidskonstens material är mindre hållbart än äldre tiders konstverks material (se Chiantore och Rava 2012<sup>1</sup> 2017:170).

Enligt den konserveringsteori som tillämpas i västvärlden idag (västerländsk konserveringsteori) utgår konservering från föremåls material. Kulturvård anses därför inte ha något syfte om det inte finns något föremål att utgå ifrån (Caple<sup>2</sup> 2000:121, 187; Orvell 1989 i Viñaz<sup>3</sup> 2005:66). Västerländsk konserveringsteori anses av den orsaken även vara lämplig för konservering av samtidskonst (Caple 2000, Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl.<sup>4</sup> 2002:12, Viñaz 2005; Brandi i Chiantore och Rava 2012:15, 39; Orrje<sup>5</sup> 2008; Herméren<sup>6</sup> 2008, 2014).

Men västerländsk konserveringsteori är utformad för äldre tiders kulturarvsföremål (Caple 2000; Viñaz 2005; Chiantore och Rava 2012:49; Brandi 2013), vilket förutsätter att det finns en ursprunglig stabilitet hos föremålen och i konstnärens teknik (Chiantore och Rava 2012:37). Den stabiliteten finns inte i lika hög grad hos samtidskonst som hos äldre tiders konst (se Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl 2002; Borin<sup>7</sup> 2004; Ashworth<sup>8</sup> 2011:13; Chiantore och Rava 2012:49, 111ff); eller hos föremål som är tillverkade efter det industriella genombrottet (se Nilsson<sup>9</sup> 2003a, Lowenthal 2010). Därmed finns ett avstånd mellan samtidskonst och den konserveringsteori som i västvärlden tillämpas vid konservering av samtidskonst. Detta kan misstänkas få konsekvenser avseende samtidskonstens hållbara utveckling.

---

1 Oscar Chiantore och Antonio Rava är italienska konservatorer.

2 Chris Caple är en brittisk konservator.

3 Salvador Muñoz Viñaz är en spansk konservator.

4 Jim Coddington, Carol Mancusi-Ungaro, Carol, och Kirk Varnedoe är amerikanska konservatorer.

5 Henrik Orrje är en svensk kulturvetare och enhetschef på statens konstråd.

6 Karin Hermerén är en svensk målerikonserverator.

7 Malin Borin är en svensk målerikonserverator.

8 Gregory Ashwort är en brittisk konservator.

9 Sven Nilsson är en svensk litteraturvetare.

## 1.2 Centrala begrepp

I examensarbetet används ett antal begrepp som behöver definieras, dels för att de används olika inom olika vetenskapliga discipliner men också för att de översätts olika från engelska. Engelska begrepp baseras i huvudsak på Viñaz (2005:23) indelning, Svenska ICOM (International Council of Museums) (2011) och E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers Organisation) (2014-10-24).

**Hållbar utveckling** (eng. sustainable development) definieras vanligtvis i enlighet med *Brundtlandkommissionen*<sup>1</sup> som den utveckling som tillgodoser samtida generationers behov utan att äventyra efterkommande generationers möjlighet att tillgodose sina behov (Brundtland 1987). Enligt *Brundtlandkommissionen* har en hållbar utveckling tre dimensioner: social, ekonomisk och ekologisk hållbar utveckling.

**Föremål** (eng. object) avser enligt Svenska ICOM (2011:29) en artefakt som är tillverkad av människan och på så vis skiljer sig från naturföremål (eng. specimen).

**Intressenter** (eng. stakeholders) avser i examensarbetet de personer som påverkas av eller har inflytande över kulturarvet, kulturmiljön, samtidskonsten, eller kulturarvsföremålet. Den svenska målerikonservatorn Kajsa Nyström Rudling (2013) skiljer i enlighet med Viñaz (2005) mellan formella och informella intressenter. Det är en distinktion som åtföljs även här. Till formella intressenter räknas beslutsfattare och experter (Nyström Rudling 2013:61, 103), däribland antikvarier, akademiker, politiker, och konservatorer. Till informella intressenter hör de som har ett intresse av, eller påverkas av kulturarvsföremålet (Nyström Rudling 2013:68).

**Konservering** (eng. preservation) är en aktivitet som utförs av konservatorer i syfte att bevara ett föremål i oförändrat skick (Viñaz 2005:14ff, 18). Även om den svenska översättningen till engelskans *conservation theory* på svenska borde bli *kulturvårdsteori* används i regel begreppet **konserveringsteori**. På hemsidan för NKF (Nordiska konservatorförbundet<sup>2</sup>) står att ”Konservering är ett tvärvetenskapligt yrke där naturvetenskap kombineras med praktisk kunskap och materialkännedom. Konservering innebär bevarande av kulturhistoriska objekt. Objekt som konserveras kan vara föremål, tavlor eller

1 FN (Förenta Nationerna) publicerade rapporten *Our Common Future* 1987. Kommissionen leddes av den dåvarande norska statsministern Gro Harlem Brundtland och kallas därför *Brundtlandkommissionen*.

2 NKF bildades 1950 och på engelska kallas för Nordic IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) group.” Nordiska konservatorförbundets ändamål är att främja samarbetet mellan medlemmarna i Danmark; Finland, Island, Norge och Sverige och därigenom verka för en god och allsidig konservatorutbildning samt en hög yrkesmässig standard.” (NKF 2015-02-21b)

hela museisamlingar.” (NKF 2015-02-21a) Konservering indelas enligt RAÄ (Riksantikvarieämbetet<sup>1</sup>) (2006:9) i två grupper. Aktiv konservering (eng. active conservation) innebär direkta ingrepp i föremåls material (ICOM-CC 1984 i Caple 2000:1; RAÄ 2006:9; E.C.C.O. 2014-10-24) medan förebyggande konservering (eng. preventive conservation) syftar till att förebygga skador på föremåls material (Viñaz 2005:21f; Staniforth<sup>2</sup> 2013:15; E.C.C.O. 2014-10-24). National Trust, som motsvarar RAÄ i Storbritannien, beskriver ”conservation” som ”the careful management of change...” (National Trust 2003 i Lithgow och Thackray<sup>3</sup> för National Trust 2009) vilket NKF-S (NKF svenska sektion) översätter till ”försiktig skötsel och förändring” (Kristensen, Nilsen och Waern<sup>4</sup> för NKF-S 2012-10-04).

**Restaurering** (eng. restoration) är en aktivitet som avser att återställa någonting till en till synes oskadd helhet, vilket enligt Viñaz (2005:17) i praktiken innebär ett tidigare, bättre eller mindre skadat skick. Samma aktivitet kan vara antingen konservering eller restaurering: konservering är i regel omärkbar medan restaurering är märkbar, dock innebär konservering ofta att omärkbara delar av ett föremål restaureras (Viñaz 2005:19ff, 191).

**Kulturvård** (eng. conservation, it. [italienska] restauro [Viñaz 2005:9], conservation-restauration [E.C.C.O. 2014-10-24]) innefattar många olika yrken och skiljer sig på så vis från konservering som utförs av konservatorer (Viñaz 2005:9, 14f). Även om engelskans *conservation*, framförallt i amerikansk engelska, avser natur- och miljövård så skiljer svenskan mellan kulturvård och naturvård. Kulturvård avser vård av kulturarv och utförs av kulturvårdare (eng. conservators) medan naturvård innebär vård av naturarv och utförs av natur- och miljövårdare (eng. conservationists) (se Nationelencyklopedins Engelska-Svenska ordbok 2015). Hermerén (2014:15) beskriver kulturvård som en förvaltning som omfattar beslutsprocesser om bevarande av kulturarv och aktiva bevarandeåtgärder. Med det förstnämnda avser troligen Hermerén kulturvård och med det sistnämnda konservering.

**Konservator** (eng. conservator, restorer, preservationist) är en sakkunnig person som undersöker och bevarar kulturarvsföremål (Caple 2000:33f; Viñaz 2005:10f; Svenska ICOM 2011). Enligt E.C.C.O. (2014-10-24) främjar en konservator kulturarvets upplevelse, omgivning, kontext, betydelse, samt fysiska karaktär. Med konservator avses i detta examensarbete en person som planerar och utför konserveringsåtgärder.

ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education) bildades 1997 i syfte att säkerställa att konservatorutbildningar i de länder som ansluter sig till nätverket lever upp till de angivelser som bestäms av E.C.C.O. (ENCoRE 2014-05-28). Enligt E.C.C.O. (2014-10-24) är en konservator en person med en femårig konservatorut-

1 RAÄ är Sveriges myndighet med nationellt ansvar för frågor om kulturarvet, vilket innefattar kulturlandskap, kulturmiljöer och kulturföremål. (SFS 2014:1585 1 §)

2 Susan Staniforth är en brittisk konservator.

3 Katy Lithgow är en brittisk konservator och David Thackray är en brittisk arkeolog.

4 Pia Kristensen, Lisa Nilsen och Petra Waern är konservatorer som är verksamma i Sverige.

bildning på högskolenivå. Även om NKF och Institutionen för kulturvård är medlemmar i E.C.C.O. och ENCoRE så accepterar NKF (2015-02-21b § 3) och Institutionen för kulturvård en treårig utbildning för att bli ”konservator”. Vid Institutionen för kulturvård ges ett mastersprogram i kulturvård med inriktning konservering (eng. conservation of cultural heritage objects). Där finns även möjlighet att ta en masterexamen i generell kulturvård (eng. conservation of cultural heritage) på en annan tidigare akademisk utbildning.

**Konserveringsvetenskap** (eng. conservation science) är enligt Viñaz (2005:75) en gren inom kulturvård som utförs av forskare (eng. scientists) medan naturvetenskaplig konservering (eng. scientific conservation) utförs av en sakkunnig inom kulturvård (eng. conservator). Även om engelskan *conservation science* på svenska borde bli *kulturvårdsforskning* översätter RAÄ (2006:9) begreppet till *konserveringsvetenskap*. Konserveringsvetenskap innebär enligt RAÄ (2006:9, 2014-10-26, 2014b:5, 12ff) tillämpning av teknik och naturvetenskap för att bevara kulturarvet. Detta eftersom RAÄ (2014b:12f) anser att kulturarvets hållbara utveckling ska vila på vetenskap. För ändamålet har RAÄ sedan 2010 ett nationellt konserveringsvetenskapligt laboratorium, kallat Kulturvårdslaboratoriet, i Visby på Gotland (RAÄ 2014b:6, 10). Där kan ”professionella förvaltare av kulturarvsobjekt” utföra konserveringsvetenskap, menar RAÄ (2014b:12).

**Kulturarv** (eng. cultural heritage) avser någonting som anses vara av estetisk, historisk, vetenskaplig eller andlig betydelse (Svenska Unesco 2011:29; E.C.C.O. 2014-10-24). Enligt E.C.C.O. (2014-10-24) används begreppet om föremål, byggnader och omgivningar som materiellt och kulturellt förts vidare i generationer. Ashworth, Graham m.fl. (2007:41) skiljer mellan kulturarv som i en *kulturs arv* och *kulturarv* som ett instrument för andra syften. En kulturs arv baseras på subjektiva värden medan kulturarv baseras på yttre och bestämda objektiva värden menar de (Ashworth, Graham m.fl. 2007:41).

... a simple distinction can be made between heritage as culture and heritage as an instrument for achieving other objectives. The first relies upon intrinsic, implicit values and the second on extrinsic or explicit values. (Ashworth, Graham m.fl. 2007:41)

Liknande indelning finns i Unescos rapport *Our Creative Diversity* (de Cuéllar 1996) och hos Svenska Unescorådets (1998) som fastslog att kulturaspekter för en hållbar utveckling har olika innebörder: kultur som ett underordnat instrument för en hållbar social, ekonomisk och ekologisk utveckling, samt kultur som överordnat mål med en hållbar social, ekonomisk och ekologisk utveckling (de Cuéllar 1996; Svenska Unescorådets 1998). Med kulturarv avser Sveriges regering (regeringen) (SFS 2014:1585 1 §) kulturlandskap, kulturmiljöer, samt kulturföremål. Kulturarvet inbegriper enligt regeringen (SOU 2012:37:76): enskilda kulturminnen, kulturmiljöer, konstnärliga verk, myter och bruk, samt faktorer som vittnar om människans villkor i olika tider och civilisationer. På RAÄs hemsida står att:

Kulturarv avser såväl materiella som immateriella uttryck. Kulturarv omfattar traditioner, språk, konstnärliga verk, historiska lämningar, arkiv- och föremålssamlingar samt kulturmiljöer och kulturlandskap som överförs från generation till generation. (RAÄ 2014-10-19)

Med kulturarv avses i detta examensarbete *kulturarvsföremål* (eng. cultural heritage objects eller conservation objects), det vill säga de föremål som någon anser värda att bevara. Denna någon kan vara en offentlig institution eller en privatperson. Kulturarvsföremål kan således vara samtidskonst, likväl som äldre tiders kulturarvsföremål.

*Naturarv* (eng. natural heritage) är enligt Svenska ICOM (2011:29) naturföremål, fenomen eller begrepp i naturen som anses ha vetenskaplig eller andlig betydelse.

*Kulturmiljö* är ett begrepp som saknar engelsk översättning. Kulturmiljölag (1988:950) (SFS 2014:694) är den centrala lagen för kulturmiljöarbetet i Sverige (RAÄ 2014a; SFS 2014:694 1 kap. 2 §). I Kulturmiljölag (SFS 2014:694 1 kap.) finns bestämmelser om ortnamn, fornminnen, byggnadsminnen, kyrkliga kulturminnen, samt in- och utförsel av kulturföremål. Enligt RAÄ (2014-10-19) och regeringen (Prop. 1998/99:114:27) avser kulturmiljön den av människan påverkade fysiska miljön, så som ”enskilda objekt till stora landskapsavsnitt. Kulturmiljön är en del av kulturarvet.” (RAÄ 2014-10-19)

*Konst* (eng. art) hade förr i tiden främst med praktiska kunskaper att göra, men handlar idag mer om gestaltande av en konstnärlig idé. Det finns olika uppfattningar om vad konst är: det finns inte ett konstbegrepp utan flera. Med konst avses i examensarbetet bildkonst, så som måleri, teckning, skulptur och grafik.

*Samtidskonst* definieras av Hermerén (2014:6) som den konst som är skapad från slutet av 1960-talet och framåt. På 1950-talet ökade utbudet av konstnärsmaterial och därefter går det inte längre att indela konst efter materialkategorier, på 1960-talet kom konstnärer även att arbeta i material av efemär karaktär (Chiantore och Rava 2012:21, 34, 61 f, 67ff, 92). Med samtidskonst avses i denna studie den konst som görs idag. Det innefattar digital konst, ”performances”, installationer, samt koncept; likväl som måleri, teckning, skulptur och grafik. Även om samtidskonst inte är ett begrepp som används av RAÄ blir samtidskonst en del av kulturarvet (se SOU 2012:37:76) och därmed en del av kulturmiljön. Offentliga museer har även ett samlingsansvar (Svenska ICOM kap. 2). Med *museum* avses en icke vinstdrivande institutioner som är öppen för allmänheten. Enligt Svenska ICOM (2011:29) förvärvar, bevarar, undersöker, förmedlar och exponerar ett museum materiella och immateriella berättelser om människan och dennas omgivning.



### 1.3 Problemformulering

I Sverige ges utbildningen till konservator vid Institutionen för kulturvård som sorteras under Naturvetenskapliga fakulteten på GU. Konservatorutbildningens och yrkeskårens fokus ligger på bevarande och utveckling av kulturarvsföremål med naturvetenskapliga och tekniska metoder (se RAÄ 2014b:15). Enligt NKF (2015-02-21a) innebär konservering att bevara kulturarvsföremål, så som tavlor eller hela museisamlingar.

Att spara på föremål som inte längre fyller någon funktion är en modern företeelse. På 1800-talet blev bevarande av kulturarv nationella program som på Europas på 1900-talet blev globala<sup>1</sup> (Ashworth 2011:5 Lowenthal 2010, 2013). Före 1800-talet, när material var dyrt och arbete billigt, tillverkades föremål för att hålla i flera generationer, men med det industriella genombrottet kom föremåls materiella värde att förskjutas till och bli lägre än dess kunskapsvärde (Gustavsson<sup>2</sup> 2002:35f; Nilsson 2003; Ashworth 2011; Lowenthal 1985, 2010, 2013). Enligt Chiantore och Rava (2012:166) gäller det i synnerhet samtidskonst då den ofta är gjord av material av förgänglig karaktär, där är konstverkets idé viktigare än konstverkets material. Den franske konstnären Marcel Duchamp (1887 - 1968) anses vara bland de första att introducera konstföremål i form av så kallade *ready-mades* som är bruksföremål som plockats ur en vardaglig kontext och ”upphöjts” till konstverk. Konstverkets fokus flyttas då från verkets material till konstnärens bakomliggande idé, det vill säga kunskapsvärde.

Till grund för konservering finns alltid en bedömning om *vad*, *varför* och *hur* föremålet ska bevaras. Enligt västerländsk konserveringsteori görs den bedömningen utifrån föremålets material. Problem uppstår avseende hållbarhet då samtidskonst är utförd i material som skiljer sig från äldre tiders kulturarvsföremåls material eftersom äldre kulturarvsföremåls material är tillverkat för att hålla i generationer. I Asien och hos många naturfolk betraktas ofta hantverk som ett levande kulturarv, förnyelse av kulturarvets material anses då som mer autentiskt än det ursprungliga materialet (Lowenthal 1989a, 2010; Caple 2000:142; Fairclough<sup>3</sup> 2004; Viñaz 2005:38ff; Ashworth, Graham m.fl.<sup>4</sup> 2007; Ashworth 2011; Clavir 2013<sup>5</sup>). Enbart västerländska kulturer skiljer mellan skapande, konservering och restaurering; i Asien och hos många naturfolk är de aktiviteterna i regel sammanlänkade (Caple 2000:121, 141; Fairclough 2004; Viñaz 2005:40; Ashworth och Graham m.fl. 2007:36; Chiantore och Rava 2012:160; Clavir 2013; Lowenthal 2013; Staniforth 2013:19). Histo-

1 Exempelvis Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation), IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), ICOMOS (International Council On Monuments and Sites).

2 Bernt Gustavsson är en svensk idéhistoriker.

3 Graham Fairclough är en brittisk kulturvårdare.

4 Gregory Ashworth, Brian Graham och John Tunbridge är brittiska kulturvårdare.

5 Miriam Clavir är en kanadensisk konservator.

rien om Theseus skepp är en grekisk saga med en filosofisk fråga som enligt Lowenthal (1989a) kan belysa detta mer ingående:

Theseus seglade ett skepp från Kreta till Aten. Skeppet bevarades genom att successivt byta ut skadade brädor; och till slut var alla brädor utbytta.

1. Är det fortfarande Theseus skepp när alla brädorna är utbytta? Om inte: när slutar skeppet att vara Theseus skepp?
2. Om de ersatta brädorna hade bevarats och senare användes för att bygga ett nytt skepp: vilket är då det *ursprungliga* skeppet?

Mot bakgrund av österländsk och många naturfolks syn på material och immateria har en ny konserveringsteori i västvärlden blivit känd sedan slutet av 1900-talet (Nilsson 2003; Fairclough 2004:24f; Viñaz 2005; Loulanski 2006; Ashworth 2011:4; Clavir 2013; Lowenthal 2010, 2013). I enlighet med Viñaz (2005) omnämns denna konserveringsteori härefter som *samtida konserveringsteori* (eng. contemporary conservation theory). Samtida konserveringsteorin är en motreaktion till västerländsk konserveringsteori, där akademiker gör ett selektivt urval av materiellt kulturarv som förvaltas av institutioner som prioriterar vetenskapliga, konstnärliga och historiska intressen (se Svenska ICOM 2011; E.C.C.O. 2014-10-24). Samtida konserveringsteori skiljer sig från västerländsk konserveringsteori på så vis att den tillåter att kulturarvsföremål förändras och formas av samtiden, Caple (2000:76f), Fairclough (2004:25) och Loulanski (2006:38) menar därför att samtida konserveringsteori är mer hållbar.

Utifrån *Brundtlandkommissionens* (1987) dimensioner av hållbarhet (social, ekonomisk och ekologisk) kan konsekvensen av att kulturarv med högre kunskapsvärde än materiellt värde bevaras med en konserveringsteori som utgår från kulturarvs material misstänkas vara ohållbar ur följande perspektiv:

- För *ekonomisk hållbarhet* uppstår problem då det är kostsamt att bevara någonting i generationer som inte är tillverkat för det ändamålet (Morris 2013; Ruskin 2013; Ashworth 2011:13).
- Utifrån *social hållbarhet* behöver upphovsrättspersonen, det vill säga konstnären eller dennas efterlevande till och med 70 år efter konstnärens död (se SFS 2014:884), kontext och intressenter tas hänsyn till. Det är dimensioner som inte finns i föremåls material (Viñaz 2005; Lowenthal 2011).
- Med hänsyn till *ekologisk hållbarhet* uppstår problem eftersom konservering syftar till att fördröja naturliga nedbrytningsprocesser, på så vis är konservering motsatsen till utveckling (Ashworth 2011:4).

En av föredragshållarna vid seminariet *Making and Meaning in Textiles*, vid Institutionen för kulturvård (2013-11-20), var den australienske textilkonstnären Brett Alexander. Alex-

ander använder traditionella hantverkstekniker då tillverkningen av konsten är viktig för hans konstnärskap. Som rekvisita till sina konstverk, installationer med textila inslag, använder Alexander ofta föremål från Ikea eftersom Ikea finns överallt och en ”stol alltid är en stol”, menar han. På så vis når han symbolinnehållet i en stol eftersom syftet är att stolen bara ska vara en stol och inte en ”särskilt intressant stol”. Tänkbara utmaningar för konservering av den typen av konstverk uppstår ur hållbarhetsaspekt då:

- Att bevara den ursprungliga Ikea-stolen riskerar att idén med konstverket går förlorad: om Ikea-stolen konserveras och verket och ställs ut 50 år senar blir stolen en ”särskilt intressant stol” och inte bara en ”stol”. Det skulle motverka intentionen med konstverket och anledning till att just den stolen blev vald.
- En stol från Ikea är inte tillverkad för att hålla i generationer. Kanske borde istället symbolen av en stol väljas utifrån kontext när verket ställs ut. Det skulle komma närmare konstnärens intention och bli mer hållbart eftersom delar av verket blir förnyelsebart. Då skulle intressenters definition av en ”stol” avgöra vilken stol som används i installationen.

### **1.4 Forskningsfrågor**

Ur problemformuleringen utkristalliserades ett antal huvudfrågor:

1. Vilka problem uppstår när västerländsk konserveringsteori tillämpas på samtidskonst?
2. Idag vårdar konservatorer kulturarv vilket innefattar samtidskonst. Om konservering innebär bevarande av material: vad händer när kulturarv inte längre är material?
3. Vad innebär hållbar utveckling av samtidskonst ur ett kulturvårdsperspektiv i teori och praktik?

För att belysa huvudfrågor ställdes ett antal delfrågor.

- Vilka kulturmiljöaspekter inkluderas i Sveriges miljömålssystem för hållbar utveckling? (Se kap. 3.) Syftet var att ta reda på om det i Sverige finns hållbar konservering som utgår av annat än kulturarvsföremåls material.
- Hur kan samtida konserveringsteori användas i praktiken? (Se kap. 4.) För att undersöka frågan intervjuades två konstantendenter med ansvar för varsin offentlig konstsamling.

## **1.5 Syfte**

Målet är att uppsatsens resultat och diskussion ska bidra till en ökad medvetenhet inom kulturmiljösektorn om vilka effekter konservering av kulturarvsföremål har avseende materiell och immateriell hållbarhet, samt hur eventuella negativa konsekvenser kan motverkas. Detta med fokus på samtidskonst eftersom:

- Samtidskonst ofta bryts ner snabbare än äldre tiders kulturarvsföremål. Dels för att materialen inte är gjorda för att hålla i generationer, men även eftersom historien genom tidens tand redan brutit ner hela, eller delar av, de kulturarvsföremål som finns idag (se Caple 2000:22; Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Lowenthal 2010; Chiantore och Rava 2012:114). Stonehenge kan exempelvis, förutom sten, även ha innehållit element av efemär karaktär (Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002).
- Samtidskonst saknar, utanför ett museum med samlingsansvar och förutom lagen om upphovsrätt, ett officiellt lagskydd. Det är således teoretiskt och praktiskt möjligt att fundera kring nya sätt för bevarande och utveckling av samtidskonst.
- Samtidskonst åtgärdas idag med en konserveringsteori som ursprungligen är avsedd för andra typer av kulturarvsföremål, vilket kan misstänkas få konsekvenser avseende samtidskonstens hållbara utveckling.

Frågor om hur samtidskonsten ska bevaras och utvecklas äger extra tyngd idag eftersom stora delar av Sveriges offentliga konst är samtida. Därtill tillkommer kontinuerligt nya konstverk med krav på konservering och omkonservering (se Borin 2004; RAÄ 2006:9; Hermerén 2014:5). Hermerén skriver i sin licentiatuppsats:

Mot bakgrund av de omfattande konstinköp som har skett och sker [i Sverige köper Statens konstråd årligen in lös konst för cirka tre miljoner kronor] inom det offentliga både av lös och byggnadsanknuten konst i Sveriges kommuner, landsting och stat, så kan det tyckas märkligt att så lite energi har ägnats åt frågor som rör förvaltning, hur dessa konstverk ska bevaras för framtiden. (Hermerén 2014:35)

Orrje skriver i en rapport för sitt och Hermeréns FoU (Forsknings och Utvecklings)-projekt att:

Men mot bakgrund av att det finns tusentals byggnadsanknutna konstverk från 1900-talet har behovet av information samt råd och stöd kring förvaltning av offentlig konst ökat i en takt som inte korresponderar med myndighetens resurser. Här släpar alltså regelverket efter, trots de resurser det offentliga satsar på nya beställningar i samband med ny- eller ombyggnader av offentliga byggnader och miljöer. (Orrje 2014-06-18:12)

Genom två intervjuer undersöks hur offentlig samtidskonst bevaras och utvecklas vid två offentliga institutioner som står utan en för ändamålet anställd konservator, vilket är

representativt för museer och kommuner i Sverige. År 2006 fanns enbart konservatorer på två tredjedelar av Sveriges läns museer, på kommunal nivå hade enbart några av de större stadsmuseerna konservatorer anställda (RAÄ 2006:19). Intervjuer syftade till att ta reda på om offentlig samtidskonst bevaras olika vid ett museum respektive i en kommun, samt vilka konsekvenser bevarandet får avseende samtidskonstens hållbara utveckling.

### 1.6 Avgränsning

Litteratur avgränsas till litteratur på svenska och engelska som funnits tillgängliga på Internet och på GUs bibliotek under tiden för examensarbetet.

Med hjälp av begreppet *samtidskonst* riktar undersökningen ljus mot den del av konstnärliga verk som skiljer sig från den del av kulturarvsföremål som kulturvårdsfältet i huvudsak talar om, det vill säga traditionella konserveringsföremål som exempelvis kyrkliga föremål, traditionella museiföremål, arkeologiska föremål, äldre tiders konstverk och naturhistoriska föremål. Genom preciseringen *konserveringsteori* valdes att se på bevarande genom ett i kulturvårdsperspektiv, det vill säga ur ett svenskt och västerländskt synsätt. Med begreppet *hållbar utveckling* prövar studien att binda detta begrepp till kulturvårdsfältet och använda det i argumentering kring hållbar utveckling av samtidskonst. Begreppet *hållbar utveckling* avgränsas till *Brundtlandkommissionen* som utgår ifrån de tre dimensionerna social, ekonomisk och ekologisk hållbarhet (se Brundtland 1987).

Inom ramen för examensarbetet har det inte varit möjligt att undersöka all offentlig samtidskonst, avgränsning har därför gjorts till att intervjua två konstintendenter som ansvarar för varsin konstsamling vid Hallands Konstmuseum, respektive i Varbergs kommun. Informanter valdes utifrån följande kriterier:

- Båda tillhör en offentlig organisation som köper in och exponerar samtidskonst. Hallands Konstmuseum förvärvar genom Stiftelsen Svea Larssons donationsfond samtidskonst för ett belopp på ungefär två miljoner kronor varje år. Ansvarig för konstsamlingen är Hallands Konstmuseums konstintendent (informant 1). Enligt Stiftelsens anvisningar ska pengarna gå till inköp av konst som har anknytning till Halland, enligt testamentet kan inga medel avsättas för bevarande (informant 1). I Halland finns kulturhuset Komedianten i Varbergs kommun. För ungefär hundra tusen kronor per år köper kommunen in konst som deponeras i kommunen. Ansvarig för konsten är Varbergs kommuns konstintendent (informant 2). Konstinköpen täcker enbart inköp av konst och därför avsätts inte ekonomiska medel för vård- och underhåll.
- De har ingen konservator som ansvarar för samlingen. Hallands kulturhistoriska museum och Hallands konstmuseum delar på en metall och kulturhistoriskt inriktad

konservator (RAÄ 2006:42). Att en kommun eller ett mindre museum inte har en anställd konservator är i Sverige mer en regel än ett undantag, varför Hallands konstmuseum och Varbergs kommun är representativa för kommuner och mindre museer i Sverige.

- Organisationerna finns i samma län, vilket ger ökad jämförbarhet.

Konstintendenterna som valdes som informanter uppfyller dessa kriterier. Båda städerna har ett relativt stor samtida konstsamling och anskaffar samtidskonst regelbundet. Dessutom visade det sig att de båda organisationerna hade olika angreppssätt till bevarande och utveckling, vilket gjorde jämförelsen intressant (se kap. 4).

## **1.7 Metod**

Uppsatsens vilar på tre ben: litteraturstudier, analyser av teori i relation till praktik och intervjuer. Metoderna är kvalitativa och valda till följd av uppsatsens frågeställningar.

- Litteratur valdes utifrån studiens centrala begrepp: konserveringsteori, samtidskonst och hållbar utveckling.
- Tre informanter, RAÄs enhetschef för avledningen för konserveringsvetenskap (informant 3), Varbergs kommuns konstintendent (informant 2) och Hallands Konstmuseums konstintendent (informant 1) intervjuades för att nå professionell kunskap. Intervjuer utfördes vid ett tillfälle per informant under våren 2014. Vid intervjutillfällena fördes anteckningar som informanter därefter lämnade synpunkter på genom elektronisk post (se bilagor 2-4).

Uppsatsens tyngdpunkt ligger på en deskriptiv och analytisk metod som söker underliggande strukturer vilka fodrar en kritisk läsning av litteratur och jämförelse med praktik genom intervjuer.

I artikeln *Time and change: a discussion about the conservation of modern and contemporary art* (The Getty Conservation Institute Newsletter, 2002) finns en intervju med tre konservatorer som arbetar med modern konst (Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl.). Där diskuterades ett exempel som påminner om Lowenthals (1989a) beskrivning av Theseus skepp. Exemplet i artikeln modifierades för att matcha examensarbetets frågeställningar, uppsatsens tre informanter fick därefter svara på följande fråga:

Det finns en vit målning på ett museum som konstnären varje år kommer och målar om (med en vit färg). När konstnären går ur tiden fortsätter hans assistent att måla om målningen (med samma vita färg). När assistenten går ur tiden; kan museet fortsätta måla om målningen (med samma vita färg)?

Syftet med frågan var att ta reda på hur konstituenterna och RAÄs enhetschef för avdelningen för konserveringsvetenskap ställer sig till konstverk vars kunskapsvärde är högre än materiellt värde och där ett konstverks ”ursprungliga” yta inte är självklar. (Se kap. 4.)

### **1.8 Källor och litteratur**

Studien har tre huvudteman: konserveringsteori, samtidskonst och hållbar utveckling. För att täcka in dessa områden har källor och litteratur hämtats från olika vetenskapliga discipliner. Nedan följer en redogörelse av de källor och den litteratur som huvudsakligen användes.

2013 utkom Staniforth med antologin *Historical Perspective on Preventive Conservation* som gav en översiktlig introduktion till västerländsk konserveringsteori och därigenom en överblick över studiens teoretiska perspektiv. De äldsta texterna i antologin var från 1849 (den brittiske konstnären och arkitekten John Ruskins *The Seven Lamps of Architecture*), och 1877 (den brittiske arkitekten och formgivaren William Morris *The Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto*). Antologin innehöll även en text av den italienske konsthistorikern Cesare Brandi (*Teoria del restauro*) som utkom 1963. Brandi (2013) beskriver ett konstverks autentiska karaktär som *the methodological moment of recognition* som på svenska betyder ungefär ”tillståndet för igenkännande” (egen översättning). Det innebär att vad konstverket uttrycker när människor betraktar det enligt Brandi (2013) är konstverkets autenticitet, vilket förutsätter att det visuella uttrycket är detsamma för alla människor som betraktar konstverket. Staniforths antologi (2013) omfattade även Lowenthals *The Past is a Foreign Country* (1985) som väckte intresse av att studera Lowenthal vidare; bland annat genom boken *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (2010). Där framlägger Lowenthal teorier om autenticitet genom att poängtera att kulturarv är *en* historia och inte *historia*. Enligt Lowenthal (1985, 2010:ix) var det först på 1800-talet som västerländska nationer började identifiera sig kulturarvs materia, samt på 1900-talet administrera ”globala” program för att bevara, men i verkligheten fabricera, kulturarv (Lowenthal 1985, 2010:ix; Viñaz 2005:110).

Caple utkom 2000 med boken *Conservation skills: judgement, method and decision* som på ett översiktligt sätt beskriver västerländsk konserveringsteori. Viñaz bok *Contemporary Theory of Conservation* (2005) ingår i grundutbildningen vid Institutionen för kulturvård. Genom boken erhöles nya perspektiv på kulturvård, däribland Viñaz (2005:29) konklusion

om att västerländska konserveringsteorier inte alltid stämmer överens med de kulturarvsföremål som åtgärdas i praktiken. Ashworth, Graham m.fl. utkom 2007 med boken *Pluralising pasts: heritage, identity and place in multicultural societies*, som handlar om hur kulturarv exploateras för olika intressen och vad det får för konsekvenser för kulturarvs och platser identitet. Genom boken kunde konserveringsteoriernas syfte, tillsammans med argument av Viñaz (2005) och Lowenthal (2010), ringas in ytterligare och ges en social och politisk förklaringsgrund som varit viktig för diskussioner om examensarbetets resultat.

Chiantore och Rava beskriver i boken *Conserving Contemporary art* (2012) ett flertal av de problem som konservatorer av modern konst möter och hur de problemen behandlas enligt västerländsk konserveringsteori. Genom boken erhöles ytterligare belegg för Viñaz (2005) teori om att västerländsk konserveringsteori inte alltid stämmer överens med föremålen som konserveras i praktiken. Hermeréns och Henrik Orrjes FoU-projekt om den svenska offentliga konsten från 1900-talet presenteras i boken *Offentlig konst - Ett kulturarv* (Hermerén och Orrje 2014). Hermerén har i skrivande stund en doktorandtjänst vid Institutionen för kulturvård, och redogör i sin licentiatuppsats *Den utsatta konsten Att förvalta konst i offentlig miljö – etik, lagstiftning och värdeförändring* (2014) för resultat av en inventering som hon utfört av den offentliga byggnadsanknutna konsten i Sverige som inköpts av Statens konstråd. Hermeréns, Orrjes, Chiantore och Ravas studier användes för att se hur västerländsk konserveringsteori förhåller sig till samtidskonst och har på så vis varit viktiga för examensarbetets resultat.

1991 beslutade FN genom Unesco att tillsätta en kommission för kultur och utveckling i syfte att för kultur uppnå vad *Brundtlandkommissionen* uppnått för miljön (de Cuéllar 1996:8f). Den peruanska diplomaten Javier Pérez de Cuéllar utsågs 1992 till ordförande för kommissionen som fick namnet *The Commission for Culture and Development*. Rapporten *Our Creative Diversity* 1996 (på svenska kallad *Vårt skapande mångfald*) trycktes 1996. Rapporten menade att kultur kunde ses ur två olika perspektiv, dels som *instrument* för en hållbar (social, ekonomisk och ekologisk) utveckling, men även som *målet* med en hållbar utveckling (jfr. Ashworth, Graham m.fl. 2007:41): kommissionen föredrog det sistnämnda (de Cuéllar 1996). Rapporten fokuserade på minoritetsgruppers kulturarv och föreslog att dessas kulturarv skulle inventeras och skyddas utifrån en global standard som Unesco skulle utarbeta (se de Cuéllar 1996). Rapporten kritiserades för sitt kulturbegrepp och politisering genom institutionalisering av minoritetskulturers kulturarv (se Svenska Unescorådet 1998 29; den svenska journalisten Cecilia Bronäs 1998:36; den brittiska socialantropologen Susan Wright 1998). Rapporten följdes av Unesco-konferensen *The Power of Culture* som hölls i Stockholm 1998, där handlingsplanen *Kulturpolitik för utveckling* antogs (Svenska Unescorådet 1998). Genom *Brundtlandkommissionen* (Brundtland 1987)



*Our Creative Diversity* (de Cuéllar 1996) och *Kulturpolitik för utveckling* (Svenska Unesco-rådet 1998) kunde Sveriges nationella miljömålssystem för en hållbar utveckling sättas in i en historisk kontext och relateras till studiens centrala begrepp.

År 1996 beslutade regeringen att Sverige skulle vara en ”internationell kraft och ett föregångsland i strävan att skapa en ekologisk hållbar utveckling” (Prop. 1997/98:145). År 1999 fattade Sveriges riksdag (riksdagen) beslut om ett nationellt miljömålssystem för en hållbar social, ekonomisk och ekologisk samhällsutveckling. Miljömålssystemet förankrades i *Brundtlandkommissionen* (1987), samt direktiv från EU (Europeiska unionen) och FN. Därefter har regeringen och RAÄ utkommit med i flertalet rapporter och förordningar.

Nilsson kartlägger i boken *Kulturens nya vägar* (2003a) hur Sveriges kulturpolitik växt fram. I boken fanns Nilssons matris över kulturpolitikens legitimeringsformer, genom den erhöles ett kulturpolitiskt språk och nyckelord vilka underlättade identifiering och diskussion av studiens resultat. Genom Nilsson (2003a, 2003b) framkommer att kulturvård, konstvetenskap och samtidskonst kommer från olika vetenskapliga discipliner: kulturvård separerades från konstvetenskap på 1970-talet då kulturpolitiken fick betoning på utbildning. Det medförde att konst syftar till att främja och därmed kulturvården bevara den ”goda” kulturen. Det gav en dimension till kulturvården som visar att det finns skillnader i syften och mål avseende kulturvård, kulturpolitik och samtidskonst.

För att undersöka hur samtida konserveringsteori kan användas i praktiken utfördes två intervjuer, en med Hallands konstmuseums konstantendent (informant 1) och en med Varbergs kommuns konstantendent (informant 2). Intervjuerna gav insikt i hur bevarande av offentlig konst ser ut på två olika institutioner i samma län och som inte har en för ändamålet anställd konservator. Intervjuer ligger tillsammans med inläsningsarbetet till grund för studiens slutsatser och resultat.

I syfte att nå kunskap utanför Institutionen för kulturvård besöktes ett antal seminarium som hölls på GU. Seminarierna återfanns i nyhetsflödet på GUs hemsida och de som bedömdes ha anknytning till något av studies huvudteman, det vill säga konserveringsteori, samtidskonst och hållbar utveckling, valdes. Två av dem kom att påverka examensarbetets utformning. Hösten 2013 hölls, vid Institutionen för filosofi, lingvistik och vetenskapsteori på GU, seminariet *Talking of Noting or Talking of Something*. Under seminariet nämndes paradoxen om Theseus skepp, vilken kom att medverka till uppsatsens utformning. Det visade sig senare även att Lowenthal skrivit om paradoxen i artikeln *Material preservation and its alternatives* (1989a), vilket stärkte misstanken om paradoxens relevans för studien. Våren 2014 hölls seminariet *Making and Meaning of Textiles* vid Institutionen för kultur-

vård på GU. En av föreläsarna var den australienske textilkonstnären Brett Alexander, vars konstnärskap för uppsatsen blev viktig genom ett belysande exempel (se kap. 1.3).

## 2 Teoretiska perspektiv

I detta kapitel redogörs för de teorier som användes för att svara på examensarbetets forskningsfrågor.

Innehåll	
2.1 Västerländsk konserveringsteori.....	25
2.1.1 Bakgrund.....	25
2.1.2 Estetisk och historisk karaktär.....	27
2.1.3 Kritik mot västerländsk konserveringsteori.....	29
2.1.4 Samtida konserveringsteori.....	31
2.1.5 Avslutande reflektioner.....	32
2.2 Tidigare forskning.....	33
2.2.1 Konservering av samtidskonst.....	33
2.2.2 Konservering av offentlig konst i Sverige.....	34
2.2.3 Konservering ur intressenters perspektiv.....	35
2.2.4 Avslutande reflektioner.....	35

### 2.1 Västerländsk konserveringsteori

#### 2.1.1 Bakgrund

Med renässansen uppkom det moderna sättet att se på det förflutna, äldre tiders föremål kom då att uppskattas av akademiker som historiska vittnesmål, samt av övre samhällsklasser för att vittna om förfining och estetiska ideal (Lowenthal 1985: xvi; Viñaz 2005:29f; Caple 2000:15ff, 47). Förr härleddes privilegier och plikter till familjer och släkter, men när det feodala samhället förföll uppstod en medelklass som inte kunde legitimera sina privilegier med blodsband (Lowenthal, 2010: 6, 192 ff.). Även nordeuropeiska nationer hade ett behov av föremål för att legitimerade privilegier, nationalism kom därför att utvecklas med hjälp av kulturarvet (Caple 2000:47f; Nilsson 2003a; Ashworth, Graham m.fl. 2007:1, 38, 46, 57; Lowenthal 1985: xvii, 2010: 194 ff; Ashworth 2011:5). Fram till 1800-talet bevarades inte föremål utan andlig eller praktisk funktion (Caple 2000: 14; Viñaz, 2005:150, 195; Lowenthal 2010:13; Morris 2013). Även om föremål alltid uppskattats, så kom de att uppskattas för sin ålder och upphöjas till ”kulturarv” först med det

industriella genombrottet (Lowenthal i Caple 2000:15; Lowenthal 1985:6, 2010:13, 247; Ashworth 2011:5). Akademikers, och de övre samhällsklassernas, samlingar kom på 1800–1900-talet att brytas upp och med tiden bli dagens offentliga samlingar (Caple 2000:47; Lowenthal 2010). Föremålen kom då successivt att sluta repareras och istället restaureras, samt sedan konserveras (Viñaz 2005: 30). Med naturvetenskapliga tekniker kom en att studera nedbrytningsprocesser för att motverka oönskade förändringar (Lowenthal 2013; Viñaz 2005:30; Staniforth 2013). Ur detta uppkom vad som idag kallas för kulturvård.

På 1800-talet blev bevarandet av kulturarv till nationella program som på 1900-talet blev betraktade som globala. Enligt Lowenthal (2010: 239, 242) är idén om ett globalt kulturarv en västerländsk idé som bottnar i att européer ansåg sitt eget kulturarv vara så överlägset att det *borde* vara globalt. För ändamålet utvecklades i västvärlden globala organisationer, däribland Unesco (1946), ICOM (1947), IIC (1950) och ICOMOS (1965); samt ett flertal undergrupper, så som INCCA (1999). Globala organ för kulturminnesvård präglas därför av en västerländsk syn på kulturarv. Enligt Viñaz (2005), Ashworth, Graham m.fl. (2007) och Lowenthal (2010:12) riskerar det att utarma kulturen och ersätta det förflutna med en västerländsk och subjektiv bedömning om vad som är ”god historia”. I praktiken är det en form av kolonialism, menar Lowenthal (2010). Institutionell förvaltning av kulturarv forcerar en västerländsk syn på kulturarv, som inte gynnar andra människor än västerländska, menar han (Lowenthal 1985:xviiff, 1990, 2010:6). Även om kulturer har både materiellt och immateriellt kulturarv är det huruvida det erkänns offentligt som skiljer sig dem åt (Ashworth, Graham m.fl. 2007: 36). När byggnader värderas i Afrika och Asien, så är det inte i första hand på grund av dess material utan på grund av byggnadens immateriella värde genom myter och legender (Logan 2000:261 i Ashworth, Graham m.fl. 2007:36). Caple (2000: 132), Ashworth, Graham m.fl. (2007:40, 71f) och Lowenthal (1985:xix; 2010:x, ix, 242f, 246) menar därför att rörelser som syftar till att skapa ett globalt kulturarv är olämpliga eftersom det sker på bekostnad av andra kulturernas synsätt. Det ger västvärlden monopol och förmyndarskap över andra kulturernas kulturarv. Kulturarv blir då till ett maktinstrument som används av västerländska intressenter för att legitimera västerländska intressen, menar Lowenthal (1985:xix), Caple (2000:132) och Graham (2002 i Ashworth, Graham m.fl. 2007:40). En förutsättning för detta är det faktum att kulturarv är lätt att manipulera då det baseras på känslor och inte på rationalitet (Viñaz 2005; Lowenthal 2010). Kulturarv och historia bör enligt Caple (2000:14), Viñaz (2005:60), Ashworth, Graham m.fl. (2007) och Lowenthal (2010:xf, 168f, 250) inte blandas ihop eftersom kulturarv är en hyllning till historia och inte en redogörelse för vad som ”faktiskt hände”: kulturarv är inte historia utan en historia av många möjliga historier.

Lowenthal (2010:143f, 165ff) anser att när kulturarv kallas för historia skapas problem eftersom kulturarv överglänser historia. Historia skrivs om när ny fakta insamlas;

men kulturarv är projektion av personliga betydelser som eftersom de är personliga har svårare att omdefinieras och omtolka eftersom de inte baseras på rationalitet utan på känslor (se Viñaz 2005; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Lowenthal 2010 xiiff). Lowenthal (1985:xix, 3; 2010:1f) menar därför att kulturarv är manipulativ och förnekar historiens komplexitet. Syftet med kulturarv är att legitimera övertygelser om det förflutna eller om samtiden och befästa de som objektiva genom att kalla de övertygelserna globala (Caple 2000:18; Jfr den franske sociologen Pierre Bourdieu 1997:108f; Nilsson 2003b). Att använda just kulturarv för det ändamålet är effektivt då föremål betraktas som särskilt autentisk (Lipe 1987 i Caple 2000:12; Lowenthal 2010:191).

### 2.1.2 Estetisk och historisk karaktär

Västerländsk konserveringsteori växte fram på 1800-talet. Den franske arkitekten Eugène Viollet-le-Duc står tillsammans med Ruskin och Morris för två olika inriktningar som båda lagt grunden för västerländsk konserveringsteori (Caple 2000:29f, 75f; Viñaz, 2005: 4, 66, 92). Motsvarigheter till Viollet-le-Duc och Ruskin och Morris finns i de flesta Europeiska länder, men då Viollet-le-Duc och Ruskin och Morris används som exempel av Caple (2000) och Viñaz (2005) används de även i denna studie för att belysa dessa skillnader.

Viollet-le-Duc förespråkar bevarande av *estetisk karaktär*, medan Morris och Ruskin förordar bevarande av *historisk karaktär* (Viollet-le-Duc 1996 i Caple 2000:124; Viñaz 2005:4f). Enligt Viollet-le-Duc kan föremål restaureras till en så autentiskt karaktär att den inte nödvändigtvis behöver ha existerat i föremålets historia. Viollet-le-Duc menar att autenticitet inte i första hand återfinns hos föremålet utan främst är en idé hos upphovspersonen (Viñaz 2005:5). För att göra idén mesta möjliga rättvisa anser Viollet-le-Duc att restaurering kan utföras med moderna metoder och material. Till skillnad från Viollet-le-Duc anser Ruskin och Morris att alla delar av ett föremål är en del av dess historia och därmed av autentisk karaktär (Caple 2000:62, 124f; Viñaz 2005:5; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Ruskin 2013; Morris 2013). Enligt Ruskin (2013) och Morris (2013) bör kulturarvsföremål brytas ned och materialet återanvändas för att inte riskera att förfalskas och bli mer kostsamt än tidigare att bevara.

Idag är det i västvärlden vedertaget att historia inte kan återskapas utan underhållas för att vittna om både historisk karaktär som bottnar i akademikers intressen och förordades av Morris och Ruskin, men även estetiskt karaktär som förordades av övre samhällsklasser och Viollet-le-Duc (Lowenthal 1985:xvii; Caple 2000:125f; Viñaz 2005; Lowenthal 2010; se Hermerén 2014:50). Hur både historisk och estetisk karaktär kan bevaras, vilket i praktiken är en debatt om vad som är den ”autentiska” karaktären, skapar enligt Viñaz (2005) fortfarande spänningar i västerländsk konserveringsteori. Bland filosofer som försökt lösa detta utmärker sig två förhållningssätt.

- Subjektivitet. Den österrikiske konsthistorikern Alois Riegl (1858 - 1905) ansåg att bevarande av kulturarv skulle baseras på en utredning om varför ett föremål är värdefullt för samtiden (Riegl, 1903 i Viñaz 2005:37; Riegl 1928 i Hermerén 2014:16). Riegls idé kom dock inte att fått genomslag i västvärlden (Viñaz 2005).
- Objektivitet. Den italienske arkitekten Camillo Boito (1863 - 1914) föreslog att autenticitet objektivt skulle avgöras med naturvetenskapliga tekniker och att senare tillägg därför skulle särskiljas från ursprungligt material (se Brandi 1963 i Caple 2000:64f; Brandi i Viñaz 2005:107; Caple 2000:64; Viñaz 2005:5, 67f; Chiantore och Rava 2012:19, 46, 134ff; Brandi 2013). Boitos förslag är i dagsläget gällande i västvärlden menar Caple (2000:62) och Viñaz (2005).

Västvärldens konserveringsetiska riktlinjer har sedan början av 1900 -talet därför syftat till att bevara kulturarvsföremåls autentiska karaktär, det vill säga både estetisk och historisk karaktär, som återfinns hos föremålets material och därför kan avslöjas med naturvetenskapliga och tekniska metoder (Cellini 1878 i Caple 2000:62; Caple 2000:122, 127). Bevarande av kulturarvsföremåls autentiska karaktär var också den första etiska riktlinjen i ICOMs *The Codes of Ethics for Museums* (1963 i Caple 2000:62). Men vad som är ett föremåls autentiska karaktär är en konflikt som delar västerländsk konserveringsteori i två olika riktningar (Viñaz 2005:f, 66f). Enligt estetisk konserveringsteori är ett kulturarvsföremål autentiskt det estetiska uttrycket, ett föremål är då skadat när dess estetiska uttryck är bristfälligt. Konservering utgår från föremålets material eftersom det är underlaget för den estetiska karaktären (Caple 2000:80; Brandi 1977 i Viñaz 2005:107; Viñaz 2005:68, 92; Brandi i Chiantore och Rava 2012:15, 48; Brandi 2013). Enligt naturvetenskaplig konserveringsteknik är den autentiska naturen föremålets ursprungliga materia. Då är ett kulturarvsföremål skadat när dess material är skadad eftersom det är bärare av den historiska karaktären (Caple 2000:62; Viñaz 2005:6f, 65, 71, 87ff; Brandi 2013). Sedan 1970-talet beskrivs konservering som både en naturvetenskaplig och hantverksmässig åtgärd och anses därför kräva båda kunskaperna (Caple 2000:55). Till grund för västerländsk konserveringsteori identifierar Viñaz (2005) två antaganden som båda lutar mot Boito:

1. Kulturarvsföremåls autentiska karaktär, som är historisk och estetisk, finns i föremåls material (Viñaz 2005:87, 90, 147f).
2. Kulturarvsföremåls autentiska karaktär kan därför avslöjas med naturvetenskapliga och tekniska metoder (Viñaz 2005:67, 80ff, 90, 147ff).

Anglosaxiska länder har enligt Viñaz (2005:7) fokuserat mest på bevarande av historisk karaktär medan länder kring Medelhavet och Latinamerika fokuserat mer på bevarande estetisk karaktär.

### 2.1.3 Kritik mot västerländsk konserveringsteori

Sedan upplysningstiden har naturvetenskap i västvärlden varit det huvudsakliga sättet att undersöka verkligheten på (Nilsson 2003; Viñaz 2005:3, 30; Lowenthal 2010). Detta eftersom det i västvärlden finns en idé om att naturvetenskap ger objektiva sanningar som är globalt allmängiltiga, därför har heller inte naturvetenskap ansetts behöva ges en teoretisk grund (Viñaz 2005:78, 87; Lowenthal 2010). Viñaz (2005:6f, 71, 89) menar därför att naturvetenskaplig konservering är en teknik och inte en teori. Bland kritik mot västerländsk konserveringsteori utmärks ett antal huvudargument. En egen sammanställning redogörs för nedan och har här tilldelats rubrikerna 1) autenticitet, 2) anspråk, 3) användning, samt 4) retorisk objektivism.

#### 1. Autenticitet

Vad som betraktas som kulturarv skiljer sig geografiskt och över tid (Nilsson 2003; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Orrje 2008; Lowenthal 1985, 2010; Ashworth 2011; RAÄ 2014a; Hermerén 2014). Kulturvård är alltid en subjektiv bedömning och kan därför inte avgöras objektivt genom naturvetenskap (Caple 2000:182; Viñaz 2005:57, 66, 117, 150, 154f, 212; Ashworth, Graham m.fl. 2007:41; Lowenthal 2010:ix; Ashworth 2011). Det finns heller ingen bestämd kvantitet av kulturarv som behöver skyddas och kan ”kännas igen” utifrån olika standarder eller naturvetenskapliga och tekniska metoder (Viñaz 2005:58ff, 166; Ashworth, Graham m.fl. 2007:40; Lowenthal 2010). Viñaz (2005:50ff, 58ff, 63, 145, 160f, 166) menar istället att föremål blir kulturarvsföremål när det finns en symbolisk betydelse som är högre än någon annan, inklusive materiell, betydelse. Graham m.fl. (2000; Graham 2002 i Ashworth, Graham m.fl. 2007:3) och Lowenthal (2010:ixff, 164f) anser därför att det är olämpligt att legitimera konserveringsåtgärder med hänvisning till föremålets material. Konservering gör inget föremål mer autentiskt, annat än gentemot subjektiva föreställningar menar de (Viñaz 2005; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Lowenthal 2010; Ashworth 2011). Det skulle innebära att Unescos (Svenska Unesco 2011:29) och E.C.C.O.s (2014-10-24) definition av kulturarv som någonting av estetisk, historisk eller akademisk betydelse i själva verket är symboliska betydelser. Symbolisk betydelse ärvs inte från tidigare generationer utan skapas och omskapas i överenskommelse mellan intressenter (Viñaz 2005:45f, 152ff, 160). Om Ashworth, Graham m.fl. (2007:40), Viñaz (2005:58ff, 63, 166) och Lowenthals (2010) teser stämmer så innebär det att standarder och policys istället för att bevara föremåls estetiska, akademiska och historiska betydelser, borde bevara sociala betydelser för en hållbar utveckling.

## **2. Anspråk**

Bakom västvärldens fokusering på kulturarvs material finns en idé om att föremål har särskilda krafter, en reser exempelvis långt för att se kulturföremål på ”riktigt” även om en kan se en kopia på närmare håll (Viñaz 2005). Det är därmed inte en sinnlig upplevelse en vill ha utan någonting annat menar Viñaz (2005:83ff). Men att tillskriva föremål magiska krafter saknar naturvetenskapligt grund; ändå är tron på det autentiska materialet vad naturvetenskaplig konserveringsteknik baseras på anser han (Viñaz 2005:86). Viñaz (2005:95, 184) och Lowenthal (1999, 2010:249) menar att naturvetenskap kan främja historisk och teknisk fakta, men aldrig ligga till grund för kulturvård eftersom kulturarv baseras på känslor och övertygelse och inte på logik eller objektivitet. Att påstå att kulturvård baseras på naturvetenskap gör kulturvård till en expert-zon där informella intressenter avskärmas från diskussionen eftersom naturvetenskap anses ge universella sanningar och därför heller inte kan kritiseras av informella intressenter då ”sanning” bara kommunicerar inom den naturvetenskapliga disciplinen som framställer dem (Viñaz 2005:154f, 161, 166, 202; jfr Lowenthal 1990). Viñaz (2005:110ff.), Ashworth, Graham m.fl. (2007), samt Lowenthal (2010:ix) anser att sådan oreglerad fabricering av kulturarv, vilken upprätthålls med hänvisning till naturvetenskapliga ”bevis” gör kulturarv manipulativa.

## **3. Användning**

Naturvetenskap fungerar bra på isolerade och kontrollerade fall, men inte i verkligheten eftersom verkligheten inte är kontrollerad (Viñaz 2005). Material beter sig i regel inte som förväntat och kan aldrig ha exakt lika sammansättning eller vara utsatt för exakt samma betingelser konstaterar Viñaz (2005:121ff, 144ff).

I västvärlden finns en idé om att det är globalt stärkande att rekonstrueras historia till kulturarv (se de Cuéllar 1996; RAÄ 2014a; jfr Lowenthal 2010: 247; Viñaz 2005; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Lowenthal 2010:xiiff). Men enligt Ashworth, Graham m.fl. (2007:43) sakna antagandet belägg i empirisk forskning som styrker det. Om tesen är riktig innebär det att RAÄs (se 2014a) och Unescos (se Svenska Unescorådet 1998) påstående om att kulturarv krävs för en ekonomiskt, social och ekologiskt hållbar utveckling saknar empirisk grund.

## **4. Retorisk objektivism**

Olika intressenter kan förespråka olika versioner av samma kulturarv uppstår konflikt eftersom det oftast är fysiskt omöjligt för materiella ting att vara på mer än ett ställe samtidigt (Lowenthal 2010:ix 234f; Ashworth, Graham m.fl. 2007). Retorisk objektivism är ett maktinstrument som enligt Viñaz (2005:155) brukas av mindre naturvetenskapliga kultur-



vårdare och konservatorer. Retorisk objektivism innebär att så kallade objektiva beslut på ”föremålets bästa” genom föremålet undersöks och de ”symptom” föremålet uppvisar avgör åtgärder (Viñaz, 2005:155f). Naturvetenskaplig konserveringsteknik och retorisk objektivism lägger på så vis ansvaret på föremålen och experten blir ett ”språkrör” för föremålen vilket innebär att språket är bortom räckhåll för de som inte talar ”språket” (Viñaz 2005:156f). I praktiken är det ett sätt för formella intressenter, så som ”experter”, att avskärma informella intressenter anser Viñaz (2005:156f). Exempelvis beskriver NKF-S konservatorn som ”ambassadör för objektet” (se de svenska konservatorerna Pia Christensson, Hélène Svahn Garraeu, Alissa Anderson och Petra Waern för NKF-S 2014-05-10). Häre finns ett antagande om att konservering görs för föremålens skull, och därför inte kan kritiseras (Viñaz 2005:155; Ashworth, Graham m.fl. 2007:71). Men föremål har inga rättigheter och kräver inga åtgärder, intressenter har rättigheter och det är för dem kulturvård utförs menar Viñaz (2005:153ff, 192, 201ff).

### **2.1.4 Samtida konserveringsteori**

Sedan slutet av 1900-talet har det i västvärlden kommit att växa fram en ny konserveringsteori (Lowenthal 1999; Fairclough 2004:23f; Loulanski 2006:38; Chiantore och Rava 2012:48 Lowenthal 2013; Clavir 2013, jfr Nilsson 2003; Viñaz 2005:7, 75). I studien kallas den i enlighet med Viñaz (2005) för samtida konserveringsteori. Samtida konserveringsteori reagerar mot den expertledda, naturvetenskapliga och objektiva västerländska konserveringsteorin genom att flytta fokus till subjekten, det vill säga intressenterna (Viñaz 2005:7, 75 107, 147ff, 170, 199ff). Intressenter värderar sitt egna kulturarv högst, annars hade kulturarvet förlorat relevans och värde (Viñaz 2005: 13ff, 113, 153, 170, 199ff; Lowenthal 1999, 2010:230, 248ff). Det innebär att kulturarvsföremål utan intressenter, enligt samtida konserveringsteori, inte är ett kulturarvsföremål utan endast material eftersom autenticitet inte är kulturarvets fysiska betingelser utan dess symboliska och sociala kommunikation mellan intressenter (se Viñaz 2005:152ff; Ashworth, Graham m.fl. 2007:41). I praktiken innebär det att kulturarvs autenticitet skapas av överenskommelser mellan intressenter och därför kan se olika ut vid olika tidpunkter och vara olika för olika intressenter samtidigt (Caple 2000:6, 13, 108f; Latour 2005:63ff; Viñaz 2005:87, 90, 102f, 147ff; Ashworth, Graham m.fl. 2007:208; Lowenthal 1989a, 2010). Om kulturarv är vad och när någon säger att det är kulturarv, så är det denna ”någon” och inte föremålet som bestämmer vad som är autentiskt (Viñaz 2005:101, 152; Ashworth, Graham m.fl. 2007:41). Tillståndet som någon väljer att framställa som trovärdigt sker därför alltid på bekostnad av andra trovärdiga tillstånd (Caple 2000:6, 21, 91, 97; Viñaz 2005:100ff.; Lowenthal 2010; Ashworth, Graham m.fl. 2007).

Samtida konserveringsteori utgår från intressenter och dessas rätt att påverka föremålet menar Viñaz (2005:158ff, 183ff, 202) därför borde vara ekvivalent med dessas påverkan av kulturarvet. Enligt Viñaz (2005:199, 205) bör kulturvård kartlägga formella och informella intressenters inflytande över kulturarvet, så att det kan regleras, bli transparent och öppet för omtolkning. Detta för att samtida konserveringsteori syftar därför till att tillfredsställa så många samtida och framtida intressenter som möjligt menar han (Viñaz 2005:177, 192f). Konservatorns och kulturvårdens uppgift blir då att förstå varför och för vem föremål bevaras (Viñaz 2005:214; se Bourdieu 1997; Nilsson 2003).

### **2.1.5 Avslutande reflektioner**

För att enas om en konserveringsteori har västvärlden, mot bakgrund av en från upplysningstiden generell tilltro till naturvetenskap och 1800-talets teknologiska utveckling, enats om att kulturarvs autenticitet är dess historiska och estetiska karaktär; samt att den autentiska karaktären kan avslöjas med naturvetenskapliga och tekniska metoder (se Lowenthal 1999, 2010; Caple 2000; Viñaz 2005; Chiantore och Rava 2012; RAÄ 2014a, 2014b). Men vad som är kulturarvs autentiska karaktär är fortfarande en debatt som delar västvärldens i två riktningar: förordande av estetisk karaktär är i huvudsak gällande i Latinamerika och i länder kring Medelhavet medan historisk karaktär främst favoriseras av Anglosaxiska länder (Viñaz 2005:7).

Som kritik mot västvärldens expertledda konserveringsteori har det sedan slutet av 1900-talet vuxit fram en ny konserveringsteori som Viñaz (2005) kallar Samtida konserveringsteori. Den påminner om österländsk och många naturfolks syn på vård av kulturarv eftersom den fokuserar på bevarande kulturarvets immateriella betydelser istället för bevarande av kulturarvets material (se Fairclough 2004 Viñaz 2005; Loulanski 2006:38; Chiantore och Rava 2012:48; Lowenthal 2013; Clavir 2013). Enligt samtida konserveringsteori bör kulturvård utgå från informella intressenters önskemål, vilka formella intressenter bör försöka upprätthålla. Fairclough (2004), Viñaz (2005:147f), Loulanski (2006:38), Clavir (2013) och Lowenthal (2013) menar att samtida konserveringsteori är mer hållbar eftersom den tillåter förändring och förnyelse, vilket gör att den svarar bättre gentemot verklighetens komplexitet.

## 2.2 Tidigare forskning

### 2.2.1 Konservering av samtidskonst

Sedan 1990-talet har allt mer samtida konstverk införlivats i museers samlingar. I syfte att sprida kunskap mellan konservatorer anordnades symposiet *Modern Art Who Cares?* av *The Foundation for the Conservation of Modern Art* i Amsterdam 1997. *The Foundation for the Conservation of Modern Art* kom 1999 att bli INCCA. Symposiet *Modern Art Who Cares?* följdes 2010 av symposiet *Contemporary Art Who Cares?* År 1999 utkom *The Foundation for the Conservation of Modern Art* med *The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. Modellen baserades på en modell av Ernst van de Wetering som ursprungligen syftade till att bevara äldre tiders, det vill säga traditionell, konst (*The Foundation for the Conservation of Modern Art* 1999:1). För att passa samtida och modern konst modifierades modellen av en holländsk arbetsgrupp i ett projekt som fick namnet *Conservation of Modern Art* (*The Foundation for the Conservation of Modern Art* 1999:16). Arbetsgruppen bestod av fyra kuratorer (Wilma van Asseldonk, Marja Bosma, Marianne Brouwer och Rik van Wegen), en filosof (Renée van de Vall), samt konservatorn (eng. conservation researcher) IJsbrand Hummelen.

Enligt *The Foundation for the Conservation of Modern Art* (1999; Hummelen 2005:23) och senare även Hermerén (2008, 2014) är kunskap om hur ett samtida eller modernt konstverk tillverkats, det vill säga konstverkets material och konstnårens metod, konstverkets autenticitet. Hummelens menar att "Moreover, the optical, aesthetic and iconological qualities of the materials used in modern artists' explorations have taken on yet greater significance. Artists consciously choose their materials by virtue of these qualities." (Hummelen 2005:22) Enligt Hummelen (2005:22) kom konstnårens val av metod och material kring 1950-talet att bli en viktig del av konstverket. Därför anser Hummelen (2005:22) och Hermerén (2008, 2014) att konservering av samtidskonst bör utgå från konstnårens metod och material. Bakgrunden till antagandet beskriver Hummelen i en artikel (2005): Konstnåren Georg Ruetger sålde en målning till Amsterdams stad 1939. I ett brev till samlingsansvarige förklarade Ruetger att konstnårens metod och material är av individuell karaktär och specifikt för varje konstnär och således en del av konstverket (Ruetger 1939 i Hummelen 2005:22). Enligt Ruetger borde därför konstverk konserveras i enlighet med konstnårens instruktion (Ruetger 1939 i Hummelen 2005:22). Hummelen (2005:22) menade att Ruetgers brev visar på betydelsen i konstnårens metod och material för konstverket; av detta drog Hummelen (2005:23) slutsatsen att: "The more fragile and vulnerable the material, the more direct and immediate will be the vitality and rücksichtslosigkeit [!] of the choices made during the creation process." (Hummelen 2005:23) Hummelens

(2005:23) menar att då en konstnär arbetar i sköra material så är det materialet en del av konstnärens intention. Hermerén (2014:47) menar att ”... ju mer udda material de [konstnärerna] använt desto viktigare är de [materialen] för verkets innebörd.” (The Foundation for the Conservation of Modern Art 1999 164f i Hermerén 2014:47) Sedan 1990-talet har forskning inom konservering av samtidskonst därför främst fokuserat på intervjuer av konstnärer och dokumentation och konstverks tillverkningsprocess (Hummelen 2005:23; Hermerén 2008:368, 2014:20, 47), samt forskning kring nedbrytning av polymerer (Chiantore och Rava 2012:170). Konservering av samtidskonst anses enligt västerländsk konserveringsteori, till skillnad från konservering av äldre tiders konst, därför kräva:

- Mer dokumentation (Hummelen 2005:23; Hermerén 2008:368, 2014:20, 47).
- Mer avancerad teknologisk utrustning och naturvetenskapliga metoder (se Chiantore och Rava 2012:170).

### **2.2.2 Konservering av offentlig konst i Sverige**

Enligt Hermerén (2008:368) skiljer sig konservering, avseende i metod och material, av samtidskonst från äldre tiders konst i två avseenden:

- Vid konservering av äldre tiders konst påverkas inte konstverkets innebörd så länge det estetiska uttrycket upprätthålls (Hermerén 2014:47; jfr Brandi 2013).
- Samtida konstnärers val av material och metod är avgörande för att avgöra konstnärens intention, det vill säga konstverkets autentiska karaktär, varför konservering bör utgå ifrån konstnärens metod och material (Hermerén 2008:368; 2014:20, 47; Hermerén och Orrje 2014; se The Foundation for the Conservation of Modern Art 1999; Hummelen 2005, Hermerén 2008:368; The Foundation for the Conservation of Modern Art 1999 164f i Hermerén 2014:47).

Enligt Hermerén (2014; Hermerén och Orrje 2014; se Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Chiantore och Rava 2012:170) bör konservering av samtidskonst bevara den intention, som är den intention konstnären hade i ögonblicket då hen skapade konstverket. För att kartlägga konstnärens intention kan det hos Hermerén (2008:370f, 2014:37, 45ff, 51, 58) och Orrje (2014-06-18; Hermerén och Orrje 2014) urskiljas två förhållningssätt:

- Mer standardiseringar: med inköp för offentliga medel bör det följa ett ansvar att förvalta menar Hermerén (2014:34). Hermerén (2014:54, 58; se Orrje 2014-06-18:9) anser därför att Kulturmiljölag (1988:950) bör utökas och även innefatta offentlig byggnadsanknuten konst.
- Mer samordning och samverkan: Orrje (2014-06-18:10) menar att Kulturmiljölag (1988:950) i dagsläget inte är tillämpbar på offentlig konst. Orrje (2014-06-18:10)

föreslår därför att t.ex. Statens konstråd, RAÄ, Moderna Museet och Skissernas Museum tillsammans kunna utverka en ”önskelista” för byggnadsanknuten konst som kulturarv.

### 2.2.3 Konservering ur intressenters perspektiv

Nyström Rudling kartlägger i studien *Intressentens inflytande* (2013) olika skeenden som påverkat konserveringen av en kalkmålning i Barsebäcks kyrka, studien lutar Nyström Rudling (2013:13) på Viñaz (2005) samtida konserveringsteori. Nyström Rudling (2013:68, 103) konstaterar att vid konservering av kalkmålningen i Barsebäcks kyrka var det endast formella intressenterna som deltog i beslutsprocessen medan informella intressenter var frånvarande. Viñaz (2005:161) idé, om att intressenters inflytande över kulturarvsföremålet bör stå i proportion till deras påverkan av kulturarvsföremålet, anser Nyström Rudling (2013:93f) är problematiskt eftersom informella intressenter är svårare att definiera än formella intressenter.

”Man kan hävda att de informella intressenterna inte aktivt engagerat sig i kalkmålningssamtalerna och att det borde ligga på deras ansvar att göra sig hörda” skriver Nyström Rudling (2013:94). En iakttagelse som Nyström Rudling (2013:103) gör är att tekniska och objektiva argument förekom i större grad än värdemässiga och formella argument. Nyström Rudling (2013:103) drar slutsatsen att en diskussion med mer värdebase-erade argument hade öppnat för informella intressenters deltagande i beslutsprocessen.

### 2.2.4 Avslutande reflektioner

*The Foundation for the Conservation of Modern Art* (1999), Hummelens (2005) och Hermeréns (2014:47) forskning genomsyras av ett antagande om att de material och de metoder som samtida och moderna konstnärer använder vittnar om den intention som konstnären hade vid ögonblicket för konstverkets fördigställande, vilket de anser är ekvivalent konstverkets autenticitet. Antagandets ursprung kan från Hermerén (2008, 2014) härledas till *The Foundation for the Conservation of Modern Art* (1999) och Hummelen (i *Foundation for the Conservation of Modern Art* 1999, 2005). Hummelen beskriver (2005) att antagandet uppkom efter ett brev som konstnären Georg Ruete skickade till en köpare av ett av hans konstverk år 1936. Önskvärt hade varit att *The Foundation for the Conservation of Modern Art* (1999), Hummelen (2005) och Hermerén (2008, 2014), som använder antagandet, i anslutning hade redovisat för empirisk forskning som styrker det eftersom det hade underlättat för resonemang kring hypotesens gällande. Intressant är att hypotesen har vissa drag av samtida konserveringsteori på så vis att den förespråkar konservering utifrån konstnärens intention.

Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002), Hummelen (2005), Chiantore och Rava (2012:41, 48f, 130, 170), samt Hermerén (2008, 2014) utgår från att intentionen finns ”inne i” konstverket och att intentionen frigörs från konstnären vid ögonblicket för färdigställande. Konservering av samtidskonst syftar inom västerländsk konserveringsteori således kring bevarande av konstverks autentiska karaktär som återfinns i konstnärens intention och kan nås genom att studera och dokumentera:

- Konstverkets material som är underlag för den estetiska karaktären.
- Konstnärens metod som vittnar om konstverkets historiska karaktär. (se Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Hummelens 2005; Chiantore och Rava 2012:41, 48f, 130, 170; Hermerén 2008, 2014)

Nyström Rudlings iakttagelse om att tekniska argument förekommer mer frekvent än värdemässiga och formella argument stämmer in på Viñaz (2005) beskrivning av retorisk objektivism. Retorisk objektivism uppstår när formella intressenter lägger ansvaret på föremålet genom att lyssna eller hänvisa till ”föremålets bästa” vilket innebär att beslut inte kan diskuteras med andra än med ”experterna” och heller inte ifrågasättas (Viñaz 2005:156f).

Viñaz (2005:75) skiljer mellan konserveringsvetenskap (eng. conservation science), som utförs av forskare och vetenskaplig konservering (eng. scientific conservation) som utförs av kulturvårdare. Viñaz indelning skiljer sig från RAÄ (2014b:12) som menar att konserveringsvetenskap (eng. conservation science) utförs av ”professionella förvaltare av kulturarvsobjekt”. En möjlig konsekvens kan vara att konservatorer i Sverige förutsätts kunna bedriva avancerad naturvetenskaplig forskning. Med tanke på att Sverige idag godtar en treårig utbildning för att betraktas som *konservator* (se NKF 2015-02-21b § 3, medan det enligt E.C.C.O. (2014-10-24) krävs en femårig utbildning för att bli konservator kan det tänkas medföra problem. Hur kan en bli konservator *och* naturvetenskaplig forskare på en treårig utbildning?

Då retorisk objektivism enligt Viñaz (2005:155ff) är ett maktinstrument som brukas av i synnerhet mindre naturvetenskapliga konservatorer borde det innebära att en majoritet av yrkeskåren i Sverige riskerar att legitimerar konserveringsåtgärder genom retorisk objektivism. Detta eftersom yrkeskåren i Sverige har en två år kortare utbildning än internationella kollegor som är utbildade enligt direktiv från E.C.C.O. (2014-10-24).

I Nyström Rudlings studie (2013:103) uppkommer indikationer på detta: huvudsakliga argument som användes kring beslut om konservering var av teknisk karaktär medan formella och värdemässiga argument var mer sällsynta. Enligt Viñaz (2005), Lowenthal (1999, 2010), Ashworth (2011) och Nyström Rudling (2013:103) skulle mer värdemässiga argument öppna för informella intressenters önskemål, vilket gjort kulturarvet mer

värdefullt för dem och därmed mer socialt hållbart (se Lowenthal 1999, 2010). Stöd för intressenters önskemål finns i E.C.C.O.s etiska riktlinjer (2014-10-24) som säger att en konservator har skyldigheter inte bara mot kulturarvet utan även gentemot samtida och framtida intressenter.





## 3 Sveriges miljömålssystem

I detta kapitel kartläggs vad som innefattas i Sveriges miljömålssystem för hållbar utveckling och vilka kulturaspekter som omfattas av dessa mål.

Innehåll	
3.1 Bakgrund.....	39
3.2 Ett nationellt miljömålsarbete.....	41
3.3 Avslutande reflektioner.....	42

### 3.1 Bakgrund

Sveriges miljöpolitik grundades på 1960-talet och på 1970-talet formades krav på en ”ekologisk grundsyn och integrering av kulturmiljön i den fysiska planeringen” (Prop. 1997/98:145:22). Enligt 1970-talets kulturpolitik kunde kultur användas för att utjämna resurser mellan olika delar av landet (se Prop. 1996/97:3:126; Prop. 1998/99:114:27; Nilsson 2003b). Enligt regeringen (Prop. 1998/99:114:25f) var anledningarna att det i EUs strukturfondsprogram fastslagits att kultur kunde främja utveckling i eftersatta områden. Sedan 1990-talet har kulturarv och kulturmiljöer därför ansetts kunna utjämna skillnader mellan sociala och regionala grupper för att främja olika typer av utveckling (se Prop. 1996/97:3:126, 129; Prop. 1998/99:114: 27; Prop. 2001/02:4:50, 143; Nilsson 2003; RAÄ och Statens kulturråd m.fl. 2005:12; RAÄ, 2005:4, 12f, 2013:32, 2015-02-21).

Med inspirationen från *Brundtlandkommissionen*, som fastslagit att ”hållbar utveckling” innebär den utveckling som använder ekonomisk utveckling för att ökar människors livskvalitet utan att påverka naturens ekosystem negativt (Brundtland 1987:41f, 49, 58f), samt direktiv från EU och FN lade regeringen 1998 fram förslag på hur Sverige skulle bli ”ett föregångsland för en ekologiskt hållbar utveckling” (se Prop. 1997/98:145:19, 24f, 42).

#### *Rapporten Vårt skapande mångfald (eng. Our Creative Diversity)*

Unesco tillsatte 1991 *The World Commission on Culture and Development* i syfte att för kulturområdet uppnå vad *Brundtlandkommissionen* uppnått för naturen (de Cuéllar 1996:8f, 10). Rapporten *Our Creative Diversity* (på svenska kallad *Vårt skapande mångfald*) publicerades 1996. Rapporten ansåg att kultur var kärnan i allt arbete för en hållbar utveckling eftersom kultur formar människors tankar och handlingar och därmed den

utvecklingen (de Cuéllar 1996:10f, 37f; se RAÄ 2014b:15 ). Kommissionen (de Cuéllar 1996:10) skilde mellan kultur och natur på så vis att de med natur avsåg en fast verklighet, med kultur avsåg ett brett begrepp som kan tolkas på två olika sätt och med två olika innebörder:

- Enligt humanistisk syn är kultur ett instrument ekonomisk tillväx (de Cuéllar 1996:13ff).
- Enligt antropologisk syn är kultur ekvivalent med människors ökade livskvalitet och kultur anses vara målet utvecklingen (de Cuéllar 1996:13ff).

Kultur ur antropologisk syn förordades av Kommissionen (de Cuéllar 1996:13ff) eftersom de ansåg att kulturell utveckling var den utveckling som ökade människors livskvalitet utan negativ inverkan på naturen (se Brundtland 1987) var målet med en hållbar utveckling. Kommissionen (de Cuéllar 1996:34) ansåg att program för kulturminnesvård borde utvecklas och vidgas från en smal expertledd elit som favoriserar monument, litteratur och ceremonier som kulturarv, till att förstå och tolka föremåls immateriella betydelser (de Cuéllar 1996:34). Kommissionen (de Cuéllar 1996:40f) menade därför att kulturminnesvård bör kompletteras med antropologisk vetenskap, samt att kulturpolicys vilka ofta baseras på fri konst och kulturarv borde vidgas från ”nationell” kultur till att inkludera även andra individers och gruppers kulturutövande.

### *Handlingsplanen ”Kulturpolitik för utveckling” (eng. The Power of Culture)*

Rapporten *Our Creative Diversity* följdes upp av Unesco-konferensen *The Power of Culture* 1998 där handlingsplanen *Kulturpolitik för utveckling* antogs. Handlingsplanen anslöts till grundprinciper om att kultur i vid bemärkelse skulle omfattar ”de andliga, materiella, intellektuella och känslomässiga egenskaper som kännetecknar ett samhälle eller en grupp” (Svenska Unesco 1998:7). Handlingsplanen fastslog att ”all politik för utveckling måste i grunden vara lyhörd för kulturen själv” (Svenska Unesco 1998:10) och att en ”hållbar utveckling och en vital kultur är ömsesidigt beroende av varandra” (Svenska Unesco 1998:8), samt att målet med utvecklingen är att främja människors livskvalitet (Svenska Unesco 1998:9; se de Cuéllar 1996). Handlingsplanen menade även att kulturarv ”i dag måste anses innefatta alla naturens och kulturens resurser, materiella och immateriella, som ärvs eller som skapas nu”; samt att kulturlandskap, industriella arv och kulturturism var kulturarv; varför byggnader, platser, sammanhållna miljöer och landskap skulle skyddas (Svenska Unesco 1998:16f). Enligt den dåvarande byråchefen för Statens kulturråd Carl Johan Kleberg (1998:26) efterlyste handlingsplanen en diskussion över konsekvensen av paralleller mellan miljö och kultur: ”frågan om våra beslutsfattare innerst inne - bortsett från alla vältalighet vid ministerkonferenser - anser att kulturen är lika viktig

som miljö” (Kleberg 1998:32). Därför ansåg handlingsplanen att en fjärde kulturdimension skulle adderas till de befintliga tre dimensionerna ekonomisk, social och ekologisk utveckling (Kleberg 1998:32). Ett mer preciserat kulturbegrepp efterlystes även av Nilsson (2003b) vid RAÄs seminarium *Plats, drivkraft, samhällsprocess Vad gör kulturarvet till en resurs för hållbar regional utveckling?*

### **3.2 Ett nationellt miljömålsarbete**

Enligt regeringen (Prop. 1998/99:114:19) avsåg handlingsplanen *Kulturpolitik för utveckling* (Svenska Uneskorådet 1998) och rapporten *Our Creative Diversity* (de Cuéllar 1996) att ”en hållbar utveckling och en vital kultur är ömsesidigt beroende av varandra, dvs. att all politik för utveckling i grunden måste vara lyhörd för kulturen själv.” (Prop. 1998/99:114:19; se Svenska Uneskorådet 1998: 8, 10). Regeringen menade att rapporten och handlingsplanen ”framhållit att en kultur inte kan överleva om den miljö som den är beroende av ödeläggs eller utarmas.” (Prop. 1997/98:145:25; Prop. 1998/99:114:19) Enligt regeringen enades handlingsplanen ”också om – i linje med den kulturarvspolitik Sverige driver – att den traditionella definitionen av kulturarvet måste omprövas till att innefatta alla naturens och kulturens resurser som ärvs eller nyskapas, samt att planer, program och politik för städers och landsdelars utveckling måste innefatta och säkerställa skyddet av kulturellt värdefulla byggnader, platser, sammanhållna miljöer och landskap.” (Prop. 1998/99:114:19) Regeringen (Prop. 1998/99:114:21) menade att det tvärsektoriella ansvaret för miljöns kulturvärden därför skulle utvecklas med utgångspunkt i det inledande kapitlet i Lag (1998:950) om kulturminnen m.m. som fastslår att ”det är en nationell angelägenhet att skydda och vårda vår kulturmiljö och att ansvaret för detta delas av alla”. Årsskiftet 2013/2014 bytte Lag (1998:950) om kulturminnen m.m namn till Kulturmiljölag (1998:950).

År 1999 beslutade riksdagen om 15 nationella miljö kvalitetsmål i syfte att tydliggöra ”den ekologiska dimensionen av hållbar utveckling” (Prop. 2001/02:4:53). RAÄ fick ansvar för kulturmiljöaspekter och i uppdrag att för dessa utveckla mål och åtgärder för nio av de då 15 miljö kvalitetsmålen (Prop. 1997/98:145:47, 52, 152; RAÄ 2013:71f). Enligt RAÄ (1999:3f) innebar uppdraget att föreslå mål och åtgärder för ”miljöns kulturvärden ur ekologisk och social/kulturell synpunkt”. RAÄ (1999:9) menade då att de kulturminnen och miljöer som skulle uppmärksammas i miljömålsarbetet var ”resultatet av de utvecklingsprocesser som format Sverige”, vilket enligt RAÄ (1999:9ff) innebar den agrara utvecklingen, de industriella framstegen, framväxten av städer och tätorter, fiskets och

sjöfartens betydelse längs kusterna, kommunikationssystemens utveckling; samt rennäringens betydelse för samekulturen.

### 3.3 Avslutande reflektioner

RAÄ har nationellt ansvar för kulturarv, vilket innefattar kulturlandskap, kulturmiljöer och kulturföremål (SFS 2014:694 1 kap. 2 §; SFS 2014:1585 1 §), RAÄ leder kulturmiljöarbetet i landet (Prop. 2012/13:96:79; SOU 2012:37:76). Enligt RAÄ (2014-10-19) är en kulturmiljö ”den av människan påverkade fysiska miljön. Det kan gälla alltifrån enskilda objekt till stora landskapsavsnitt. Kulturmiljön är en del av kulturarvet.” Nedan följer en egen sammanställning av RAÄs och Regeringens kulturmiljöaspekter för de olika miljömålen.

Mål	RAÄs förslag (1999)	Regeringens precisering av miljökvalitetsmål (M2012/1171/Ma)
Frisk luft	Ren luft skadar inte kulturhistoriska byggnader, kulturminnen och föremål.	Halterna av luftföroreningar överskrider inte lågrisknivåer för cancer eller riktvärden för skydd mot sjukdomar eller påverkan på växter, djur, material och kulturföremål.
Bara naturlig försurning	Försurning upphör av arkeologiskt material under jord.	Korrosionshastigheten i tekniskt material, föremål, byggnader och hållristningar upphör.
Levande sjöar och vattendrag	Sjöar och vattendrags betydelse för människor bevaras.	Sjöar och vattendrags natur- och kulturmiljövärden bevaras och utvecklas.
Grundvatten av god kvalitet		Naturgrusavlagringar av betydelse för dricksvattenförsörjning, energilagring, natur- och kulturlandskapet bevaras.
Hav i balans och levande kust och skärgård	Bebyggelsemönster och det marineologiska arvet vårdas.	Främmande arter och genotyper hotar inte den biologiska mångfalden och kulturarvet. Havs-, kust- och skärgårdslandskapens natur- och kulturvärden bevaras. Tillståndet är oförändrat för kulturhistoriska lämningar under vattnet.
Myllrande våtmarker	Olika för olika delar av landet.	Våtmarkernas natur- och kulturvärden i ett landskapsperspektiv är bevarade och förutsättningarna för fortsatt bevarande och utveckling av värdena finns.
Levande skogar	Agrara, industriella och kulturbetingade biologiska arv bevaras.	Natur- och kulturmiljövärden i skogen bevaras och utvecklas.
Ett rikt odlingslandskap	Kulturhistorisk mångfald i odlingslandskapen finns.	Biologiska värden och kulturmiljövärden i odlingslandskapet som uppkommit genom traditionsenlig skötsel bevaras. Kultur- och bebyggelsemiljöer i odlingslandskapet bevaras och utvecklas.
Storslagen fjällmiljö	Fjällens kulturhistoriska särprägel, och forn och kulturlämningar bevaras.	Fjällmiljöer med höga natur- och kulturmiljövärden är bevarade och förutsättningar för fortsatt bevarande och utveckling av värdena finns.
God bebyggd miljö	Kulturhistoriska och estetiska värden bevaras.	Hänsyn tas till natur- och kulturmiljö, estetik, hälsa och säkerhet. Det kulturella, historiska och arkitektoniska arvet i form av värdefulla byggnader och bebyggelsemiljöer samt platser och landskap bevaras. Den bebyggda miljön utgår från människans behov, ger skönhetsupplevelser och trevnad samt har ett varierat utbud av bostäder, arbetsplatser, service och kultur.
Ett rikt växt- och djurliv		Det biologiska kulturarvet förvaltas så att natur- och kulturvärden bevaras och utvecklas. Tätortsnära natur som är värdefull för friluftslivet, kulturmiljön och den biologiska mångfalden bevaras.

Enligt Kleberg (1998) kan sammanslagningen av begreppet kulturmiljö som kulturens och naturens resurser (se Svenska Unesco 1998:16f) medföra problem: ”frågan [är] om våra beslutsfattare innerst inne - bortsett från alla vältalighet vid ministerkonferenser - anser att kulturen är lika viktig som miljön”, menar Kleberg (1998). Även Nilsson (2003b) menar att ett allt för brett kulturbegrepp riskerar att innefatta allt – och därmed ingenting. Enligt NKF (2015-02-21a) bevarar en konservator kulturhistoriska föremål, så som tavlor eller hela museisamlingar. Sammanställningen ovan visar att typen av föremål som en konservator enligt NKF (2015-02-21a) bevarar är svåra att urskilja i miljömålssystemets kulturmiljöaspekter. Möjlig anledning är att föremål mer sällan är kopplade till en specifik fysisk miljö och mer ofta till en immateriell kontext eftersom de i regel är mer mobila än exempelvis bebyggelse.



## 4 Fallstudier

I detta kapitel undersöks kulturvårdaspekter ur ett hållbarhetsperspektiv med fokus på samtidskonst. Detta med utgångspunkt i två konstsamlingar, en vid Hallands konstmuseum och en vid Varbergs kommun i Hallands län.

Innehåll	
4.1 Hallands Konstmuseum .....	45
4.1.1 Avslutande reflektioner.....	46
4.2 Varbergs kommuns konstsamling.....	47
4.2.1 Avslutande reflektioner.....	48
4.3 Olika svar på en filosofisk fråga: Den vita målningen.....	49
4.3.1 Avslutande reflektioner.....	49

### 4.1 Hallands Konstmuseum

Hallands museiförening bildades 1886. 1979 grundades stiftelsen Hallands läns museer tillsammans med Varbergs museum. Hallands museiförenings samling, fonder och fastigheter införlivades då i stiftelsen. År 2000 -2010 bedrevs Läns museet i Halmstad av en ideell förening på uppdrag av stiftelsen Hallands läns museer. 2010 fick Halmstad- och Varbergs läns museum separata uppdrag från Region Halland, Museerna ändrade då namn till Hallands Konstmuseum och Hallands kulturhistoriska Museum. Sedan uppdraget som konstmuseum har museets verksamhets fokus ändrats till konstsamlingen, även om den kulturhistoriska samlingen fortfarande vårdas och brukas. Föremål som rör Halmstads lokalhistoria har Hallands Konstmuseum dock fortsatt ansvar för (Hallands Konstmuseum 2012: 9). I en intervju (2014-03-27) med Hallands Konstmuseums (Konstmuseet) konstantendent (informant 1) erhöles mer information om hur samlingen bevaras och hur Konstmuseet ser på hållbar utveckling. Avsnittet behandlar 1) samlingen, 2) kulturvård och 3) hållbar utveckling och bygger då inget annat anges på en intervju med konstantendenten (informant 1, se bilaga 2).

## **1. Samlingen**

Styrdokumentet för museets verksamhet är ICOMs etiska riktlinjer. Genom Svea Larsons donationsfond, som utgörs av kvarlåtenskapen hallänningen Svea Larson (1907-1989), förvärvar Konstmuseet konst som har anknytning till Hallands län. Inköpskommittén består av ordinarie ledamöter, stiftelsestyrelsens ordförande, museichefen och tre intendent, ingen av dem är konservator. Stiftelsen tillåter inköp av konst för cirka två miljoner kronor varje år, däri ingår inte kostnader för konservering. Dock finns möjlighet att använda medel ur fonden för att ställa inköpta verk i ”utställningsbart skick” i samband med inköp men inte för vård i senare skede.

## **2. Kulturvård**

Konstmuseet och Hallands Kulturhistoriska Museum delar idag på en konservatorstjänst som har en metall- och kulturhistorisk konservatorsinriktning (RAÄ 2006:42). Konstmuseet kan därför inte köpa konservatorstjänster externt. Skulle Konstmuseet anställa en ”konstkonservator” skulle de behöva att hen deltar i hela museets verksamhet. När ett samtida konstverk förvärvas tillfrågas konstnären om rättigheter till konstverket, verkets titel, material och hur det ska monteras. Konstnären erbjuds att bli kontaktas utifall att skada skulle uppstå, vilket de flesta konstnärer vill.

## **3. Hållbar utveckling**

Museet värnar konstnärens intention, konstverk dokumenteras vid inköp och den dokumentationen anses som konstverkets ursprungliga, det vill säga autentiska, skick. Det innebär att förändringar som sker efter konstverket införlivande i samlingen är oönskade. Undantaget är om konstnärens intention är att verket ska brytas ner, om skada uppstår utöver detta så åtgärdas den av konstnären som då inte får inte ändra sitt verk.

### **4.1.1 Avslutande reflektioner**

Då Konstmuseet delar konservatorstjänst med Hallands Kulturhistoriska Museum har de inte ekonomisk möjlighet att köpa in konservatorstjänster för konst. Det medför problem eftersom det är skillnad på konservering av kulturhistoriska föremål och samtidskonst (se Kulturrådet 1980:57ff; Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; RAÄ 2006:42; Hermerén 2008, 2014; Chiantore och Rava 2012).

Konstmuseets värnar om konstnärens intention, som är konstverkets autenticitet och ekvivalent med den intention som konstnären hade då verket införlivandet i samlingen. Att betrakta konstnärens intention som någonting som finns ”inne i” konstverket är i enlighet med västerländsk konserveringsteori och följer ICOMs etiska riktlinjer (se Svenska ICOM



2011) som Konstmuseet utgår från. Problem uppstår då antagandet om att intentionen finns ”inne i” konstverket förutsätter att intentionen frikopplas från konstnären i ögonblicket då verket införlivas i samlingen, eftersom verket inte kan ändras i efterhand (se The Foundation for Conservation of Modern Art 1999; Hummelen 2005, Hermerén 2008, 2014). Det förutsätter att konstverket har en ursprunglig stabilitet, vilket samtidskonst ofta inte har (se The Foundation for Conservation of Modern Art 1999; Borin 2004; Hummelen 2005; Chiantore och Rava 2012:37; Hermerén 2008, 2014).

## **4.2 Varbergs kommuns konstsamling**

Varbergs kommun köper in och exponerar konst. I en intervju (2014-04-03) med Varbergs kommuns konstintendent (informant 2) framkom hur en kommun ser på bevarande och utveckling av en konstsamling. Avsnittet behandlar 1) samlingen, 2) kulturvård, och 3) hållbar utveckling och bygger på information som framkom vid en intervju med Varbergs konstintendent (informant 2, se bilaga 3).

### **1. Samlingen**

Konstintendenten ansvarar för två konsthallar, Konsthallen i Hammmagasinet och Varbergs Konsthall i Varbergs kulturhus Komediante. Konstintendenten ansvarar även för inköp och deponering av kommunens offentliga konst.

### **2. Kulturvård**

Budget för konstinköp låg 2014 på hundra tusen kronor, däri ingår visst vård och underhåll som konstintendenten tar med i beräkningen när konst anskaffas på så vis att konstintendenten vid inköp tar hänsyn till vilka material konstverket är gjort av och har med i beräkningen att konsten inte är för evigt. Vid deponering av lös konst ser konstintendent till att konsten hänger skyddat.

Konstverk med omfattande skador uttrangeras då de betraktas som obrukbar: konstverk har en livstid och konstintendenten uttrangerar de konstverk vars livstid är slut. I Varberg finns därför finns inga vad konstintendenten känner till skadade konstverk eller konstverk som är i behov av konservering. Dock finns en målning av konstnären Ernst Billgren som är placerad i kulturhuset Komediante som redan efter något år uppvisade sprickor i färgskiktet. Då Billgren enligt konstintendenten är känd för att arbeta i förgängliga material så togs detta med i beräkningen när verket anskaffades, sprickor i färgskiktet betraktas således som konstnärens intention och åtgärdas därför inte.

Vid anbud till upphandling av offentlig utsmyckning finns en klausul om att konstnären garanterar att konstverket ska hålla i minst två år. På skulpturer utomhus kan det uppstå vissa skador, finns konstnären tillgänglig så åtgärdar hen det. Åtgärder bekostas då av budgeten för konstinköp, konstnären kan då inte ändra verket i efterhand. Exempel på hur sådana åtgärder kan se ut beskriver konstintendenten nedan:

En av Maria Misenbergers skulpturer i Engelska parken har nyligen vandaliserats, vi har åter igen kontaktat konstnären. Hon kommer att skicka skulpturen till Thailand för omgjutning och för förstärkning, det är mycket populärt att sitta på skulpturen och därför får den belastningsskador. Det är andra gången som den blir skadad. (Informant 2, bilaga 3)

2005 inventerades konsten digitalt av en konstnär som därefter fick en anställning i kommunen. Konsten inventeras därefter varje år: vartannat år av konstintendenten och vartannat år av ansvarig person på arbetsplatsen där konstverket är deponerat. Saknas något konstverk är det i regel på grund av att personen bytt kontor och då tagit sig med konsten. Sedan en tid tillbaka finns även planer på att upprätta en vård- och underhållsplan för den offentliga konsten, men ekonomiska resurser och personal saknas för tillfället.

### **3. Hållbar utveckling**

Varbergs kommun samlar inte på konst som inte är i bruk eftersom kommunen exponerar konst och inte har något samlingsansvar, menar konstintendenten. I Hammagasinet finns ett upplag, där förvaras konst som är nyförvärvade och som ännu inte hunnit hängas upp eller väntar på omplacering. Kommunen har sedan en tid tillbaka haft ett behov av en vård- och underhållsplan för den offentliga konsten; men personal, kompetens och anslag har saknats.

#### **4.2.1 Avslutande reflektioner**

Varbergs kommun har inget samlingsansvar och samlar inte på konstverk, därför utrangeras skadade konstverk eftersom de betraktas som obrukbara. Kommunen har planer på att upprätta en vård- och underhållsplan för konsten, troligtvis i syfte att underhålla konsten under den tiden den existerar, men inte i syfte att aktivt åtgärda eller konservera konsten. Viktigt är i så fall att Varbergs kommun förmedlar detta önskemålet till den som upprättar planen så att kommunen får det planeringsunderlag som de behöver. Aktiva konserveringsåtgärder riskerar annars att tvinga in konstverk i cykler av ingrepp som i längden blir kostsamma att underhålla och förändrar konstverket, i praktiken är det en ohållbar ekonomisk och social utveckling (se Morris 2013; Ruskin 2013; Ashworth 2011:13; Chiantore och Rava 2012:49, 111ff).

### 4.3 Olika svar på en filosofisk fråga: Den vita målningen

När frågan nedan ställdes erhöles olika svar från konstintendenterna (informant 1 och 2) och RAÄs enhetschef för avdelningen för konserveringsvetenskap (informant 3).

Det finns en vit målning på ett museum som konstnären varje år kommer och målar om (med en vit färg). När konstnären går ur tiden fortsätter hans assistent att måla målningen varje år (med samma vita färg). När assistenten går ur tiden; kan museet fortsätta måla om målningen (med samma vita färg)?

Konstintendenten vid Hallands Konstmuseum (informant 1) svarade: *-Nej, man skulle inte fortsätta måla men belysa det på annat sätt. Exempelvis genom att ställa ut färgburkarna tillsammans med konstverket.* Konstintendenten i Varbergs kommun (informant 2) svarade: *-Nej, då har konstverket tagit slut.* RAÄs enhetschef för avdelningen för konserveringsvetenskap (informant 3) svarade: *-Ja, det kan museet / ja, om målningen är en del av kulturarvet, traditionen.*

#### 4.3.1 Avslutande reflektioner

Konstintendenterna (informant 1 och 2) är överens om att om-målningen inte bör fortsätta. Det överensstämmer med Chiantore och Rava (2012:18) och Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002). Dock skiljer sig åsikten från RAÄs enhetschef för avdelningen för konserveringsvetenskap (informant 3). En anledning kan vara att RAÄ arbetar med kulturmiljön som avser den av människan påverkade omgivning (se RAÄ 2014-10-19), vilket kan medföra en vidgad syn på kulturarv som mer än enskilda föremål. Varbergs konstintendents (informant 2) menade att verket är slut, vilket är i linje med deras uppdrag som är att visa konst och inte samla på konst. Hallands Konstmuseum utgår från ICOMs etiska riktlinjer (se Svenska ICOM 2011) och ska då bevara kulturarvsföremåls estetiska uttryck och historiska karaktär och målar därför heller inte om målningen.

I praktiken finns en upphovsrättslag som gäller i 70 år efter det att konstnären avlidit och innehas av konstnären vid dennas levnadstid och därefter av dennas efterlevande. Enligt Chiantore och Rava (2012:46f, 50ff) kan konservering gå mot konstnärens intention om konstverket är tillräckligt värdefullt för samtiden. Det anser inte Hermerén (2014:4; Hermerén och Orrje 2014) som menar att konstnärens intention är överordnad äganderätten. Hermeréns syn förutsätter att konstnärens intention kan kartläggas, i praktiken en fråga om hur konstnären har tänkt att konstverket ska åldras, före konstverket anskaffas (se Hermerén 2014; Hermerén och Orrje 2014). Det är en logisk hållning eftersom det är bra för köpare, privatperson eller museum, att veta vad som anskaffas. En anledning till att Chiantore och Rava (2012) anser att konservering kan gå emot konstnärens intention kan vara att regler kring upphovsrätt i USA och i Storbritannien är mindre

restriktiva och kan förhandlas av lättare än i Sverige och övriga Europa där en så kallad ideell upphovsrätt alltid kvarstår.

I Sverige kan upphovsrätt endast överlåtas muntligt eller skriftligt och gäller då i den omfattning som överenskommits, detta med undantag från den ideella upphovsrätten som beskrivs i SFS 2014:884 1 kap.:

Då exemplar av ett verk framställs eller verket göres tillgängligt för allmänheten, skall upphovsmannen angivas i den omfattning och på det sätt god sed kräver.

Ett verk må icke ändras så, att upphovsmannens litterära eller konstnärliga anseende eller egenart kränkes; ej heller må verket göras tillgängligt för allmänheten i sådan form eller i sådant sammanhang som är på angivet sätt kränkande för upphovsmannen

Sin rätt enligt denna paragraf kan upphovsmannen med bindande verkan eftergiva endast såvitt angår en till art och omfattning begränsad användning av verket.  
(SFS 2014:884 1 kap. 3 §)

Denna ideella rätt kan aldrig överlåtas från konstnären eller dennas efterlevande och gäller till och med 70 år efter konstnärens död (SFS 2014:884). Därefter ”kommer verket att ingå i den allmänna kulturskatten” menar Henry Olsson (i Lindholm och Hermerén 2014:55). Caple (2000:80), Hermerén och Orrje (2014), Hermerén (2014:5), samt Chiantore och Rava (2012:46f, 50ff) är dock överens om att den som innehar äganderätten över ett konstverk utan tillstånd från upphovsrättspersonen kan låta ett konstverk konserveras så länge konstverket inte förändras, vilket inneburit en inskränkning på upphovsrätten. Bedömning om intrång i den ideella upphovsrätten görs i Sverige av en domare efter en objektiv måttstock.

## 5 Avslutande diskussion

I detta kapitel diskuteras de empiriska resultat som framkommit i studien.

Innehåll	
5.1 Empiriska resultat.....	51
5.1.1 Kulturmiljöaspekter i miljömålssystemet.....	51
5.1.2 Västerländsk konserveringsteori konserverar makt.....	52
5.1.3 Samtida konserveringsteori är mer hållbar .....	53
5.1.4 Resultat av fallstudier.....	55
5.2 Slutsatser.....	57

### 5.1 Empiriska resultat

Inledningsvis ställdes ett antal frågor.

1. Vilka problem uppstår när västerländsk konserveringsteori tillämpas på samtidskonst?
2. Idag vårdar konservatorer kulturarv vilket innefattar samtidskonst. Om konservering innebär bevarande av material: vad händer när kulturarv inte längre är material?
3. Vad innebär hållbar utveckling av samtidskonst ur ett kulturvårdsperspektiv i teori och praktik?

#### 5.1.1 Kulturmiljöaspekter i miljömålssystemet

Studien visar att hållbar utveckling av samtidskonst ur ett konserveringsperspektiv innebär socialt hållbar utveckling. Unescos rapport *Vårt skapande mångfald* (de Cuéllar 1996) och handlingsplanen *Kulturpolitik för utveckling* (Svenska Unescorådet 1998) definierar ”kultur” som människors sätt att leva tillsammans. Enligt rapporten (de Cuéllar 1996) och handlingsplanen (Svenska Unescorådet 1998) är hållbar utveckling den utveckling som i symbios med naturen ökar människors livskvalitet. Handlingsplanen (Svenska Unescorådet 1998) menar därför att kulturarv ”i dag måste anses innefatta alla naturens och kulturens resurser, materiella och immateriella, som ärvs eller som skapas nu” (Svenska Unesco 1998:16f). RAÄ (2014-10-19) definierar en kulturmiljö som ”den av människan påverkade fysiska miljön. Det kan gälla alltifrån enskilda objekt till stora landskapsavsnitt. Kulturmiljön är en del av kulturarvet.” Enlighet NKF (2015-02-21a) bevarar en konservator kulturhistoriska föremål, så som tavlor eller hela museisamlingar. En egen sammanställning av kulturmiljöaspekter i miljömålsarbetet (se kap. 3) visar att typen av föremål som

en konservator enligt NKF (2015-02-21a) bevarar är svåra att urskilja i miljömålssystemets kulturmiljöaspekter. En anledning kan vara föremål mer sällan är kopplade till en specifik fysisk miljö och mer ofta till en immateriell kontext eftersom föremål i regel är mer mobila än exempelvis bebyggelse.

### **5.1.2 Västerländsk konserveringsteori konserverar makt**

Genom Nilsson (2003a, 2003b) kan det konstateras att kulturvård, konstvetenskap och fri konst är sprungna ur olika vetenskapliga discipliner. Kulturvård har gått mot en mer naturvetenskaplig disciplin sedan kulturvård i Sverige på 1970-talet separerades från konstvetenskap som är en humanvetenskaplig disciplin vilket medförde att kulturpolitik fick betoning på utbildning (Nilsson 2003a). Detta medförde en idé om att den ”goda” konsten skulle främjas och kulturvård därför syfta till att bevara det ”goda” kulturarvet (se Nilsson 2003a, 2003b). Sedan 1970-talet finns i västvärlden en humanistisk idé om att kulturarv gynnar ekonomisk tillväxt och bidrar till platsers attraktivitet (se Caple 2002:22; RAÄ 2003; jfr Nilsson 2003; Ashworth, Graham m.fl. 2007:43, 67). Men Ashworth, Graham m.fl. (2007:43) menar att ett sådant antagande saknar empirisk forskning som styrker det. Kulturvård och konservering verkställer inte globala eller universella utan privata och själviska intressen menar de (Ashworth, Graham m.fl. 2007:1f, 67; Lowenthal 1999, 2010:237). Anmärkningsvärt är att anspråk på landområden eller handelsvaror anses negativt medan anspråk på kulturarv betraktas som positivt menar Lowenthal (2010:237). Korruption, turism och nationalism gör kulturvård till ett instrument för olika syften och därför kontraproduktivt menar Lowenthal (2010:xiiiff), Caple (2000:22) och Ashworth, Graham m.fl. (2007:43). Turister vill exempelvis ha en ”trevlig stund” och inte en historiektion (Lowenthal 2010:163ff, 192, 249). Även om kulturarv är den viktigaste resursen för turism hamnar ekonomisk vinst hos andra aktörer, exempelvis kulturarvsproducenter och kulturarvsförvaltare, än den kultur som konsumeras menar Ashworth, Graham m.fl. (2007:43). Kulturarvsproducenter, turismindustrier och kulturarvsförvaltare legitimerar sin verksamhet genom att hänvisa till objektiva bevis där Viñaz (2005:78, 87, 92, 154f), Ashworth, Graham m.fl. (2007:40ff) och Lowenthal (2010: 40, 164f, 173ff, 207, 249f) menar att akademiker och däribland konservatorer utnyttjas för att frambringa dessa ”vetenskapliga bevis”. Konsekvensen blir enligt Viñaz (2005) så kallad retorisk objektivitet. Kulturarv är manipulativt och kulturvård och konservering innebär därför att kontrollera– för att inte kontrolleras av kulturarvet anser Lowenthal (1990, 2010:3, 93f). Vid arbete med kulturarvsföremål bör konservatorer därför i första hand utgå från intressenternas syften och motiv och därefter se till kulturarvets material för att kartlägga hur materialet kan uppnå de målen och syften menar Viñaz (2005).

### 5.1.3 Samtida konserveringsteori är mer hållbar

Desto mer autentiskt ett kulturarvsföremål upplevs desto mer reflekterar föremålet samtiden konstaterar Lowenthal (1989b:303ff), det är en förutsättning för att kulturarvsföremålet ska behålla sitt sociala värde (se Viñaz 2005:113; Ashworth, Graham m.fl. 2007:208; Lowenthal 1985:378, 1999, 2010:xv, 153). Omskapat förflutet bör därför grundas på samtida kunskap och värderingar och förändras när samtiden förändras menar Lowenthal (Lynch i Lowenthal 1985:xviii; Lowenthal 1999:306f). Samtida konserveringsteori tillåter att kulturarvsföremål formos och utvecklas för att bevara (Nilsson 2003b; Fairclough 2004:23f; Loulanski 2006:38; Ashworth, Graham m.fl. 2007; Lowenthal 1985:378, 2010:171; Chiantore och Rava 2012:48; Clavir 2013). Enligt Viñaz (2005:163f, 194ff, 204ff) innebär samtida konserveringsteori att konservatorn:

- Ser till kulturarvsföremåls immateriella och materiella användningsområden.
- Kompromissar mellan officiella och inofficiella intressenter.
- Har tekniska, naturvetenskapliga, konstnärliga, historiska och sociala kunskaper.

När en konstnär signerar ett verk skapas ett marknadspris som är ett annat än kostnaden för materialet och den faktiska tillverkningen: en konstnär förändrar inte konstverks materiella utan sociala karaktär (Bourdieu 1997:220f, 227f, 237f, 2000:255f, 356f). Bourdieu (1997:228, 2000:228, 252ff) anser därför att konstnären inte är den verkliga skaparen av konstverket. Istället är det intressenter som genom överenskommelser skapar och reproducerar idén om konstnären som skapare av heliga föremål, som därmed skapar konstverket menar han (Bourdieu 1997:228, 2000:228, 252ff). Bourdieu (2000:332) är det tron på det konstnärliga produktionsfältet och inte konstnären som är den *verkliga* producenten av konstverket.

Förr hade konstnärer nära kunskap om materialen de arbetade med, av praktiska skäl var det sällan långt från materialens tillverkningsprocess till konstnärens arbetsplats menar Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002:12) och Chiantore och Rava (2012:15, 4). Idag är konstnärer mer avskärmade från tillverkningsprocessen av materialen de arbetar med (Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002:12; Chiantore och Rava 2012:16), konstnärer använder även stora variationer av material och metoder (Chiantore och Rava 2012:74, 108).

Västerländsk konserveringsteori erkänner att nedbrytning av material kan vara konstnärens intention och att intentionen i de fallen bör åtföljas eftersom teorin utgår från att konstnärer väljer de material som de anser bäst för ändamålet (se Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Hummelen 2005; Hermerén 2008, 2014; Chiantore och Rava 2012:17ff, 37ff, 44ff, 52, 132). Är konstnären vid liv kan hen informera om dennas metod och material menar

Hummelen (2005) och Hermerén (2008, 2014). Enligt Chiantore och Rava (2012:42, 47f) kan delar av ett konstverk som utgörs av industritillverkade komponenter bytas ut under förutsättning att just *den* komponenten är i produktion och att ursprungligt material och teknik är känd från konstnären. Enligt Viñaz (2005:123ff) fungerar det dock inte i praktiken eftersom material förändras över tid och att det aldrig kan finnas *exakt* identiska komponenter: inte ens komponenter som är industritillverkade.

Föremål har alltid åtgärdats och även om all konst vid någon tidpunkt varit samtida så har förgängliga material hos äldre tiders konst brutits ner av tidens tand (Caple 2000:22; Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Lowenthal 2010; Chiantore och Rava 2012:114). Enligt västerländsk konserveringsteori blir det motsägelsefullt eftersom den menar att konstverkets autenticitet är det uttryck, det vill säga estetiska och historiska karaktär, konstverket hade i ögonblicket då det färdigställdes av konstnären (Caple 2000:80; Chiantore och Rava 2012:15, 46f, 164; Hermerén och Orrje 2014, Hermerén 2014:5). En konstnär kan därför enligt västerländsk konserveringsteori aldrig ersätta en konservator eftersom konstnären alltid skapar ett nytt konstverk (Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002; Hummelen 2005:23; Chiantore och Rava 2012:17, 41, 48f, 59 f, 70,130).

Chiantore och Rava (2012: 164) menar att dokumentation vid förgänglig konst är viktigt för konstverket eftersom konstnären, även om hen från början ansåg att konstverket var tillfälligt, kan komma att ställa ut det igen. Chiantore och Ravas (2012:156) resonemang är motsägelsefullt eftersom det borde förändra konstverkets mening och verket då förlora sin autenticitet.

Att överföra verk till nya format med teknologi riskerar att förändra verket och riskerar därför att inte längre återspegla konstnärens intention menar Chiantore och Rava (2012:156, 162). Resonemanget är bristfälligt: skulle exempelvis en filmskapare förbjuda människor att se ens film i en annan TV med en annan upplösning eller i ett annat ljus, kanske med dagsljus utanför, än ”originalet”? Alla medier är olika och om det inte är *exakt* samma media borde det enligt resonemanget inte vara samma film. Mer logiskt vore att anse att det kan vara samma film men att omständigheterna alltid är olika, även om det är under samma fysiska betingelser är tiden alltid en annan. Det är något som Chiantore och Rava (2012:52) håller med om när de menar att konstverk tolkas olika av individer, institutioner och nationer. Kulturarv är till skillnad från historia en social överenskommelse och kräver ett sammanhang och kontext (Caple 2000:19f; Chiantore och Rava 2012:48; Hummelen 2005)

Vid något tillfälle måste tidens tand accepteras (Chiantore och Rava 2012:47; Morris 2013; Ruskin 2013). Chiantore och Rava (2012:49, 111ff) och Ashworth (2011:13) anser att konservering av ursprungligen instabila konstverk riskerar att forcera in konstverket i cykler av flera och ofta kostsamma ingrepp (se Ruskin 2013; Morris 2013).



Chiantore och Rava (2012:45, 54) anser att ett konstverk ska konserveras tills dess det inte länge är ett konstverk, vilket är svårt att avgöra.

Ett antal olika förhållningssätt över när ett konstverk är ”slut” kan identifieras utifrån litteraturstudien. En egen sammanställning och indelning redogörs för nedan, indelat i rubrikerna västerländsk estetisk konserveringsteori, västerländsk idealistisk konserveringsteori, samt samtida konserveringsteori.

- Västerländsk estetisk konserveringsteori: enligt Brandi (2013) är ett konstverk slut när dess estetiska uttryck, som är underlaget för det metodologiska ögonblicket för konstverkets kollektiva igenkännande (egen översättning från eng. *methodological moment of recognition*) förlorats.
- Västerländsk idealistisk konserveringsteori: enligt Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002), Hummelen (2005), Chiantore och Rava (2012), och Hermerén (2008, 2014) är ett konstverk slut när konstnärens intention som är ögonblicket då konstverket skapades, det vill säga konstnärens metod och verkets material förlorats. Även om konservatorns beslut ska lutas mot forskning och konstnärens intention, är det i slutändan *konstverket* som avgör val av konserveringsmetod menar Caple (2000: 193), Hummelen (2005) Chiantore och Rava (2012:57), och Hermerén (2008, 2014). INCCA (1999:7) menar att det är konservatorn och/eller kuratorn som bestämmer konstverkets mening, det vill säga konstnärens intention och därmed åtgärder för bevarande.
- Samtida konserveringsteori: enligt Bourdieu (1997, 2000), Viñaz (2005) och Lowenthal (2010) är ett konstverk slut när det förlorat sin symbolik bland intressenter eftersom det är intressenter som skapar konstnären, som därmed skapar konstverket.

### 5.1.4 Resultat av fallstudier

Vid Hallands Konstmuseum och Varbergs kommun är det konstnärer som åtgärdar skadade konstverk. Båda konstituenterna är överens om att det är konstnärens intention, vilken fanns i ögonblicket då konstverket införlivades i samlingen, som är konstverkets autenticitet och att konstnären inte kan ändra sitt verk i efterhand. Enligt Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002), Hummelen (2005:23), Chiantore och Rava (2012: 17, 41, 48ff, 70, 130) skapar konstnären då ett nytt konstverk. För Hallands Konstmuseum är det troligen olämpligt att låta konstnärer åtgärda sina verk eftersom verksamheten utgår från ICOMs etiska riktlinjer (se Svenska ICOM 2011), i egenskap av ett museum har Hallands Konstmuseum ett samlingsuppdrag som gör att konsten bör bevaras till efterkommande generationer. Det skiljer sig från Varbergs kommun har ett exponeringsuppdrag och bevarar konsten den tiden verket existerar och utsträcker konstverk när de är ”slut”. Slutsatser kring hållbar utveckling avseende de två konstsamlingarna skiljer sig därför åt:

- Hållbar utveckling innebär för Varbergs kommun att vårda konsten den tid den existerar. Det är i linje med Lowenthal (1999), Ruskin (2013) och Morris (2013) som menar att kulturarvsföremål existerar från att det tillverkades till att det bryts ner eller förstörs. I Varberg finns planer på att upprätta en vård- och underhållsplan konsten. Syftet med vård- och underhållsplanen är då sannolikt att underhålla konsten under den tiden den existerar, men att inte utföra aktiva åtgärder. Viktigt är då att kommunen kommunicerar det till den som upprättar planen så att kommunen får det verktyg de behöver. Aktiva konserveringsåtgärder riskerar annars att tvinga in konstverket i cykler av ingrepp: i praktiken är det en ohållbar ekonomisk och social utveckling (se Morris 2013; Ruskin 2013; Ashworth 2011:13; Chiantore och Rava 2012:49, 111ff).
- Att Hallands Konstmuseum vårdar konstens estetiska karaktär genom att konstnären åtgärdar sina konstverk, men inte historiska karaktär är olämpligt eftersom Hallands Konstmuseum är ett offentligt museum med ett samlingsuppdrag som är förankrat i ICOMs etiska riktlinjer (se Svenska ICOM 2011). Då ICOMs etiska riktlinjer utgår från västerländsk konserveringsteori bör Hallands Konstmuseum bevara konstverkens historiska karaktär likväl som estetiskt uttryck. Att låta konstnärer åtgärda konstverken respekterar inte konstverkets historiska karaktär då konstnären skapar ett nytt konstverk. Det är heller inte hållbart att förlita sig på att konstnären ska finnas tillgänglig, dels geografiskt men även över tid. Dock är det en kortsiktig lösning som fungerar eftersom konstverken som köps in har lokal anknytning.

Då Hallands Konstmuseum och Varbergs kommun saknar ekonomiska medel för operativa konserveringsåtgärder är det förståeligt att konstintendenterna låter konstnären åtgärda sitt eget eller andras verk och att det då bekostas ur budget för konstinköp. Det bevarar konstverkens estetiska uttryck men på bekostnad av den historiska karaktären. Det är en logisk prioritering av samlingsansvariga konstintendenter som är sakkunniga inom konstvetenskaplig, konstpedagogisk och/eller konsthistorisk skolning, men inte konservering av kulturarvsföremål. Även om en person med konstvetenskaplig, konstpedagogisk och/eller konsthistorisk skolning är en del av kulturvård så skiljer sig den kompetensen från konservering som har mer fokus på bevaring och utveckling av kulturarvsföremål och mindre fokus på pedagogik och förmedling.

Att Hallands Konstmuseums och Hallands Kulturhistoriska Museum delar på en konservatorjtjänst som innehas av en kulturhistoriskt konservator med inriktning på metall gör att Hallands Konstmuseum inte har ekonomisk möjlighet att köpa in konservatorstjänster för konst. Det är inte förenligt med museets uppdrag som är att förvärva, bevara, undersöka, förmedla och exponera konst (se Svenska ICOM 2011:29). Att utgå från att en konservator enbart behandlar material och därmed kan bevara alla sorters material tar inte

hänsyn till samtidskonstens särskilda karaktär: samtidskonst har ett större kunskapsvärde än materiellt värde (se Gustavsson 2002:35f; Nilsson 2003; Ashworth 2011; Lowenthal 1985, 2010, 2013). Det är inte heller förenligt med Kulturrådets utredning (1980:57ff) som fastslår att det är skillnad på konservering av kulturhistoriska föremål och samtidskonst, vilket är en iakttagelse som även delas av Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. (2002) RAÄ (2006:42), Hermerén (2008, 2014), samt Chiantore och Rava (2012).

## 5.2 Slutsatser

Västerländsk konserveringsteori är ur hållbarhetsperspektiv olämplig för bevarande av samtidskonst. Kulturarvsföremål bör formas för att bevaras hållbart ur följande aspekter:

1. SOCIAL HÅLLBARHET. Kulturvård bör utgå från formella och informella intressenters projektioner av betydelser. Naturvetenskap har under 1900-talet ansetts inte behöva granskas, motiveras, rättfärdigas eller ges en filosofisk bakgrund då naturvetenskap i västvärlden anses producera objektiva sanningar (Viñaz, 2005). Men kulturarv bevaras inte på grund av dess fysiska material utan på grund av de sociala betydelser som intressenter projicerar, exempelvis är stenen *bredvid* Stonehenge lika gammal som stenen i Stonehenge. Det är föremåls sociala värde som gör det till ett kulturarvsföremål och det värdet bestäms av intressenter. När intressenter försvinner förlorar också kulturarvet sitt värde och kvar blir bara material. På så vis påminner kulturarvsföremål om aktiemarknaden och styrs likt ekonomi av efterfrågan. Liknande fenomen återfinns i samtidskonst: när en konstnär signerar ett verk skapas ett socialt värde som är ett högre värde än den faktiska kostnaden för tillverkningen eller materialet (Bourdieu 1997, 2000).
2. EKONOMISK HÅLLBARHET. Västerländsk konserveringsteori är utformad för äldre tiders kulturarvsföremål och utgår därför från äldre tiders föremåls material (se Caple 2000; Viñaz 2005; Chiantore och Rava 2012:49; Brandi 2013). De materialen är gjorda för att hålla i generationer. Västerländsk konserveringsteori förutsätter därför att det finns en ursprunglig stabilitet hos materialen och i konstnärens metod (se Chiantore och Rava 2012:37; Caple 2000; Brandi 2013). Men den stabiliteten finns inte hos samtidskonst som därför blir mer kostsam än de kulturarvsföremål som teorin är utformad för att underhålla. Det riskerar att forcera in kulturarvsföremålet i kostsamma och eskalerade cykler av ingrepp (se Morris 2013; Ruskin 2013; Ashworth 2011:13; Chiantore och Rava 2012:49, 111ff).
3. EKOLOGISK HÅLLBARHET. Naturens ekosystems syfte är att bryta ner och omvandla material. Västerländsk konserveringsteori som syftar till att bevara kultur-

arvsföremåls material är därför inte ekologiskt hållbar. Konstverk som tillåts brytas ner hade varit en mer ekologiskt hållbar utveckling. Konservering skulle då i enlighet med Ruskin (2013) och Morris (2013) innebära att underhålla konstverket den tiden det existerar, men inte utföra aktiva ingrepp så som konservering eller restaurering. Eftersom samtida konserveringsteori inte fokuserar på att bevara material är den mer hållbar ur ekologiskt synpunkt. (Se exempel med Alexanders installation kap. 1.3.)

Bland strategier på hur västerländska konserveringsteori hanterar samtidskonstens mindre fysiska hållbarhet än äldre tiders kulturarvsföremål utmärks tre olika förhållningssätt som återfinns hos tidigare forskning (se; Chiantore och Rava 2012; Hermerén 2008, 2014; Hermerén och Orrje 2014; Orrje 2014-06-18). Nedan redogörs för en egen sammanställning av de strategierna. Konservering av samtidskonst kräver:

1. MER NATURVETENSKAP. Teknisk utveckling och naturvetenskaplig forskning ska få samtidskonst att med traditionell västerländsk konserveringsteori bevaras likt äldre tiders konst. För ändamålet anser Chiantore och Rava (2012:16f, 34f) att det krävs mer teknisk kunskap än konservering av äldre tiders konst kräver.
2. MER DOKUMENTATION. *The Foundation for the Conservation of Modern Art* (1999:4), Hummelen (2005:23), Chiantore och Rava (2012:19, 163ff, 170) och Hermerén (2008, 2014) anser att ju mer flyktig material samtidskonst består av desto mer noggrant ska den dokumenteras. Detta eftersom de menar att konstverkets autenticitet är konstnärens intention i skapandeögonblicket av konstverk.
3. MER STANDARDER. Enligt Orrje (2014-06-18:2, 7) är anledningen till att samtidskonsten är i sämre skick än äldre tiders konst att samtidskonsten inte förvaltas lika väl. Därför menar Orrje (2014-06-18) att samverkan och utbildning ska få myndigheter att beakta samtidskonst som en resurs för en hållbar samhällsutveckling; samt att standarder bör utvecklas (se Coddington, Mancusi-Ungaro m.fl. 2002:14; Hermerén 2014).

Samtida konserveringsteori utgår från intressenters projektioner av sociala betydelser på kulturarvsföremålet, konservatorns uppgift blir då i enlighet med Viñaz (2005) att förstå hur föremålets material relaterar till de projektionerna. Genom referenser till intressenters betydelser istället för till naturvetenskap föreslås en hållbar social utveckling som blir öppen för omtolkning (Viñaz 2005; Nyström Rudling 2013). Denna studies slutsats skiljer sig på så vis från tidigare forskning som anser att konservering av samtidskonst bör utgå från konstnärens intention i skapandeögonblicket och kan avslöjas genom att studera konstnärens metod och konstverkets material (se *The Foundation for the Conservation of Modern Art* 1999:4; Hummelen 2005; Chiantore och Rava 2012; Hermerén 2008, 2014).

## Sammanfattning

I examensarbetet undersöks västerländsk konserveringsteori ur ett hållbarhetsperspektiv med fokus på samtidskonst. Följande frågor besvaras i uppsatsen:

1. Vilka problem uppstår när västerländsk konserveringsteori tillämpas på samtidskonst?
2. Idag vårdar konservatorer kulturarv, vilket innefattar samtidskonst, om konservering innebär bevarande av material: vad händer när kulturarv inte längre är material?
3. Vad innebär hållbar utveckling av samtidskonst ur ett kulturvårdsperspektiv i teori och praktik?

Studien visar att västerländsk konserveringsteori är olämplig för konservering av samtidskonst. Detta eftersom konserveringsteorin är utformad för äldre tiders kulturarvsföremål, vilka skiljer sig från samtidskonst i flera avseenden. Bland skillnaderna utmärks två aspekter: samtidskonst har i regel högre immateriellt värde än materiellt värde, samt är ofta gjort i mindre stabila material jämfört med äldre tiders konstverk. Västerländsk konserveringsteori bygger på en idé om att kulturarvsföremåls autentiska karaktär finns ”inne i” föremålet och att naturvetenskapliga och tekniska metoder kan avslöja den karaktären. Men naturvetenskaplig konservering saknar teoretisk grund och är därför en teknik. Ett föremål blir inte kulturarvsföremål på grund av dess material utan på grund av betydelser som samtida intressenter projicerar på det, försvinner intressenterna försvinner också kulturarvsföremålet och kvar blir bara materialet. Konservering av kulturarvsföremål bör inte utgå ifrån föremåls material utan från de betydelser som tillskrivs av intressenter. Idag utgår västerländsk konserveringsteori från formella intressenters intressen. De är i regel akademiker och makthavare som har tillgång till naturvetenskapliga och tekniska metoder och vokabulär. Detta avskärmar informella intressenter, det vill säga de som påverkas av kulturarvsföremålet, från diskussionen. Samtida konserveringsteori utgår från subjektivitet och inte objektivitet och kan därför kompromissa mellan formella och informella intressenter. Detta för att uppnå synnerhet en hållbar social, men även ekologisk och ekonomisk utveckling eftersom studien har visat att det är kulturarvsföremåls sociala värde som bör beaktas för en hållbar utveckling, hellre än bevarande av kulturarvs material.



# Käll- och litteraturförteckning

## Otryckta källor

### Databaser:

- LIBRIS <http://libris.kb.se/?language=se>  
GUNDA <http://webbgunda.ub.gu.se:8080/?locale=sv>  
Google Scholar <http://scholar.google.se>  
Nationalencyklopedin <http://www.ne.se>  
Svenska Akademien ordbok <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

### Litteratur:

- Christensen, Pia; Nilsen, Lisa; Waern, Petra för Nordiskt Konservatorförbunds Svenska sektion (2012-10-04): *Yttrande över betänkandet SOU 2012:37 Kulturmiljöarbete i en ny tid (dnr Ku20129/943/KA)*.
- Christensen, Pia; Svahn Garraeu, Helena; Anderson, Alissa; Waern, Petra för Nordiskt Konservatorförbunds Svenska sektion (2014-05-10): *NKF-S yttrande över Riksantikvarieämbetets dokument "Plattform för kulturhistorisk värdering och urval"*. Yttrandet sändes till Riksantikvarieämbetet den 10 maj 2014.
- Edgren, Lisa (2013-10-03): *Samtidskonst och hållbar utveckling*. Artikel i kursen Kulturvård och hållbar utveckling. Institutionen för kulturvård. Göteborgs universitet. Se bilaga 1.
- European Network for Conservation - Restoration Education (2014-05-29): *On Practice in Conservation-Restoration Education*. Eget tryck.
- Hallands Konstmuseum (2012): *Hallands Konstmuseum Verksamhetsberättelse 2011*.

### Informanter:

- Informant 1 Adamsson, Anneli Konstintendent för Hallands Konstmuseum, samtal i Halmstad 2014-03-27. Korrespondens per elektronisk post ( bilaga 2).
- Informant 2 Eriksdotter, Eva, Konstintendent i Varbergs kommun, samtal i Varberg 2014-04-03. Korrespondens per elektronisk post (bilaga 3).
- Informant 3. Lagnesjö, Gunilla, Riksantikvarieämbetets enhetschef för avdelningen för

konserveringsvetenskap, samtal i Göteborg 2014-03-05. Korrespondens per elektronisk post (bilaga 4).

*Hemsidor:*

European Confederation of Conservator - Restorers Organisation (2014-10-24): *Professional Guidelines*. Antagna av originalförsamlingen 2002-05-01. Hämtad 2014-10-24.

<http://www.E.C.C.O.-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>

Institutionen för kulturvård (2014-03-22): *Institutionen för kulturvård - Institutionen för kulturvård*. Sidansvarig. Hämtad 2014-03-22.

<http://conservation.gu.se/>

Naturvårdsverket (2013-11-27): *Miljömålen -miljömål.se*. Uppdaterad 2013-07-01. Hämtad 2013-11-27.

<http://www.miljomal.se/sv/Miljomalen/>

Nordiska konservatorförbundet (2015-02-21a): *Hem*.

<http://www.nordiskkonservatorforbund.org>. Hämtad 2015-02-21.

Nordiska konservatorförbundet (2015-02-21b): *NKF Stadgar*.

<http://www.nordiskkonservatorforbund.org/nkf/nkf-stadgar>. Hämtad 2015-02-21.

Riksantikvarieämbetet (2014-10-19): *Kulturarv | Riksantikvarieämbetet*. Skrivet av Widhe, Jonas. Publicerad 2012-06-05. Uppdaterad 2014-10-02. Hämtad 2014-10-19.

<http://www.raa.se/kulturarvet/>

Riksantikvarieämbetet (2014-10-23): *Om Riksantikvarieämbetet | Riksantikvarieämbetet*. Skrivet av Redaktionen. Publicerad 2012-05-14. Uppdaterad 2014-12-18.

<http://www.raa.se/om-riksantikvarieambetet/>Hämtad 2014-10-23.

Riksantikvarieämbetet (2014-10-26): *Konserveringsvetenskap | Riksantikvarieämbetet*. Skrivet av Förvaltningsavdelningen. Publicerad 2012-06-07. Uppdaterad 2014-08-12. Hämtad 2014-10-26.

<http://raa.se/kulturarvet/konserveringsvetenskap/>

Riksantikvarieämbetet (2014-10-27): *Det moderna samhällets kulturarv | Riksantikvarieämbetet*. Skrivet av Bengtsson, Ove. Publicerad 2012-10-01. Hämtad 2014-10-27.

<http://raa.se/kulturarvet/modernt-kulturarv/det-moderna-samhällets-kulturarv/>

Riksantikvarieämbetet (2015-02-21): *Natur och kulturarv som resurs för hållbar utveckling och tillväxt | Riksantikvarieämbetet*. Hämtad 2015-02-21.

<http://www.raa.se/kulturarvet/regional-tillvaxt-och-utveckling/natur-och-kulturarv-som-resurs-for-hallbar-utveckling-och-tillvaxt/>



## Tryckta källor

### Offentliga tryck:

- Miljörådet (2004). *Miljömålen – allas vårt ansvar! Miljömålsrådets utvärdering av Sveriges 14 miljömål*. ISBN 9162012355. ISSN 02827298.
- Orrje, Henrik (2014-06-18): *FOU slutredovisning 3.2.2-3456-2011 styrmedel för tillsyn ochvård av offentlig byggnadsanknuten konst*. DDnr: 3.2.7/2010:568. Stockholm 2014-06-18.
- Prop. 1996/97:3. *Kulturpolitik*. Kulturdepartementet. 1996-09-12.
- Prop. 1997/98:145. *Svenska miljömål. Miljöpolitik för ett hållbart Sverige*. Miljödepartementet. 1998-05-07.
- Prop. 1998/99:114. *Kulturarv - kulturmiljöer och kulturföremål*. Kulturdepartementet. 1999-06-06.
- Prop. 2000/01:130. *Svenska miljömål – delmål och åtgärdsstrategier*. Miljödepartementet 2001-04-26.
- Prop. 2001/02:4. *En politik för tillväxt och livskraft i hela landet*. Näringsdepartementet. 2001-09-27.
- Prop. 2009/10:155. *Svenska miljömål – för ett effektivare miljöarbete*. Miljödepartementet. 2010-05-23.
- Prop. 2012/13:96. *Kulturmiljöns mångfald*. Kulturdepartementet. 2013-05-21.
- Riksantikvarieämbetet (1999): *Kulturminneslagen. 1 § Det är en nationell angelägenhet att skydda och vårda vår kulturmiljö. Ansvaret för detta delas av alla ...* ISBN 9171927697.
- Riksantikvarieämbetet (1999): *Kulturarvet och miljön. Redovisning av Riksantikvarieämbetet regeringsuppdrag Ku98/1908/Ka med anledning av propositionen Svenska miljömål (1997/98:145)*. Riksantikvarieämbetet. Stockholm. 1999. ISBN 917291592.
- Riksantikvarieämbetet, Statens kulturråd, Svenska Filminstitutet, Sveriges Kommuner och Landsting (2005): *Kartläggning av uppföljningssystem och indikatorer för kultur och kulturarv i regionalt utvecklingsarbete*. Eget tryck 2005.
- Riksantikvarieämbetet (2006): *Konservering av föremål och inventarier Återrapportering enligt 2005 års regleringsbrev – resursbehov och samordning*. DNR: 10147092004. Lalic Danielsson, Anna (red.).
- Riksantikvarieämbetet (2007): *Kulturmiljön som resurs: Hur kulturmiljöaspekterna på ett ändamålsenligt sätt kan behandlas i miljöbedömningar och miljökonsekvensbeskrivningar*. Welins Tryckeri, Örebro. ISBN 9789172094727.
- Riksantikvarieämbetet (2014a): *Riksantikvarieämbetet årsredovisning 2013*. Stockholm 2014-02-20.
- Riksantikvarieämbetet (2014b): *Program för Riksantikvarieämbetet Konserveringsvetenskap 2014–2016 Samordning, utveckling och tillämpning av tekniska och naturveten-*

*skapliga metoder för kulturvårdens behov.* Dnr 3.5.1-1744-2014.

SFS 2013:867: *Plan och bygglag (2010:900).* 2010-07-01.

SFS 2014:694: *Kulturmiljölag (1988:950).* 1988-06-30.

SFS 2014:884: *Lag (1960/729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.* 1960-12-30.

SFS 2014:1585: *Förordning med instruktion för Riksantikvarieämbetet.* 2014-12-22.

SFS 2014:901: *Miljöbalk (1998:808).* 1998-06-11.

SOU 2012:37: *Kulturmiljöarbete i en ny tid.* ISBN 9789138237434.

### Tryckta böcker och artiklar:

Ashworth, Gregory; Graham, Brian; Tunbridge John (2007): *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies.* Pluto Press. London. ISBN 13: 9780745322858.

Ashworth, Gregory (2011): Preservation, Conservation and Heritage: Approaches to the Past in the Present through the Built Environment, *Asian Anthropology*, 10:1, 1-18, DOI 10.1080/1683478X.2011.10552601.

Borin, Malin (2004): *Att förvalta offentlig konst: konserveringsaspekter.* Magisteruppsats, 20 p., Konservatorsprogrammet. Institutionen för miljövetenskap och kulturvård, 1101-3303. 2004:27200427. Göteborgs universitet. Göteborg. LIBRIS-ID 10537960.

Bornäs, Cecilia (1998): Kulturbegreppet i Vårt skapande mångfald. I Svenska Unescorådet (1998): *Kulturpolitik för utveckling. Handlingsplan antagen den 2 april 1998 vid Unescokonferensen i Stockholm The Power of Culture.* Svenska Unescorådets skriftserie nr 3. 1998.

Bourdieu, Pierre (1997): *Kultur och kritik. Anföranden av Pierre Bourdieu.* Övers. Johan Stierna. (Les Éditions de Minuit. 1984). Uppl. 2. Göteborg: Diadalos AB, 1997. ISBN 91717307405.

Bourdieu, Pierre (2000): *Konstens regler: del litterära fältets uppkomst och struktur.* Övers. Johan Stierna. (Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire. Éditions du Seuil, 1992, 1998). Brutus Östlings bokförlag symposium. Stockholm. Stehag. 2000. ISBN 9171391169.

Brandi, Cesare (2013): Preventive Restoration (1963). I Staniforth, S. (red.) (2013): *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation.* Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.

Brandi, Cesare (1977): Teoria del restauro. Turin: Einaudi. I Viñaz, Salvador, Muñoz (2005): *Contemporary Theory of Conservation.* Routledge. London. ISBN 0750662247. S. 107.

Brundtland, Gro Harlem (1987): *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future.*

Caple, Chris (2000): *Conservation skills : judgement, method, and decision.* Routledge.

London. ISBN 041518806-14.

- Cellini, Benvenuto (1878): *Memoirs of Benvenuto Cellini, A Florentine Artist*, trans. T. Roscoe, London: G. Bell. I Caple, Chris (2000): *Conservation skills : judgement, method, and decision*. Routledge. London. ISBN 041518806-14.S. 62.
- Chiantore, Oscar; Rava, Antonio (2012): *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Övers. Paul Getty Trust. Getty Conservation Institute. Los Angeles. ISBN 97816066061046.
- Clavir, Miriam (2013): *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations* (2002). I Staniforth, Sarah (red.) (2013): *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- Coddington, Jim; Mancusi-Ungaro, Carol; Varnedoe, Kirk (2002): *Time and change: a discussion about the conservation of modern and contemporary art*. I The Getty Conservation Institute Newsletter. *Conservation*. Vol. 17. Nr. 3. A. 11-17. Los Angeles.
- De Cuéllar, Javier Pérez (1996): *Our Creative Diversity. World Commission on Culture and Development*. Summary Version. CLT-96/WS-6. Paris. Juli 1996.
- Edgren, Lisa (2010): *Konsthögskolan Valands konstartiv. Bevarande av målningar*. Konservatorsprogrammet. Institutionen för kulturvård. Göteborgs universitet. 2010:3.
- Fairclough, Graham (2004): *Cultural landscapes, sustainability, and living with change?* I J. M. Teutonico & F. G. Matero (red) (2003): I Teutonico J. M., Matero, F. G. (red.) (2004): *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment*. Getty Conservation Institute. US. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- The Foundation for the Conservation of Modern Art (1999): *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. van Asseldonk, Wilma; Bosma, Marja; Brouwer, Marianne; Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne; van de Vall, Renée; van Wegen, Rik.
- The Foundation for the Conservation of Modern Art (1999). *The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. Hummelen, IJsbrand, Sillé, Dionne & Zijlmans, Marjan (red.). *Modern art: who cares? an interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, s 164–172 S. 164f. I Hermerén, Karin (2014): *Den utsatta konsten Att förvalta konst i offentlig miljö – etik, lagstiftning och värdeförändring*. Licentiatuppsats. Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. ISBN 9789173468169. ISSN 02846578. S. 47.
- Gustavsson, Bernt (2002): *Vad är kunskap? En diskussion om praktisk och teoretisk kunskap*. Kalmar. ISBN 9185128996.
- Hermerén, Karin (2008): *Conservation of art in public places*. Presented at ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Meeting, Diversity in Heritage Conservation, New Delhi, India. 22-26 September 2008 ICOM Committee for Conservation 15th

- Triennial Meeting Preprints New Delhi. Vol. I, 366–371.
- Hermerén, Karin (2014): *Den utsatta konsten Att förvalta konst i offentlig miljö – etik, lagstiftning och värdeförändring*. Licentiatuppsats. Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. ISBN: 9789173468169. ISSN: 02846578.
- Hermerén, Karin och Orrje, Henrik (2012): Exposed and unseen: Management of public immovable art. *Studies in Conservation*. Vol. 57. Nr. 1. S. 157-164 (2012). ISSN 00393630. National Public Art Council, Stockholm. .
- Hermerén, Karin och Orrje, Henrik (2014): *Offentlig konst - Ett kulturarv*. Statens konstråd. Stockholm. ISBN 9789198094527.
- Hummelen, IJsbrand (2005): *Conservation strategies for modern and contemporary art*. An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art. Stichting Behoud Modern Kunst/Instituut Collectie Nederland, Amsterdam. Cr 3 2005, s. 22-26.
- Kleberg, Carl Johan (1998): En kulturens Brundtlandrapport. I Svenska Unescorådet (1998): *Kulturpolitik för utveckling. Handlingsplan antagen den 2 april 1998 vid Unescokonferensen i Stockholm The Power of Culture*. Svenska Unescorådets skriftserie nr 3. 1998.
- Kulturrådet (1980): *Vårda! Bevara! Museerna och föremålen*. Rapport från kulturrådet 1980:2. ISBN 9185602329.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor- Network- Theory*. Oxford University Press. New York. ISBN 9780199256044.
- Lipe, William D. (1987): Value and meaning in cultural resources. I Cleere, H. (red) *Approaches to the Archeological Heritage*. Cambridge: Cambridge Uniceristy Oress. I Caple, Chris (2000) s. 12: *Conservation skills : judgement, method, and decision*. Routledge. London. ISBN 041518806-14.
- Lindbom, Jenni och Hermerén, Karin (2014): *Riktlinjer för förvaltning av offentlig konst*- FoU publikation från Riksantikvarieämbetet. ISBN 9789172096905.
- Logan, William (2000): *Hanoi: Biography of a City*. Sidney. University of New South Wales Press. S. 261. Ashworth, Gregory; Graham, Brian; Tunbridge John (2007): *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. Pluto Press. London. ISBN 13: 9780745322858. S. 36.
- Lowenthal, David (1985): *The Past Is a Foreign Country*. 1985. Uppl. 11. Cambridge University Press United Kingdom. 2003. ISBN 052129480.
- Lowenthal, David (2013): *The Past Is a Foreign Country*. (1985). I Staniforth, Sarah (red.) (2013): *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- Lowenthal, David. (1989a): *Material Preservation and Its Alternatives. Perspective*. Vol. 25. S. 66-77. The MIT Press on behalf of Perspecta.
- Lowenthal David (1989b): The politics of the past. I *One world archaeology*. Nr 12. Peter Gathercole, David Lowenthal (red.) London; Boston: Unwin Hyman,
- Lowenthal, David (1990): *Conclusion: archaeologists and others*. Lowtnthal, David och

- Gathercole, Peter (red) (1990): *The Politics of the past*. One World Archaeology. London. 302-315. Boston : Unwin Hyman. ISBN 0044450184.
- Lowenthal, David (1999): Heritage Stewardship and the Amateur Tradition. *I APT Bulletin*. Vol. 30, Nr. 2/3 (1999), s. 7-9. Association for Preservation Technology International (APT). <http://www.jstor.org/stable/1504634>. ISSN 08488525.
- Lowenthal David (2010): *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University press 1998. Uppl. 8 (2010) Paperback ISBN 9780521635622.
- Loulanski, Tolina (2006): Cultural heritage and sustainable development: exploring a common ground. *The Journal of International Media, Communication, and Tourism Studies*. Nr. 5, s. 37-58.
- Lynch, Michael (1985:xviii): Art and artifact in laboratory science: a study of shop work and shop talk in a research laboratory. London. Routledge and Kegan, Paul. i Lowenthal (1999:306f): Heritage Stewardship and the Amateur Tradition. *I APT Bulletin*. Vol. 30, Nr. 2/3 (1999), s. 7-9. Association for Preservation Technology International (APT). <http://www.jstor.org/stable/1504634> . ISSN 08488525.
- Morris, William (2013): *The Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto (1877)*. I Staniforth, Sarah (red.) (2013): *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- National Trust, Conservation Directorate, September 2003 i Lithgow, Kathy; Thackray, David (2009): *The National Trust's approach to conservation*. Conservation bulletin | Issue 60: Spring 2009.
- Nilsson, Sven (2003a): *Kulturens nya vägar: kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige*. Malmö. Polyvalent. 2003. Uppl. 1:1. ISSN 16511298. ISBN 917209-3374.
- Nilsson, Sven (2003b): Det kulturpolitiska rummet - att kolonisera med språket. Redovisning från seminariedagar i Uppsala 22–23 oktober 2003. *Plats, drivkraft, samhällsprocess Vad gör kulturarvet till en resurs för hållbar regional uveckling?* Rapport från Riksantikvarieämbetet 2003:7. ISSN 16511298. ISBN 9172093374.
- Nilsson, Daniel; Nordisk projektgrupp (2011): *Aktivera natur och kulturarv – för hållbar utveckling och tillväxt*. TemaNord 2011:526. ISSN 09086692. ISBN 9789289322201.
- Olsson, Henry (2014): i Lindbom, Jenni och Hermerén, Karin (2014): *Riktlinjer för förvaltning av offentlig konst*- FoU publikation från Riksantikvarieämbetet. ISBN 9789172096905.
- Orrje, Henrik (2008): Upphovsrätt för offentlig konst. Bilaga 1 i *Beställd konst – Fastighetsägarnas vård och underhåll av byggnadsanknuten konst*. Statens Konstråd. ISBN 13: 9879197649643.
- Orvell, Miles (1989): *The real thing. Imitation and Autenticity in American Culture 1880-1940*. North Carolina University Press. I Viñaz, Salvador, Muñoz (2005): *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge. London. ISBN 0750662247. S. 66.
- Reuter, Georg (1939): Letter from the City of Amsterdam Supervisory and Advisory Commission on Paintings: Gemeente Amsterdam no. 20 K, 1939. I Hummelen, IJsbrand (2005): *Conservation strategies for modern and contemporary art*. An interdisciplinary

- nary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art. Stichting Behoud Modern Kunst/Instituut Collectie Nederland, Amsterdam. Cr 3 2005, s. 22-26.
- Riegl, Alois (1903): The modern cult of monuments: its character and its origin. *Oppositions* 25. Fall 1982, 21-51. I Viñaz, Salvador, Muñoz (2005): *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge. London. ISBN 0750662247. S. 37.
- Riegl, Alois (1928). transl. from German by K. W. Forster and D. Ghirardo (1988, orig. 1928) The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. In: *Oppositions*, 1988, nr 25, p. 21-51. I Hermerén, Karin (2014): *Den utsatta konsten Att förvalta konst i offentlig miljö – etik, lagstiftning och värdeförändring*. Licentiatuppsats. Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. ISBN 9789173468169. ISSN 02846578. S. 16.
- Ruskin, John (2013): The Lamp of Memory (1849). Kap. 6. s. 194-198. I Staniforth, Sarah (red.) (2013): *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- Staniforth, Sarah (red.) (2013). *Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Vol. 6. Getty Publications. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- Svenska ICOM (2011): *ICOMs Etiska regler*. Uppl. 2. Övers. Årre, Katarina. All Media Öresund. ISBN 9789163392894.
- Svenska Unescorådet (1998): *Kulturpolitik för utveckling. Handlingsplan antagen den 2 april 1998 vid Unescokonferensen i Stockholm The Power of Culture*. Svenska Unescorådets skriftserie nr 3. 1998.
- Viñaz, Salvador, Muñoz (2005): *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge. London. ISBN 0750662247.
- Wright, Susan (1998): The politicization of 'culture'. I *Anthropology Today*. Vol. 4 Nr. 1. Februari 1998.

## Abstract

This article is about “Contemporary art and sustainability”. “Contemporary art” is here defined as art that was made after 1937. “Historical art” is here defined as art that was made before 1937.

A piece of art is constructed of numbers of different combined materials, which react with each other and the surroundings in which they are exhibited. To achieve sustainability those reactions have to be predicted. Therefore the importance of preventive conservation for achieving sustainability is important.

A growing economy and social changes, mainly because of the industrial revolution, has replaced hundreds of years of urban evolution with new. When materials were expensive and labour cheap things were produced to last for generations. Today things can get invented, worn and eventually tossed within a decade or shorter. A historical piece of art can usually exist hundreds of years after it was made. At a contemporary piece of art one can usually notice changes within 20 years, or less, after it was made.

My personal reflection is that the preservation of contemporary art should be adopted to a way that is more suitable. The current philosophy of preservation, in the western societies, was developed during the late 19th century.

Those philosophies were developed for addressing cultural heritage, including historical pieces of art. Historical pieces of art is significant different, in techniques, materials and intentions, to contemporary pieces of art. The current philosophy of preservation, which is not made for preserving contemporary pieces of art, is therefore not sustainable.

To preserve the material of an object is not the only way to achieve preservation: in Asian countries, for example, the knowledge of how something was made is considered more authentic than the product itself; sustainability therefore means to preserve the knowledge rather than the actual material.

Sustainability, originally addressed the global ecosystem, which renews itself. Cultural heritage does not renew its own materials, but can renew itself in immaterial shapes of traditions and craftsmanship.

My opinion is that both the western philosophy and the Asian philosophy should make the platform for further research for sustainable preservation of contemporary art. And also address the possibilities of contemporary art renewing itself for achieving sustainability. Maybe contemporary artforms like graffiti, flash mobs and performances is an example of that?

## Innehåll

<b>1. Inledning</b>	<b>1</b>
1.1 Frågeställning	1
1.2 Avgränsning	1
1.3 Metod	1
1.4 Definitioner	1
<b>2. Undersökning</b>	<b>2</b>
2.1 Hållbar utveckling	2
2.2.1 Bevarande	2
2.2.2 Kulturvård	2
2.2.3 Kulturarv	3
2.3 Samtidskonst	3
2.4 Konservering	3
<b>3. Diskussion</b>	<b>4</b>
3.1 Framtida forskning	5
<b>4. Referenser</b>	<b>6</b>
<b>5. Appendix</b>	<b>7</b>



## 1. Inledning

I masterprogrammet i kulturvård vid Göteborgs universitet gavs kursen "Conservation and Sustainable Development" på 7.5 hp. På temat "kulturvård och hållbar utveckling" skrevs en artikel på max 2000 ord. Med en kandidatexamen i målerikonservering och 3 år som yrkesverksam målerikonserverator valdes ämnet "Samtidskonst och hållbar utveckling".

En del av uppgiften var även att presentera en bild som sammanfattar innehållet i artikeln. En sådan återfinns i kap "5. Appendix".

### 1.1 Frågeställning

Hur kan samtida konst uppnå hållbarhet?

### 1.2 Avgränsning

Då inget annat anges är det synen på kulturarv i Västeuropa, vilket innefattar Sverige, som avses. Samtidskonst begränsas till konst i Sverige som är tillverkad efter år 1937, då Statens konstråd bildades för att svara för statens insatser av konstnärlig gestaltning i det offentliga rummet och rekommendation om att 1 % av byggkostnaden vid nybyggnation avsätts för konstnärlig gestaltning införlivades.

### 1.3 Metod

Utifrån kurslitteratur till "Conservation and Sustainable Development" gjordes litteraturstudier. I huvudsak genom universitetsbibliotekets sökmotorer LIBRIS och GUNDA hittades kurslitteratur. En del litteratur tillhandahölls av kursansvarig i pdf genom Göteborgs universitets studentportal GUL.

En sökning efter publicerad litteratur om konservering utfördes även på Adlibris hemsida på Internet i augusti 2013. Då kunde det konstateras att Susan Staniforths "Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservation" utgiven av Getty Conservation Institute, Los Angeles 2013 fanns att tillgå. Ett flertal texter därifrån har använts.

### 1.4 Definitioner

Litterat sär är i huvudsak skriven på Engelska. Följande översättningar har gjorts av författaren:

Conservation	-Kulturvård
Cultural landscape	-Kulturmiljö (materiellt- och immateriellt kulturarv)
Cultural heritage	-Kulturarv (materiellt kulturarv)

Då konservering och restaurering beskriver två olika aktiviteter med olika mål, har följande definitioner, i enlighet med De Guichen (1999), gjorts:

Konservering	-Direkta eller indirekta mänskliga aktiviteter som görs i syfte att öka livslängden hos ett intakt eller delvis intakt kulturarv.
Restaurering	Direkt mänsklig aktivitet i syfte att återställa ett skadat kulturarv till dess estetiska, historiska eller autentiska kondition.

Litteraturen som använts adresserar bland annat museum, kulturvård, konstverk, bibliotek och bebyggelse. De har, då inget annat anges, valts att sammanfattas i begreppet "kulturarv".

## 2. Undersökning

### 2.1 Hållbar utveckling

Levande objekt, exempelvis växtlighet, fortsätter att ha samma identitet även om de uppenbart fysiska delar, exempelvis löv och blommor, byts ut (Lowenthal, 1985). Kulturvård, menar Lowenthal (1985), bör omfatta mer än bevarande av det materiella, vilket hen anser att Västvärlden under 1900-talet fokuserat på.

Hållbar utvecklings syfte är att föra vidare förnyelsebara system till framtiden och adresserade ursprungligen globala ekosystem, vilka förnyas sig själv. Det skiljer sig från kulturarv som inte förnyas sig själv materiellt. Dock kan det förnya sig själv abstrakt genom exempelvis traditioner och idéer (Fairclough, 2004, 25).

Loulanski (2006, 38) konstaterar att vetenskapliga discipliner tidigare adresserat kulturarv på olika sätt, och att de i regel studerat råmaterialet och forcerat dess egen vetenskapliga disciplins distinktioner. Hen identifierar (2006, 38) att det finns en nu framväxande och gränsöverskridande syn på kulturvård, mer interaktivt hellre än bevarande, där akademiker och vetenskap fått ge plats och numer är en av flera olika aktörer.

Även Asworth (2011, 4) menar att det under 1900-talet skett ett antal paradigmer som, istället för att ersätta föregående har kommit att existera samtidigt och format-, de olika vetenskapliga disciplinerna. Han menar vidare att paradigerna är: bevarande (eng. preservation), kulturvård (eng. conservation) och kulturarv (eng. heritage). Indelning av underrubriker är i enlighet med de paradigmen.

#### 2.2.1 Bevarande

Motsatsen till bevarande är, menar Ashworth (2011, 4), utveckling. Att spara på saker är en mänsklig instinkt, men att spara på föremål som inte längre fyller en funktion är, menar Ashworth (2011, 5) är jämförelsevis nytt. Först på 1800-talet började Europeiska nationer på att identifiera sig med det materiella kulturarvet, varefter de på 1900-talet har det administrerat stora program, så som ICOM; ICOMOS; ICCROM; IIC, för att bevara det (Lowenthal, 1985).

Ashworth (2011, 5) menar att den växande ekonomin och sociala förändringar, i huvudsak på grund av den industriella revolutionen, har ersatt århundraden av urban evolution med ny. Således har behovet- och romantiserandet av det förgångna uppkommit. Affektionen för materiellt kulturarv speglar, menar Lowenthal (1985), en nationell hunger efter någonting som är permanent.

När material var dyrt och arbete billigt tillverkades föremål för att hålla och föras vidare i generationer. Idag blir föremål fort obrukbara och en livscykel kan, från uppfinning till bruk och övergivande, vara komplett inom ett årtionde eller mindre. (Lowenthal, 1985)

#### 2.2.2 Kulturvård

Morris konstaterade redan år 1877 att dåtidens åtgärder (restaureringar), vilka möjliggjorts genom en ökad kunskap och den industriella revolutionen, åsamkat kulturarvet mer skada än ditills mänsklig åverkan och tidens tand. Kulturvård, menar Fairclough (2004, 23), handlar inte längre om att bevara fragment utan om att vara en del av- och forma kulturarvet. Vid formande, föreslår Fairclough (2004, 24), att följande frågeställningar adresseras: hur kan bevarande av kulturarv göras förenligt med tillfredsställelse av samtida behov? Hur uppnås en balans som möjliggör för brukande av samtiden och bevarande till framtiden?

Fairclough (2004, 24-25) menar att allt kulturarv inte kan lämnas orört eftersom samtiden och framtiden bör addera sin historia. Då det är ovisst vad framtida efterlevande vill bevara är det samtidens uppgift att föra vidare ”tillräckligt”. För att beräkna ”tillräckligt” finns, enligt Fairclough

(2004, 24-25) två perspektiv: *selektivt kulturvård* (traditionell kulturvård), där akademiker väljer ut de "bästa" delarna; och *hållbar kulturvård* (ny kulturvård), där kulturarv förändras och inkorporeras i nyskapande och formande av samtiden, vilket kan adressera större områden.

Kulturvårdens framtida roll är därav, enligt Fairclough (2004, 24-25), att vara en plattform för demokratiska, inkluderande närmanden och främjande av gemensamma kulturella äganden, och bevarande av det lokalt och globalt värdefulla genom kulturarvet.

De Guchien (1982) har identifierat följande nivåer som kulturvården i framtiden bör arbeta med att: informera yrkesutövare om att kulturarvet bryts ner i en accelererande hastighet; bygga en gemensam och tvärvetenskaplig plattform bör byggas, där olika discipliner kan mötas; vidareutbilda yrkesutövare; anpassa och utforma utbildning till kommande generationer och ansvarstagare; anpassa och förstärka de lagarna som tillämpas; anpassa tekniska hjälpmedel och främja forskningsprojekt mellan universitet och industri; anpassa en urvalspolicy: att bevara allting inte är hållbart och riskerar att värden går förlorade; och slutligen att informera allmänheten om kulturvårdens arbete eftersom det är för dem som arbetet utförs.

### 2.2.3 Kulturarv

Kulturarv har enligt Clavir (2001) två olika innebörder: *materiell innebörd*, (i regel är den gällande i Västvärlden) där akademiker gör ett selektivt urval av objekt som förvaltas av institutioner som prioriterar den materiella och intellektuella meningen; samt *immateriell innebörd*, exempelvis gällande i Asien och hos ursprungsbefolkningar. Vanligtvis omfattar det kontinuitet och förnyelse av traditioner, istället för bevarande av objektens material.

En kombination de innebördernas är att i beslutsprocesser främja för diskussion och möten. I praktiken innebär det en ömsesidig förståelse av vad som är viktigt för båda innebörderna (Clavir, 2001). Även Lowenthal (1985) menar att bevarande av ett kulturarvs material inte är det enda sättet att bevara ett kulturarv. I Asien utbildas hantverkare i äldre tekniker för att möjliggöra "utbyte" av kulturarvets material som en del av bevarandet. Hantverkarna är således ett "levande" kulturarv då utförandet anses mer autentiskt än det fysiska materialet.

## 2.3 Samtidskonst

Lowenthal (1985) identifierar att äldre konstverk kan existera århundraden efter att det tillverkades; men samtida konstverk bryts ner märkbart inom 20 år, och fullständigt inom 100 år. Brandi (1963) menar att ett konstverk utgörs av ett antal sammansatta materialkomponenter. De olika materialkomponenterna reagerar med varandra och med den omkringliggande miljön för vilka materialkomponenterna är exponerade för.

Reaktioner som är skadliga, för konstverkets material och därav det estetiska intrycket, avgör val av metod för bevarande. Möjligheten att förutse skadliga reaktioner beror därav på konstverkets materialkomponenter och hur de, kemiskt och fysiskt, är sammansatta. Ett konstverk kan ha preventiva behov för bevarande som står i motsats till, eller sätter restriktioner på, hur det ska upplevas som konstverk. (Brandi, 1963)

## 2.4 Konservering

Från 1800-talet och framåt har man studerat orsaker till förändringar hos föremål. Ansvariga för vård av samlingar började då att försöka reducera förändringar och förstå dess orsakssamband (Staniforth, 2013, 117).

Ruskin identifierade år 1849 att nedbrytning bör i möjligaste mån uppskutas men inte undvikas. Vidare ansåg han att kulturvården har inte rätt att röra kulturarvet eftersom det delvis tillhör de som har skapat det och delvis framtida efterlevande (Ruskin, 1849). De Guichen (1999) jämför konservering och restaurering med läkare (konservering) och plastikkirurg (restaurering).

Preventiv konservering har som mål att skydda objekt gentemot alla typer av naturligt och mänskligt angrepp (De Guichen, 1999). Begreppet uppkom i början av 1980-talet som svar på de drastiska förändringar som skett gentemot miljön och kulturarvet under 1900-talet (De Guichen, 1999).

De Guichen (1999) konstaterar att implementeringen av preventiv konservering hos institutioner är långsam: vissa institutioner kan stoltseras med väl utformade magasin som säkerställer bevarandet av deras samling, med många andra staplar deras magasinerade föremål under direkt olämpliga förhållanden (De Guichen, 1999). Preventiv konservering bör, enligt Brandi (1963) prioriteras framför aktiv konservering eftersom det senare är mer riskabelt.

Enligt Brandi (1963) finns för fastställande av preventiv konserveringsmetod, gentemot konstverk, tre olika riktlinjer, som tillsammans främjar upplevelsen konstverk som bilder och historiska dokument:

1. För ett konstverk som främst definieras genom dess estetik och historiska gångbarhet bör den första åtgärden vara att fastställa vilka förutsättningar som krävs för att uppleva konstverket som bild eller historiskt dokument.
2. För ett konstverk som definieras genom dess material och tekniska uppbyggnad bör den andra utredningen vara att fokusera på den materialtekniska konditionen.
3. Därefter bör det fokuseras på den omkringliggande miljön som möjliggör, äventyrar eller direkt hotar konstverkets bevarande.

För att underlätta kan det vara bra att behandla konstverk i en större grupp, men då bör det beaktas att alla konstverk unika och bör behandlas därefter (Brandi, 1963, 12).

### 3. Diskussion

Ett konstverk utgörs av ett antal tekniskt sammansatta materialkomponenter som reagerar med varandra och med den omkringliggande miljön för vilken det är exponerat för. Möjligheten till hållbarhet och bevarande är därav att förutse de reaktionerna.

En växande ekonomi och sociala förändringar, i huvudsak på grund av den industriella revolutionen, har ersatt århundraden av urban evolution med ny. När material var dyrt och arbete billigt tillverkades föremål för att hålla i generationer. Idag blir föremål fort obrukbara och kan en livscykel, från uppfinning till bruk och övergivande, vara komplett inom ett årtionde eller mindre. De flesta föremål, byggnader klädesplagg etc, som samtida människor omger sig med har en livslängd som är kortare än deras egen.

Ett konstverk, gjort före mitten av 1900-talet, existerar i regel århundraden efter att det tillverkades. Samtida konstverk förändras i regel märkbart inom 20 år efter det att det tillverkades. Ett samtida konstverk riskerar således att ha preventiva behov för bevarande som står i motsats till, eller sätter restriktioner på, hur det ska upplevas som konstverk.

Min personliga reflektion är att synen på bevarande av samtidskonst bör utformas på ett sätt som är mer tillämpligt. Den nutida synen på bevarande grundar sig på de filosofier som i Västvärlden växte fram under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. De filosofierna är utformade för att tillämpas på ett kulturarv som både i materialtekniskt och intensionsmässigt skiljer sig från den konst som är tillverkad efter år 1937, och är därav inte är tillämplig på samtidskonsten.

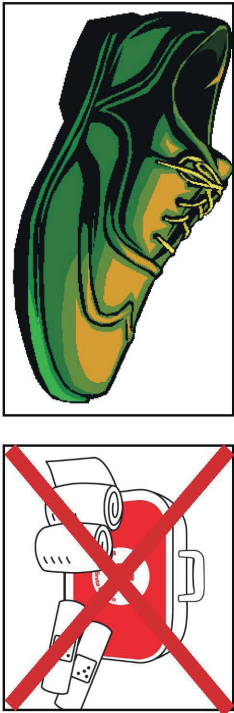
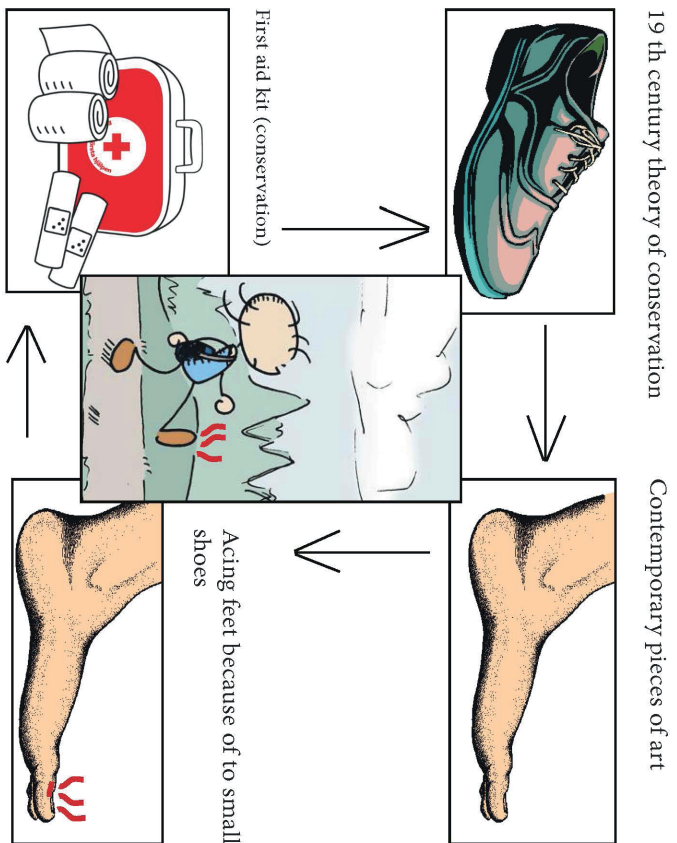
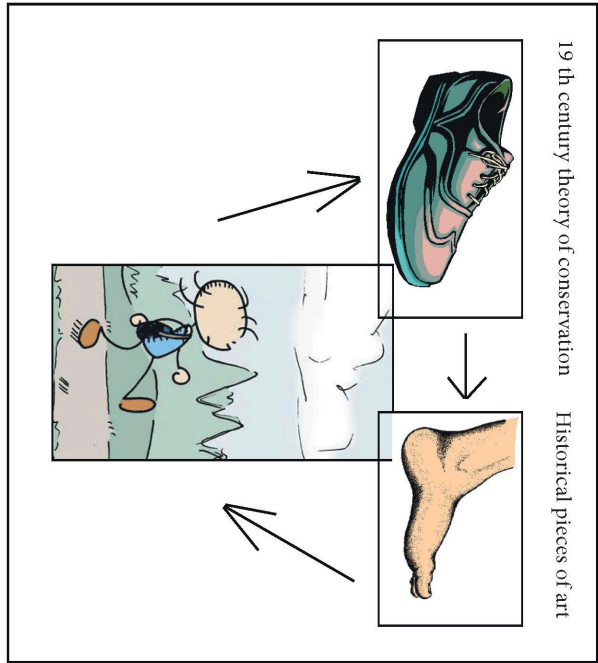
Gemensamt och viktigast för konstverk, tillverkad både före och efter år 1937, anser jag är den preventiva konserveringen för att uppnå hållbarhet. De Guichen poängterade 1999 att preventiv konservering involverar träning, organisation, planering och offentlighet och kan definieras som:

”Ett projekt riktat till alla involverade i en institution som arbetar med kulturvård, som omfattar och verkställer tydliga direktiv för att indirekta och direkta naturliga och mänskliga orsaker som orsakar nedbrytning . för att öka livslängden hos en samling och garantera spridningen av den information som de bär på” (De Guichen, 1999)

#### 4. Referenser

- Ashworth, G. J. 2011. Preservation, conservation and heritage: approaches to the past in the present through the built environment. *Asian Anthropology*, 10, 1-18.
- Brandi, C. (1963): Preventive Restoration. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Clavir, M. (2001): Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- De Guchien, G. (1982): A Challenge to the Profession. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- de Guichen, G. (1999): Preventive Conservation: A Mere Fad or Far-Reaching Change? S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Fairclough, G. (2004): Cultural landscapes, sustainability, and living with change?, I Teutonico, J. M. & Matero, F. [red.] (2004): Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment. Getty Conservation Institute, US.
- Loulanski, T. (2006): Cultural heritage and sustainable development: exploring a common ground. *The Journal of International Media, Communication, and Tourism Studies*, no. 5, p.37-58.
- Lowenthal, D. (1985): The Past Is a Foreign Country. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Merriman, N. (2008): Museum Collections and Sustainability. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Morris, W. (1877): The Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Museums Australia (2003): Museums and Sustainability: Guidelines for Policy and Practice in Museums and Galleries. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Nardi, R. (2000): Open-Heart Restoration: Raising the Awareness of the Public. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Ruskin, J. (1849): The Lamp of Memory. S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat.. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- S. Staniforth [red.] (2013): Readings in Conservation: Historical Perspectives on Preventive Conservat. Getty Conservation Institute, Los Angeles.

5. Appendix



Conclusion: address the source instead of the symptom.  
 For sustainability: adapt and develop the theory of conservation to suit contemporary art. Get bigger shoes!

## **Bilaga 2**

27 aug 2014 kl. 10:50 skrev anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se:

Hej,

har tittat lite på dina anteckningar och gjort lite förslag till faktaändringar [nedan angivna blå kulör].

[...]

-----

Med vänliga hälsningar

Anneli Adamsson

Intendent

Hallands Konstmuseum

Telefon 035-162303

anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se

[www.hallandskonstmuseum.se](http://www.hallandskonstmuseum.se)

[www.konstihalland.se](http://www.konstihalland.se)

Styrdokumentet för verksamheten är i grunden ICOMs etiska riktlinjer. De är på en hög nivå och efterföljs i mesta möjligaste mån.

Vi är överens om att samtidskonst avser konst som består av en idé om dess samtid och därmed är något mer än det fysiska ”konstverket”.

Ur Svea [Larsons](#) donationsfond köper man in konstverk från lokala ([Halländska konstnärer och konsthantverkare, alltså födda i Halland eller med annan halländsk anknytning. Även halländska motiv.](#)) (eller ”anknutna”) konstnärer. Inköpskommittén består av 3 personer ([Ordinarie ledamöter stiftelsestyrelsens ordf, museichefen, två intendent.](#) Dessutom [en tredje intendent adjungerad.](#)) från museet som arbetar med samlingen, museichefen och personer i stiftelsen. Där finns inte en konservator med.

Museet präglas av att ha varit Halmstads ([Snarare Hallands i så fall.](#)) länsmuseum i över 100 år. Sedan 2010 har museet fått ett nytt uppdrag: att vara Hallands konstmuseum och samtidigt Halmstads kulturhistoriska museum.

Hallands konstmuseums samling präglas av dess museichefer (främst kyrklig konst) och Halmstadgruppen (konst).

Under museichef Erik Salvéns (fil. doktor med intresse för kyrklig konst) tid samlades ett antal medeltida bildvävar ([Tyvärr inte till vårt museum...stryk det. Han samlade in kyrklig inredning, men också en stor mängd allmogeföremål från den kultur som då förändrades stort med tanke på industrialismen.](#)) och andra kyrkliga föremål in. I arbetet, med utställningar, på museet återkommer man gärna till de föremålen. Att Hallands konstmuseum behåller samlingen från tiden som läns museet är viktigt då "museet är samlingen". För tillfället är museets uppdrag att vara konstmuseum, men man vet inte vad som händer i framtiden.

Naturrealistiska lokala konstnärer (självskolade konservatorer) arbetade på museet under 1950/60 och 70-talet. De vårdade samlingen; ibland genom att "snygga till" eller "bättrat på" föremålen. Ibland vill församlingarna ha tillbaka sina kyrkliga föremål ur samlingen (som de fortfarande äger). De ansöker då hos länsstyrelsen för att få tillbaka dem. Då har Lars-Ivar konserverat dem innan de återförs till kyrkan. När det gäller bonadsmålningarna så kunde de skickas till SVK för konservering.

De föremål som donerats till museet, och som museet tagit emot, kan inte avyttras (säljas). Ansvar för dem är i "evig tid". Avyttring är inte aktuellt nu men kanske i framtiden om det är ett föremål som museet själv förvärvat (köpt).

När man köper in ett konstverk frågar man konstnären om: Vad denna anser om publicering av- och rättigheter till konstverket? Konstverkets titel och material? Om det uppstår en skada: ska konstnären kontaktas eller en konservator? Hur ska verket monteras? De flesta konstnärer vill att man ska kontakta dem om skada uppstår.

Konstnärens intention med verket är viktig. Den dokumenteras vid inköpstillfället och får inte förändras därefter. Om intentionen är att verket ska brytas ner så tillåts det brytas ner; men får det en skada åtgärdas det.

Konstnären Pål Svensson kontaktades exempelvis vid montering av hans konstverk. Vid inköp av en triptyk av David Svensson fick museet en särskild damtrasa för att rengöra konstverket, David har även varit där vid ett tillfälle och lagat en "spricka i skarven". Om ett foto skulle få en skada skulle museet kontakta konstnären och fråga om de kunde få en ny kopia.



Hallands konstmuseum delar metallkonservator med Varbergs kulturhistoriska museum (där konservatorns arbetsplats är). Hallands konstmuseum får därför inte köpa in konserveringstjänster eftersom de verksamheten ”har en konservator”. Det är synd då det är skillnad på kulturhistoriska metallföremål och konstverk.

Det är skillnad mellan en konst-konservator och en annan konservator. En konst-konservator ska ha kunskap om konsthistoria och ett konsthistoriskt intresse; men även en bred kunskap om konservering av olika material (metall, textil, måleri, etc.). Konst-konservering handlar om en ”inställning” snarare än ”konservering”. Hallands konstmuseum är, likt de flesta offentliga organisationer idag, präglad av besparingar vad gäller resurser och personal. De som arbetar där måste driva olika projekt och samarbeta i grupp, där samtliga delar av verksamheten är inkluderad. Skulle de anställa en konst-konservator är det viktigt att denna är en del av- och deltar i hela museets verksamhet.

På frågan: om det finns en vit målning på ert museum som konstnären varje år kommer och målar om (med samma vita färg). När konstnären dör fortsätter hans assistent att måla målningen varje år (med samma vita färg). Kan ni (museet), när assistenten dör, fortsätta måla målningen (med samma vita färg)? Svarades att man nog inte skulle fortsätta måla men belysa det på annat sätt, exempelvis genom att ställa ut färgburkarna tillsammans med konstverket.

Jag borde prata med Terese Williams (?) från Kungsbacka som gör fragila verk.

<http://www.teresewilliam.com/cv-contact-1156286>

-----  
-----Ursprungligt meddelande----- From: Lisa Edgren  
Sent: Wednesday, March 04, 2015 12:10 PM  
To: anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se ; Eva Eriksson  
Cc: Anneli Palmköld  
Subject: Min masteruppsats med förhoppning om godkännande.

Hej Anneli Adamsson och Eva Eriksson,

[...]

Ni har båda ställt upp på intervjuer i min uppsats, vilket jag är väldigt glad för! Jag talade idag i telefon med Anneli Adamsson och har försökt nå Eva Eriksdotter men inte lyckats, men jag e-postar er båda ändå med anledning av att jag hoppas att ni godkänner det sättet som jag använder er som informanter på.

Bifogat är utkastet av min uppsats: den ska genomgå en korrekturläsning till så jag ber er att endast använda den i syfte att se om ni kan godkänna det sättet ni används som informanter på, men inte för att sprida vidare. När den är publicerad så kan jag skicka det färdiga resultatet till er istället, då kommer den även vara i bättre upplösning!

Jag har gul-markerat de avsnitt där intervjuer med er används. Hela kapitel fyra bygger också på de intervjuerna, men där är endast huvudrubriken gul-markerad.

Min ambition är att skicka in uppsatsen för publicering nästa vecka, så min förhoppning är på respons från er tills dess!

Vänligen

Lisa Edgren

Snart fil. mast. i kulturvård med inriktning konservering

Tel 0731588001

-----  
9 mar 2015 kl. 10:23 skrev <anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se>

Några reflektioner:

4:1 femte raden- Hallands Konstmuseum blev inte aktiebolag. Det blev en juridisk fråga och det godkändes inte. Stryk det. Däremot blev det en namnändring i befintlig organisation till Ideella föreningen Hallands Konstmuseum.

4:1 sjunde raden: ”ebbat ut” låter lite för mycket. Vi håller just på att flytta hela samlingen och arbetar dagligen med samlingen som det är nu. Möjligen kan man säga att fokus i verksamheten ändrats till konstsamlingen men att den kulturhistoriska samlingen fortfarande vårdas och brukas.

4:1:1 sista raden. Stryk sista bisatsen. Det korrekta är att det finns möjlighet att ställa inköpta verk i utställningsbart skick i samband med köp men medel ur fonden kan inte användas för vård i senare skede.

4:1:4 - andra raden. ”därför inte får” låter lite hårt. Att medel går till en fastanställd konservator med en särskild inriktning gör att det inte finns samma ekonomiska möjlighet att köpa in konservatorstjänster för konst tex, men det kan göras vid behov för andra medel.

[...]

Lycka till

-----

Med vänliga hälsningar

Anneli Adamsson

Intendent

Hallands Konstmuseum

Telefon 035-162303

[anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se](mailto:anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se)

[www.hallandskonstmuseum.se](http://www.hallandskonstmuseum.se)

[www.konstihalland.se](http://www.konstihalland.se)

## **Bilaga 3**

Från: Eva Eriksson <eva.eriksson@varberg.se>

Till: Lisa Edgren <lisaedgren@gmail.com>

Ämne: SV: Anteckningar från möte med Varbergs konstintendent Eva Eriksson

Datum: 15 augusti 2014 13:43:48 CEST

Hej Lisa,

[...]

Texten ser bra ut, har gjort några tillägg i rött.

Allt gott

Eva ERIKSSON

Från: Lisa Edgren <lisaedgren@gmail.com>

Skickat: den 15 augusti 2014 11:35

Till: Eva Eriksson

Ämne: Anteckningar från möte med Varbergs konstintendent Eva Eriksson

Hej Eva Eriksson,

[...]

Nedan är mina anteckningar från vårt möte och jag undrar nu om jag uppfattat dig korrekt:

Vi träffades på Komediante i Varberg 3/4- 2013 kl 13:00 till ca 15:00

Konstintendent ansvarar för:

Varbergs 2 konsthallar (Konsthallen/Hammagasinet och Varbergs Konsthall).

Varbergs offentliga konst som finns deponerad -både inomhus och utomhus- i kommunala -byggnader, -arbetsplatser, -skolor och äldreboenden.

inköp- och registrering av offentlig konst.

Inköp av konst:

Inköp av lös offentlig konst görs till viss del med platsen där den ska placeras i åtanke. Konst som köps in är till ca 70% lokal-, nationell- och internationell konst; ca 30 % är samtidskonst.

Budget för konstinköp låg, vid tidpunkt för mötet, på 10000 tkr -till både inköp av konst och vård.

Inventering av konst:

Konsten började inventeras digitalt 2005 av en konstnär som därefter blev anställd.

Konsten inventeras varje år, men vi åker ut och inventerar på plats varannat år och skickar ut en inventeringslista vatannat år.

Vartannat år inventeras konsten. Då skickas en inventarielista ut till en på plats ansvarig person för konsten.

Saknas något konstverk då är det i regel på grund av att personer flyttat (bytt kontor) och då tagit med sig konsten.

Förvaring av lös konst:

I Hamnmagasinet finns ett upplag. Där förvaras konst som är:

nyförvärvad och som ännu inte hunnit hängas upp, och

konst som tagits ner och väntar på att få en ny plats (bland dem finns ett fåtal äldre konstverk som blivit inaktuella för omplacering, så som grafiska verk som inköptes av politiker innan konstintendenten tillträdde).

Det innebär att man inte sparar på konst som inte är i bruk. Konsten som finns på upplaget är i bruk (bortsett från de inaktuella) då de väntar på utplacering. Men enligt konstintendenten hade det varit bäst att inte ha något förråd alls (så inget blir stående), då kommunen inte ska samla utan exponera konst. Ibland har verk inregistrerats av misstag och information om bl.a. konstnär saknas, då avyttras de.

Skötsel av fast och lös konst inomhus och utomhus

Vård- och underhåll tar konstintendenten med i beräkningen när konst anskaffas.

Vid deponering av lös konst ser konstintendent till att konsten hänger rätt och har gynnande omgivande betingelser. Vid ommålning av exempelvis ett kontor kommer konstintendenten och ser till konstverket.

I regel ger konstnären inga skötselinstruktioner vid inköp av konst. Ibland frågar man konstnären särskilt om sådana.

I Varberg har man sedan en tid tillbaka haft ett behov av en vård- och underhållsplan för den offentliga konsten. Men personal, kompetens och anslag saknades vid tidpunkten för mötet. Problem är att det avsätts medel för konstnärlig gestaltning men inte för vård- och underhåll.

På skulpturer kan det uppstå smärre skador och är konstnären i liv så lagar hen det. Då tas medel från budget för konstinköp. Vid inköp av utomhuskonst är det bra om det är så lite underhåll som möjligt. Exempelvis är det bättre med en mosaikvägg än ett ljuskonstverk. Ljuskonstverk behöver underhåll om någon lampa går sönder, och det gör inte konstverket rätta om sådant inte tillgodoses omgående och verket blir stående och inte är intakt.

Om skador uppstår

Är en person själv ansvarig för att skadan vållats på lös konst så ansvarar hen för att åtgärda det. Om en skulptur som anskaffats till offentlig gestaltning skulle falla ihop är konstnären skyldig att åtgärda det. -i anbudet för upphandling finns i regel en garanti om att ett konstverk ska hålla i minst 2 år, förutsatt att man följer de skötselansvisningar som konstnären lämnat. Annan skada lämnas på reovering som utgörs av en lokal konstnär. Är skadan omfattande (konstverket obrukbart) utranteras konstverks då en kommun -till skillnad från ett museum- har inte har något samlingsansvar eller syfte med att samla.

I Varberg finns därför finns inga (inte vad vi känner till men det finns det säkert om en konervator skulle inventera)trasiga konstverk, och inget som är aktuellt att skicka till konservator. Konstintendenten har inte varit med om att någon målning skadats. Det finns en större målning av Ernst Billgren i en matsal som redan efter något år börjat krackelera. Ernst Billgren är känd för att arbeta i förgängliga material och det får man räkna med när en sådan målning anskaffas, varför konservering inte är aktuellt.

En av Maria Misenbergers skulpturer i Engelska parken har nyligen vandaliserat, vi har åter igen kontaktat konstnären. Hon kommer att skicka skulpturen till Thailand för omgjutning och för förstärkning, det är mycket populärt att sitta på skulpturen och därför får den belastningskador. Det är andra gången som den blir skadad.

Övrigt

Då ett konstverk åtgärdas kan konstnären inte ändra sitt verk i efterhand.

Då en skada uppkom på en skulptur in engelska parken kontaktades konstnären. En bild på skadan skickades då till konstnären, och beslut togs då i samråd med om att kontakta en billackerare som åtgärdade skadan.

På ett kontor fanns vid tillfället för besöket en liten buddastaty i skumgumm-liknande material som tillhörde den offentliga konsten. På min fråga om vad som händer när konstverket bryts ner, då skumgummi är ett förgängligt material, -om man ber konstnären om en ny staty från samma form eller om det utranteras- svarades att då är konstverket slut så det utranteras. Konstverk har en livstid och att de utranteras när den livstiden är slut. När man i Varberg köper in konst tar man hänsyn till vilka material konstverket är gjort av och har med i beräkningen att konsten inte är för evigt.

Varbergs kommun ingår i ett nätverk med andra kommuner där man delar med sig av erfarenheter. Våd tidpunkten för mötet blev jag inbjuden till ett sådant möte. Det var en dag som handlade om frågor kring helhetsgestaltning av offentliga miljöer, som riktade sig till alla som är inblandade i beslut om den offentliga miljön, s.s. tjänstemän, politiker och beslutsfattare.

På frågan: om det finns en vit målning deponerad som konstnären varje år kommer och målar om (med samma vita färg). När konstnären dör fortsätter hans assistent att måla målningen varje år (med samma vita färg). Kan ni (kommunen), när assistenten dör, fortsätta måla målningen (med samma vita färg)? Svarades att nej, då har konstverket tagit slut.

Vänligen

Lisa Edgren

Fil. kand. konservator

Tel: 073 158 80 01

---

From: Lisa Edgren

Sent: Wednesday, March 04, 2015 12:10 PM

To: anneli.adamsson@hallandskonstmuseum.se ; Eva Eriksson

Cc: Anneli Palmsköld

Subject: Min masteruppsats med förhoppning om godkännande.

Hej Anneli Adamsson och Eva Eriksson,

[...]

Ni har båda ställt upp på intervjuer i min uppsats, vilket jag är väldigt glad för! Jag talade idag i telefon med Anneli Adamsson och har försökt nå Eva Eriksdotter men inte lyckats, men jag e-postar er båda ändå med anledning av att jag hoppas att ni godkänner det sättet som jag använder er som informanter på.

Bifogat är utkastet av min uppsats: den ska genomgå en korrekturläsning till så jag ber er att endast använda den i syfte att se om ni kan godkänna det sättet ni används som informanter på, men inte för att sprida vidare. När den är publicerad så kan jag skicka det färdiga resultatet till er istället, då kommer den även vara i bättre upplösning!

Jag har gul-markerat de avsnitt där intervjuer med er används. Hela kapitel fyra bygger också på de intervjuerna, men där är endast huvudrubriken gul-markerad.

Min ambition är att skicka in uppsatsen för publicering nästa vecka, så min förhoppning är på respons från er tills dess!

Vänligen

Lisa Edgren

Snart fil. mast. i kulturvård med inriktning konservering

Tel 0731588001

-----  
Från: Eva Eriksdotter <eva.eriksdotter@varberg.se>

Till: Lisa Edgren <lisaedgren@gmail.com>

Ämne: Re: Min masteruppsats med förhoppning om godkännande.

Datum: 4 mars 2015 12:37:47 CET

Hej Lisa,

[...]

Det du skriver om Varberg stämmer utom en sak som jag inte minns att jag sagt - att vi anlitar lokala konstnärer för att laga andras konstverk!

Minns inte att vi gjort det men om vi gjort det vid något tillfälle så är det ett undantag!

Vi anlitar lokala konstnärer för placering av konst!

Bästa hälsningar

Eva



## **Bilaga 4**

Från: Gunilla Lagnesjö <gunilla.lagnesjo@raa.se>

Datum: 20 augusti 2014 10:16

Ämne: Sv: Fwd: Anteckningar från vårt möte, 2014-03-05, angående min masteruppsats

Till: Lisa Edgren <lisaedgren@gmail.com>

Hej Lisa

[...] här kommer lite input. Du ser mina kommentarer längre ner i ditt mail - de är med kursiv stil.

[...]

Hälsar Gunilla

Gunilla Lagnesjö

Enhetschef / Head of unit

Konserveringsvetenskap / Conservation Science

Riksantikvarieämbetet / Swedish National Heritage Board

Box 1114

SE-621 22 VISBY

Besöksadress / Visiting adress

Artillerigatan 33

Visby

Phone +46(0)8 5191 8320

Mobile +46(0)708 83 80 05

e-mail gunilla.lagnesjo(at)raa.se

[www.kulturvardsforum.se](http://www.kulturvardsforum.se)

facebookgrupp: konserveringsvetenskap

Consider the environment. Please don't print this e-mail unless you really need to.

----

-----  
Från: Lisa Edgren <lisaedgren@gmail.com>

Ämne: Anteckningar från vårt möte, 2014-03-05, angående min masteruppsats

Datum: 31 mars 2014 18:51:19 CEST

Till: Gunilla Lagnesjö <gunilla.lagnesjo@raa.se>

Hej Gunilla,

[...]

Angående min masteruppsats har jag, efter vårt möte 2014-03-05, gjort anteckningen som följer. Har jag uppfattat dig korrekt i följande:

Den aktiva konserveringen (rengöring, fixering, retuschering, etc.) skiljer sig inte mellan kulturhistoriska- och konstnärliga föremål; det är vad som ”händer i huvudet” som skiljer sig. Det innebär att skillnaden inte sitter i konserveringsmetoden utan i konserverings-etiken.

På följande scenario... Det finns en vit målning på ett museum som konstnären varje år kommer och målar om (med en vit färg). När konstnären går ur tiden fortsätter hans assistent att måla målningen varje år (med samma vita färg). När assistenten går ur tiden; kan museet fortsätta måla målningen varje år (med samma vita färg)? ...var ditt svar:

Ja, det kan museet. / *ja, ommålningen är en del av kulturarvet, traditionen.*

”Kulturmiljö” är på ytan ett holistiskt (allomfattande) perspektiv; men när man skrapar på ytan är det vad som anges KML. Det betyder att definitionen av en ”kulturmiljö” är vad som anges i (och omfattas av) KML. / *Nja, Riksantikvarieämbetet definierar det i sitt program enligt följande: ”Kulturmiljö avser den av människan påverkade fysiska miljön. Det kan gälla alltifrån enskilda objekt till stora landskapsavsnitt. Kulturmiljön är en del av kulturarvet.” I vardagen har myndigheten bland annat uppdraget att arbeta med kulturmiljöfrågorna i lagstifningen och då handlar det om Kulturmiljölagen, Plan- och bygglag, miljöbalk etc. Museerna omfattas inte av någon specifik lag.*

Sven Nilssons tabell (Kulturens nya vägar, 2003, sidan 448) över olika paradigmer i kulturpolitiken (nedan) stämmer även in på paradigmet i kulturvården.

Paradigmen i kulturvården kan vidare, och övergripande, indelas i följande decennium:

	1990-talet	2000-talet	2010-talet
	Humanistisk	Sociologisk	Instrumentell
Mål	Bildning	Frigörelse	Synliggörande
Bakgrund	Staten	Det civila samhället	Marknaden
Förankring	Nationell	Lokal	Global
Strategi	God konst åt folket (institutionalisering)	Kulturell demokrati, publikarbete, eget skapande	Kulturalisering, profilering, ”events”, marknadsföring,
Publik	Hela befolkningen	Grupper	Segment, livsstilar
Ram	Kulturinstitutioner,	Aktivt deltagande, pluralistiska ramar	Flaggskepp, festivaler, turneér (efterfrågan)
Funktion	Upplysning, bildning	Bekräftelse, utveckling, kommunikation	Underhållning, upplevelse,
Förmedl.	Kulturförmedlande, ... folkbildning	kultursekreterare kulturpedagoger	Projektledare, curators

Det ”immateriella kulturarvet” är de bakomliggande orsakerna till -historien om det- materiella kulturarvet.

Det är skillnad mellan ett ”museiföremål” och ett ”bruksföremål”. Museum samlar, offentliga institutioner (så som kommuner) ”brukar” föremål. Skulpturen av Ernst Billgren vid Sahlgrenska hade man sannolikt inte fortsatt hålla liv i (konservera fastän det i längden inte är hållbart) om det inte varit för att det är en ”Ernst Billgren”.

Intressanta frågor som ställdes var: Vad beror fixeringen av föremål på? Bottnar det i naturreligion, katolicism och/eller relikier? Tips på personer att prata med var Inger Nyström Godfrey och Karin Hermerén. Ett råd var att gå tillbaka till baslitteraturen (Curman, Börje Blomé, Fielden, Munoz-V och övriga) och fundera på: vad menar de egentligen? Vad menar de när det kommer till åtgärdsval?

Vänligen

Lisa Edgren

Fil. kand. konservator

Tel: 073 158 80 01