



**INSTITUTIONEN FÖR KULTURVÅRD**

# **ATT BEVARA DET SOM INTE KAN BEVARAS**

**Konservering av levande material i modern konst**

**Linn Björklund**

Uppsats för avläggande av filosofie kandidatexamen med huvudområdet kulturvård  
med inriktning mot konservering

2020, 180 hp

Grundnivå

2020:23

ATT BEVARA DET SOM INTE KAN BEVARAS

LINN BJÖRKLUND

Handledare: Stavroula Golfomitsou och Bosse Lagerqvist,

Opponent: Tanja Obradovic

Examensarbete 15 hp

Konservatorsprogrammet, 180 hp

UNIVERSITY OF GOTHENBURG

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

Department of Conservation

Fax +46 31 786 4703

P.O. Box 130

Tel +46 31 786 0000

SE-405 30 Göteborg, Sweden

Program in Conservation of Cultural Heritage Objects

Graduating thesis, Sc, 2020

By: Linn Björklund

Mentor: Stavroula Golfomitsou and Bosse Lagerqvist

Opponent: Tanja Obradovic

Uppsatsens titel på engelska: TO PRESERVE WHAT CAN NOT BE PRESERVED

## ABSTRACT

The post war era and industrial revolution opened up a freedom in the art field and created an unpredictable art landscape. The creativity that it unleashed among artists would later become a main concern for those who managed such artifacts as museums, galleries and collectors. Art that is considered temporary, ephemeral art, constitutes a large part of what is today classified as modern art. Change has become an essential component of artworks in this category since its properties might make them changeable, fragile or difficult to recreate. What role does artist talks play in conservation and what is the current knowledge about the preservation of works of art in ephemeral materials as well as living organisms?

This thesis is based on literature studies, an artist interview and correspondence with conservators in large art institutions. In addition to this material, I have done my own documentation and ocular examination of an artwork containing a living organism, *Topografin mellan vandring och flykt* by Patrik Bengtsson.

A work of art is an investment for a museum and builds up the collection which the institution would want to preserve. The ephemeral nature of some of these works pose interesting dilemmas as it becomes a matter of whose opinion weighs most heavily, the artist's or the institution's. There is no general regulatory framework for the preservation of ephemeral art, nor for art containing living organisms. It is therefore important that the conservatory profession is an outward-looking activity that is constantly seeking new information and is part of a network with other professions in order to guarantee the preservation of cultural heritage.

Title in original language: Att bevara det som inte kan bevaras

Language of text: Swedish

Number of pages: 50

Keywords: conservation, ephemeral, contemporary art, biosphere, living organisms, artist interview

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—20/23—SE

<b>INLEDNING</b> .....	<b>1</b>
BAKGRUND.....	1
SYFTE .....	2
PROBLEMFÖRMULERING .....	3
FRÅGESTÄLLNINGAR .....	3
FORSKNINGS- OCH KUNSKAPSLÄGE .....	3
TEORETISK REFERENSRAM.....	8
METOD OCH MATERIAL .....	9
<i>Fallstudie</i> .....	9
<i>Konstnärsintervju</i> .....	10
<i>Litteraturstudier</i> .....	10
AVGRÄNSNINGAR .....	11
<b>FALLSTUDIE</b> .....	<b>11</b>
KONSTNÄREN.....	11
TOPOGRAFIN MELLAN VANDRING OCH FLYKT (GKM 2017-49) .....	12
<i>Beskrivning</i> .....	12
<i>Koncept</i> .....	12
<i>Konstverkets material</i> .....	13
<i>Relation till institutioner</i> .....	14
<i>Förändring och åldrande</i> .....	15
<b>RESULTAT</b> .....	<b>17</b>
<i>Riskbedömning</i> .....	17
<i>Sammanfattande resultat kopplade till konstnärsintervjun:</i> .....	18
<b>DISKUSSION</b> .....	<b>19</b>
<i>Fallstudien</i> .....	19
<b>SLUTSATSER</b> .....	<b>20</b>
<b>LITTERATURFÖRTECKNING</b> .....	<b>21</b>
TRYCKTA KÄLLOR.....	22
OTRYCKTA KÄLLOR.....	22
<b>BILAGOR</b> .....	<b>24</b>
<i>BILAGA 1: WELCOME HERE</i> .....	24
BILAGA 2: BILDMATERIAL .....	25
<i>BILAGA 3: INTERVJU MED PATRIK BENGSSON</i> .....	26
BILAGA 4: MAIL MELLAN MALIN BORIN OCH WOODLAND SCENICS.....	33

BILAGA 5: INSTALLATIONSMANUAL FÖR GKM 2017-49.....	35
BILAGA 6: OBJEKT I SKÅP.....	38

## Inledning

Efterkrigstiden innebar för konstscenen att marknaden översvämmades av nya material och industriprodukter som kom att användas i olika kreativa processer. Eftersom produkterna inte från början var tänkta som konstnärsmaterial var de mindre hållbara eller hade egenskaper vars konsekvenser över tid inte var kända. Till detta kom användningen av levande växter och andra organiska material som integrerades i skulpturer och installationer. Modern konst som kan vara tillverkad av allt sådant som inte setts som ”klassiskt konstnärsmaterial” skapar en mängd intressanta dilemman och representerar en komplex problematik eftersom de samlade institutionerna liksom privata samlare och deras konservatorsexpertis ibland eftersträvar att bevara sådant som inte kan eller bör bevaras.

## Bakgrund

*Calling on this change in man's nature, the moral and psychological changes of all human relations and activities, we leave behind all known art-forms, and commence the development of an art based on the union of time and space. The new art takes its elements from nature. Existence, nature and matter come together in a perfect unity. They develop in time and space. Change is an essential property of existence (Fontana, 1966).*

Så skriver konstnären och teoretikern Lucio Fontana tillsammans med sina studenter i *The White Manifesto* (It: Manifesto Blanco) från 1946 om den nya konsten och dess samspel med natur, vetenskap och tid (Fontana, 1946). I efterkrigstidens Milano definierade han en ny strömning inom konsten – Spatialismen – som hyllade den nya tillfälliga konstens välkomnande av modern teknik och rörelse framför gamla beprövade skulpturala tekniker. Lucio Fontana hade inspirerats av de italienska futuristernas tidiga försök att fånga rörelse, tid och rum i måleri (Birnbaum & Noring, 2018, s.86).

Friheten inom konstfältet öppnade upp ett oförutsägbart konstlandskap och den kreativitet som det utlöste hos utövarna skulle senare bli ett huvudbry för dem som förvaltade sådana alster som museer, gallerier och samlare. Den mångfacetterade karaktären hos denna nya konstnärliga praktik står i direkt relation till de svårigheter man stöter på när sådana verk ska hanteras vid bevarandeinsatser, i samlingsförvaltningsfrågor och i utställningssammanhang vid såväl offentliga institutioner som vid privata gallerier. Som förvaltare av den nya konsten står man inför nya material, nya former av konstnärliga uttryck och nya krav kring hantering och förståelse av verken. Den italienske konstvetaren och kritikern Germano Celant har pekat på en del av de nya utmaningar som särskilt gäller plats-specifika verk. Sådana riskerar att tappa energi och mening om de flyttas ur den arkitektur det “bebor”, också det något som måste problematiseras i samband

med en konserveringsinsats (Se Ferriani et al. 2013, s. 20).

Som jag ska visa, ställer den konsten och dess materialitet nya och ofta oväntade krav på omgivningen och däribland på de institutioner och professioner som har till uppgift att bevara verken i samtiden och för framtiden. Och det är inte bara konstnärernas materialval som förändrats utan också verkens roll i samhället och i olika situationer, t ex på konstmarknaden, vilket den amerikanske konservatorn Glenn Wharton påpekat. Han lyfter fram att det inte alltid är avsett att ett specifikt konstverk ska leva vidare. Detta är i och för sig ingen nyhet – konstnärer har genom tiderna skapat efemära arbeten för omedelbar konsumtion, det nya är att sådana efemära verk nu blir förda till samlingar och hamnar på konstmarknaden. Nytt är också konstverk som konceptualiserar begrepp som förlust, där t ex en installation eller skulptur konsumeras och faktiskt tar slut under en utställning (Wharton, s. 171, se Altshuler, 2007).

Att jag valt detta som ämne för uppsatsen har koppling till min bakgrund som konstnär och studerande vid Iceland Academy of the Arts och mitt masterarbete *Welcome here* (Bilaga 1) där jag byggde tillfälliga habitat av efemära material på slumpvis valda platser. För installationerna använde jag sådant som redan fanns på platsen och blandade organiska och återanvända material med industriprodukter för att väcka frågor om identitet och hemmahörighet. Som studerande vid Konservatorsprogrammet vid Göteborgs universitet har följdfrågan väckts: hur kan sådana verk bevaras – och är det ens alltid meningen att de ska bevaras?

Till grund för uppsatsen ligger litteraturstudier, en konstnärsintervju (Bilaga 3) och korrespondens med konservatorer vid Göteborgs Konstmuseum och Moderna Museet i Stockholm. Jag har förutom detta material gjort egen dokumentation och okulär undersökning av konstverket. Jag letade även information på internet, men då konstnärens hemsida för tillfället låg nere har jag förlitat mig på artiklar från tidigare utställningar och katalogtexter.

## **Syfte**

Uppsatsens huvudsakliga syfte är att undersöka på vilket sätt konstverk i obeständiga material skapar specifika problem för deras bevarande. Arbetet fokuseras på skulptur och installationskonst som består av levande material som förändras med tiden då materialen faller isär, torkar eller dör. Undersökningen baseras framför allt på en fallstudie kring verket *Topografien mellan vandring och flykt* av konstnären Patrik Bengtsson (Bilaga 2).

Utifrån de kunskaper och insikter som kan hämtas genom detta material följer en översiktlig redogörelse om hur olika konstverk i obeständiga material har hanterats ur bevarandesynpunkt. Flera frågor aktiveras kring de etiska riktlinjer för konservering som finns och hur väl de är applicerbara på för det i den här uppsatsen utvalda verket.



Avslutningsvis diskuteras uppsatsens inriktning på verk av obeständiga material och deras bevarande inom ramen för en hermeneutisk problematisering av konstnärlig gestaltning, kulturarv och konserveringsinsatser.

## **Problemformulering**

Konst som anses tillfällig, *efemär* (eng. ephemeral art), utgör en stor del av det som idag klassificeras som modern konst. Tillfälligheten innebär att konstverken oavsett medium har egenskaper som gör dem föränderliga, sköra eller svåra att återskapa. Detta skapar problem för utställare inte bara vad gäller klimat, ljuskänslighet, beröringsskydd osv men sprickbildningar, sönderfall eller förruttnelse kan också erbjuda angreppsytor för diverse skadedjur eller mögeltillväxt då materialen förändras och påverkar varandra på sätt som är svåra att förutse. Polymerer och oorganiskt material blandas med okända substanser och ibland med levande organismer. Även frågor om vad som egentligen är original – vilket som var det ursprungliga uttrycket och ambitionen – väcks av konstverk som är i någon form av pågående process. Bland andra har Oscar Chiantore och Antonio Rava fördjupat sig i problematiken och konstaterat att det här är ett relativt modernt problem, samtidigt som enstaka äldre verk av samma efemära karaktär inte har överlevt och helt enkelt kan ha försvunnit. Såväl publika som privata institutioner, museianställda och samlare är av lättförstådda skäl oroad av att verk tillverkade av löv, grenar eller matvaror och andra förgängliga material ska försvinna (Chiantore et al., 2012, s. 14).

## **Frågeställningar**

Uppsatsens centrala frågeställningar är

- Hur förhåller sig hanteringen av efemär konst till existerande charters och formella riktlinjer?
- Hur ser kunskapen ut idag när det gäller konstverk i obeständiga material så väl som levande organismer?
- Vilken roll spelar konstnärssamtal för bevarande- och utställningsarbete?

## **Forsknings- och kunskapsläge**

Salvador Muñoz Viñas bok *Contemporary Theory of Conservation* ger en bred och överblickande belysning av frågorna om konserveringsetik och moraliska avvägningar där minimala ingrepp och bevarande med ett långtidsperspektiv är centrala förhållningssätt (Muñoz Viñas 2005). Men bevarandeambitionerna vid sådana förhållningssätt kan ibland gå stick i stäv med konstnärens intention att göra något föränderligt och ändligt.

Den brittiska konsthistorikern Sophie Kromholz har därför diskuterat behovet av en ny samlingsetik som

tillåter sådant försvinnande och förlust. Hon menar att konstverk vars idé är att de ska upphöra kräver en ny och mer tillåtande etik (Kromholz, 2018, s. 224–237).

Caitlin DeSilvey är ännu mer kritisk gentemot traditionella konserveringsambitioner och använder begrepp som ”kulturarvets kreativa kollapser” och argumenterar för att man borde samverka med de nedbrytande processerna snarare än att motarbeta dem. Det talas gärna om skyddsvärda och ömtåliga platser och ting som behöver skydd, konservering och andra bevarandeinsatser. DeSilvey ställer frågan om vad som händer om förändringsprocesserna istället accepteras och värnas? Om vi väljer att inte intervensera utan låter förfallet ha sin gång? Går det att koppla loss och frigöra minnet från det materiella och vilka möjligheter skulle öppna sig om vi slog vakt om förändring istället för kvarblivandet? (DeSilvey, 2017, s. 3).

I boken *Material Matters* är redaktören Jackie Heuman inne på liknande spår och diskuterar bland annat val av objekt där konstnärer tänjer på gränserna och därmed skapar nära nog existentiella vägval för den som ska försöka bevara objekten: Det är svårt nog att försöka stoppa nedbrytningen av grönsaker eller frukt, men frågan om och hur sådana verk kan konserveras blir ett både etiskt och estetiskt problem så snart konstnärens egna intentioner tas med i beräkningen (Heuman, 1999, s. 10).

Den holländske konservatorsteoretikern Isbrand Hummelen gör liknande reflektioner om hur museer ska förhålla sig inför konstverk som verkar trotsa bevarandeambitioner genom att upplösa sig själva. De snabbt sönderfallande eller fragila verken riskerar att erodera men blir samtidigt en del av det starka uttryck och den vitalitet som det fria användandet av alla slags material hade möjliggjort (Hummelen, 2005, s. 22–26).

Diskussionerna kring begreppen och olika praktiker pågår bland samlande institutioner över hela världen och de professioner som hanterar denna typ av kulturarv måste söka information och kunskap hos varandra och sätta sig in i nya material, koncept och konstnärliga ambitioner genom internationellt utbyte.

Under några sommarkvar 2019 hölls t ex ett symposium i Mexico City under namnet *Living Matter/ La Materia Viva - The Preservation of Biological Materials Used in Contemporary Art/ Conservación de materiales orgánicos en el arte contemporáneo* och som behandlade etiska och praktiska problem associerade med samlandet och utställandet av modern konst i levande materia. Ambitionen var att undersöka hur ett verks initiala intentioner kan hamna i konflikt med ett museums utställnings- och bevarandepolicy och hur detta i så fall kan komma att påverka såväl verkets innebörder som dess livslängd. Symposiet skulle också diskutera olika möjliga lösningar via fallstudier och presentera överblickar av det aktuella kunskapsläget och olika praktiker. Symposiet vände sig till konsthistoriker, kuratorer, konstnärer och konservatorer (Living Matter/ La Materia Viva, Symposium Program, 2019).

I maj 2019 anordnade ICOM-CC en annan workshop under namnet *Conserving the Ephemeral* med en särskild inriktning på ljusets betydelse för visualisering av konstverk och användningsområde för

konservatorer. Även här låg alltså fokus på de tillfälliga och efemära verkens särskilda problem.

Forskningsäten och program har upprättats, som NACCA (New Approaches in the Conservation of Contemporary Art) och internationella nätverk som INCCA (the International Network for the Conservation of Contemporary Art in Europe) och VOCA (Voices of Contemporary Art in the USA) har skapats för att konservatorer och andra inom fältet ska kunna dela med sig av sina insikter.

Informationsflödet upplevs nödvändigt för att det ska vara möjligt att komplettera varandras tekniker och konfirmera bevarandeinsatserna. NACCA formulerar problemet:

*The preservation of modern and contemporary art is complex and covers many areas of professional expertise. Members are aware that no single profession or organisation can address all of the challenges alone and strive to collaborate with others outside of their professions.* (NACCA about [Online]), 2020.

Ett särskilt problemområde är de tolkningar och omtolkningar som oundgängligen sker när ett konstverk i föränderligt material lämnat konstnärens ateljé och övergår i en offentlig institutions ägo som avser att förvalta och ställa ut det. Konstverket är inte längre i sin ursprungsform vilket ökar risken för att egna tolkningar letar sig in. Detta blir speciellt tydligt i installationskonst eller skulptur bestående av flera delar där det kan vara svårt att föreställa sig konstnärens ursprungliga ambitioner när ingående material faller sönder eller till och med måste bytas ut. Några exempel på redan genomförda åtgärder och resonemang inför framtida återinstallation belyser frågan:

Pierre Huyghe verk *Nymphéas Transplant (Fall 1917)* från 2014 består av ett fiktivt mikroklimat fyllt med näckrosor, fisk, kräftdjur och insekter från Claude Monets damm i Giverny, Frankrike. Verket är ljussatt genom en slumpvis programmering som efterliknar väderförhållandena i Giverny på hösten 1917 då första världskriget pågick (Birnbaum & Noring 2018, s. 114). My Bundgaard, skulptur- och objektkonservator vid Moderna Museet som förvärvat verket berättar: *"Det som är speciellt med det här verket är att det ju är konceptuellt, så det Moderna Museet förvärvade var en installationsmanual. Sedan fick vi levererat ett akvarium från studion med all den tekniska utrustning som hörde till verket, men alla delar är beskrivna i manualen och kan bytas ut, så de räknas inte som konst men som tillbehör* (Samtal med My Bundgaard, Moderna Museet, 2020-05-26).

Bundgaard berättar vidare att den mesta växtligheten till akvariet kom från den svenska naturen så som växter, fiskar och små insekter. Näckrosorna var dock specificerade och måste vara av exakt den sort som Monet odlade i dammarna. På grund av näckrosorna var akvariet öppet och det förekom att fiskar hoppade ut eller försvann. My Bundgaard säger att verk som innehåller vatten ofta är svåra att hantera för en institution men att en nära dialog med konstnärens studio är ett sätt att hitta lösningar.

I Antony Gormleys verk *Natural Selection* från 1981 har till exempel grönsaker, ägg och nötter gjutits in i blyhöljen som sedan förslutits helt med en lödkolv. Med tiden har organiska syror inifrån letat sig ut och

orsakat korrosion på blyskalet. Under en konserveringsprocess för att stoppa korrosionen tömdes blyhöljerna på innehåll och återförslöts sedan med en ny svetsfog. Det som nu återstår av verket är bara illusionen av att något inneslutits men i själva verket är det ett tomt skal (Heuman, 1999, s. 83).

Konstnären Anya Gallaccios praktik behandlar natur, tillfällighet och förgänglighet. Verket *Red and Green* består av en yta av varierande storlek av tätt placerade rosor. Rosorna har klippt av vid stammen och vilka utgör en botten, de röda rosenknopparna är omsorgsfullt placerade ovanpå som en röd matta. I verket *One Dozen Red Roses* samlas de döda och nu torkade blommorna ihop av konstnären, mals ner till ett pulver och blandas med vax. Resultatet blir två kriter – en röd och en grön – som sedan kan förvärfas av allmänheten i en begränsad upplaga (Gallaccio, 1992). Gallaccios tidiga experimentella verk utgick ofta från organiskt material som genomgick förvandlingar och förändringar genom oundviklig materialförlust och många av hennes tidiga verk har snabbt förfallit och fysiskt upplöst (Kromholz, 2018, s. 224–237).

Verk framställda i organiska eller levande materia fortsätter alltså att leva, ruttna och på andra sätt förändras och ställer en mängd unika krav som varje enskild samlande och vårdande institution inte alltid kan äga all bevarandekompetens kring. Under rubriken *The Living Artwork* beskriver holländska Lydia Beerkens, disputerad konservator specialiserad på moderna material, hur konstverkets sista biografiska punkt inträffar när konstnären avlider och menar att ett konstverks livscykel avstannar när konstnären dör (Beerkens et al., 2016, s.12–16). Det kan emellertid inte gälla de exempel som jag har givit och som delvis också berör konstnären Patrik Bengtsson verk *Topografien mellan vandring och flykt* då framtida förvaltare ständigt kommer behöva förhålla sig till verket som ett föränderligt objekt.

I försöken att finna förhållningssätt till de sönderfallande och efemära verken finns en hel del riktlinjer och charters som skapats och använts av olika institutioner och organisationer verksamma som kulturhistoriska museer och/eller i fältet modern konst. Texterna är ofta allmänt formulerade, eller rör byggt kulturarv som till exempel:

- The Venice Charter (1964).

*The conservation and restoration of monuments must have recourse to all the sciences and techniques which can contribute to the study and safeguarding of the architectural heritage.*

- The Nara Document (1994).

*Cultural heritage diversity exists in time and space, and demands respect for other cultures and all aspects of their belief systems. In cases where cultural values appear to be in conflict, respect for cultural diversity demands acknowledgment of the legitimacy of the cultural values of all parties.*

- Museilagen (2017).  
*Ett museum ska aktivt förvalta sina samlingar för att nå verksamhetens mål.*
- Victoria & Albert Museum Conservation Department Ethics Checklist (*V&A Conservation Journal*, 2005, 50: s. 56, 2004).  
*Have I considered and weighted the factors contributing to the identity and significance of the object(s)?*

I artikeln *The Challenges of Conserving Contemporary Art* ger Glenn Wharton en överblick av förekomsten av charter och riktlinjer och diskuterar olika modeller för att bevara moderna konst. Det är enligt Wharton viktigt att konservatorsprofessionen inte avgränsar sig mot omgivande vetenskaper utan praktiserar ett brett multidisciplinärt samarbete för att kunna hantera många nya teknik- och materialval. Han återkommer till ämnet även i en annan uppsats och ställer frågor kring hur man ska kunna nå fram till ansvarstagande val och bedömningar om inga överenskommelser sluts kring giltiga och gemensamma principer. Han citerar Renée van de Vall som beskrivit den förvirrande mångfalden av material och konstnärliga strategier och vars slutsatser är att det inte finns principer som kan appliceras på alla fall. Däremot finns det många principer som kan appliceras på några fall. Därför måste alla insatser utgå från det individuella fallet varefter det kan fastslås vilka principer som är relevanta för fallet i fråga – och vilka som inte gäller. Men även principer som är relevanta för fallet kan hamna i konflikt med varandra. Av det skälet måste det fastslås vilka olika värden som är i spel, och hur de förhåller sig till varandra. Och det måste accepteras att konserveringsbesluten kan resultera i smärtsamma kompromisser – men också leda till att ett verk berikas (Wharton, 2018, s. 58–70). Whartons rekommendation är att de stora konstmuseerna successivt arbetar fram riktlinjer som tar in komplexiteten och mångfalden, men som också beaktar varje museisamlings särskilda problematik. Konstnärssamtal kunde här vara en gemensam standardmetod för att adressera problem och skapa dokumentation av varje verk. Utan denna kunskap om konstnärens avsikter blir verken ofta meningslösa. INCCA gör liknande bedömningar i sin *Statements of Values* när man trycker på vikten en bredd i kunskapsinsamlandet:

*Artists use all imaginable materials and techniques, the significance of which are often meaningless without information on the artists' intentions. Professionals involved in the conservation of modern and contemporary works continually collect information (condition reports, artist interviews etc.) (INCCA. Statement of Values).*

## Teoretisk referensram

Uppsatsen utgår från ett hermeneutiskt synsätt för att förstå vad konst är och kan tillåtas att vara. Med detta synsätt är ingen tolkning överordnad eller representerar någon absolut sanning, målet är istället att vidga förståelsen genom att formulera fler möjliga tolkningar. Hermeneutik handlar om att tolka och en viktig förutsättning för hermeneutisk forskning är insamlandet av material för att kunna belysa ett fenomen, att förklara dess innebörder och översätta/överföra det från en kontext till en annan. För konservatorn är det avgörande att kunna beskriva verket och förstå dess koncept och villkor för att kunna ta beslut. Det hermeneutiska synsättet synliggör att också konservatorn ofrånkomligen gör sin egen tolkning av hur ett verk ska hanteras/installeras – och att detta är avgörande för att det ska komma till sin rätt (Lindholm, 1980, s. 117).

Som kommer att framgå av intervjun har konstnären Patrik Bengtsson givit museets tekniker och konservatorer relativt fria tyglar i hanteringen av *Topografien mellan vandring och flykt*. Här blir ett hermeneutiskt förhållningssätt extra viktigt då såväl tolkningen av verket som beslut kring dess bevarande och hantering hamnar hos intendent och konservator. Arbetsättet – som med en metafor kallas den hermeneutiska cirkeln eller spiralen – innebär att förståelsen ökar i relation till den information som samlas in. Ju större insikterna är desto bättre är möjligheterna att göra nya tolkningar och därmed ytterligare öka förståelsen. För att använda spiralmetaforen: förståelsen blir djupare genom rörelse nedåt eller uppåt varigenom förståelsen når nya höjder. Ett hermeneutiskt synsätt erbjuder på så sätt ett brett tolkningssystem för symboler och föreställningar (Lindholm, 1980, s. 118).

Salvador Muñoz Viñas refererar tre förhållningssätt i sina konserveringsteoretiska analyser av samtida verk som på olika sätt kopplar till hermeneutiskt tolkande perspektiv: *intersubjektivism*, *radikal subjektivism* och *retorisk objektivism*.

Det *intersubjektivistiska förhållningssättet* innebär att mening alstras för många människor när det finns vissa grundsymboler som vi är överens om. Ändras de med tidens gång, så bör konservatorn förhålla sig till det (Muñoz-Viñas, 2005, s. 152). I fråga om föränderlighet och materialitet anser Muñoz Viñas att det inte är möjligt att applicera klassiska konserveringsidéer på konst av efemärt slag. Att här hävda att konserveringsåtgärder kan bevara processer, aktiviteter, evolution, förruttnelse eller förändring vore en logisk omöjlighet. Den insikten – menar han – ligger inbyggd i själva begreppet konservering (Muñoz-Viñas, 2010, s. 16).

*Radikal subjektivism* förhåller sig till objektet som något föränderligt och intar därför ett kreativt förhållningssätt eller en experimentell konserveringsprocess. Det bör inte bara vara tillåtet utan önskvärt att vara kreativ i konserveringsprocessen. Autentiska rekonstruktioner är inte möjliga, men det är däremot konstruktioner – och det finns ingen anledning att i konserveringsinsatsen bortse från den möjligheten

Muñoz-Viñas, 2005, s. 150).

Ett *retoriskt objektivistiskt perspektiv*, menar Muñoz Viñas, utgår ifrån att objektet uttrycker en önskan som konservatorn, om hen är lyhörd, lyssnar till. Det är alltså inte konstnären utan konstverket som förmedlar en historia. För att lättare förstå detta förhållningssätt jämför Muñoz Viñas konstverket vid ett hus som brinner. Det etiska ställningstagandet blir inte att det är det brinnande som svävar i livsfara, utan att det är subjektet, de boende i huset som behöver räddas. Det kan förstås som att konservatorns ansvar är gentemot konstnären och inte gentemot verket som objekt. Det är ägaren som påverkas mest av att huset brinner ned. Muñoz Viñas är kritisk mot detta sistnämnda förhållningssätt och konstaterar: *Objects have no rights, subjects have them* (Muñoz-Viñas, 2005, s. 156).

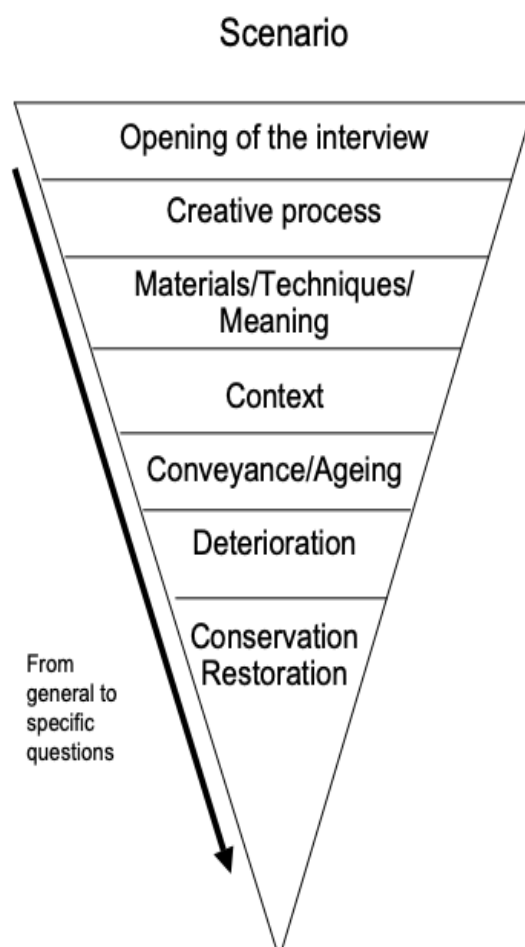
## Metod och material

### Fallstudie

Fallstudien har varit den konkreta metod jag valt för att närmare granska hur konst av den här typen hanteras. Genom fallstudien har jag kunnat fokusera diskussionen genom att välja ut och undersöka ett samtida konstverk i obeständigt material. Den valda konstnärens verk är speciellt – liksom snart sagt alla konstverk i den här kategorin – eftersom det innehåller flera olika materialtyper och komponenter som påverkar varandra, så som levande växtlighet, oorganiskt material och elinstallationer. Vissa delar är ljus- och fukt känsliga medan andra kräver just detta för att överleva.

En viktig del av arbetet var insamlandet av information från konstnären genom en längre intervju där frågorna rörde t ex koncept, material och ursprunglig idé.

På grund av den pågående pandemin genomfördes konstnärsintervjun på distans via mötesappen Zoom och med stöd av den mall som framtoogs genom det holländska forskningsprojektet *Modern Art: Who Cares?* (Sille & Hummelen, 1999). Modellen ska fungera som en tratt där samtal och intervju inleds brett och översiktligt för att sedan smalna av och fokuseras. De inledande frågorna behandlar därför upplevelsen av verket, dess faktiska utseende, konstnärens research och koncept och avslutas med frågor om materialval, detaljer och specifikationer. Metoden syftar till att samla in så mycket och så bred information om



Figur 1 Modell för konstnärsintervju.

Hämtad från:  
<https://www.sbm.nl/source/documents/concept-scenario.pdf>

konstverket som möjligt och samtidigt ge utrymme för konstnären att med egna ord berätta om sina val. Detta ger också konservator och andra som kommer i kontakt med verket möjlighet att ställa specifika frågor kring hantering och materialpreferenser, detaljer som kanske inte annars uppfattas (se figur 1).

### Konstnärsintervju

Konstnärsintervjuer som metod för bevarande av en konstnärs ambition och teknik har använts under många år. Så tidigt som 1939 använde konstnären och historikern Georg Rueter på uppdrag av Amsterdams stadsråd ett formulär som vid varje inköp till stadens konstsamling ifylldes av konstnären. Bakgrunden var insikten att varje konstnär utvecklar specifika arbetsmetoder för att kunna uttrycka sina intentioner. Eftersom metoder, materialval och tekniker därför varierar från person till person blev det viktigt att samla ingående kunskaper om varje verk, t ex inför kommande bevarandeinsatser (Georg Rueter: Letter from the City of Amsterdam Supervisory and Advisory Commission on Painting. Se: Hummelen 2005, s. 22). Idén med konstnärsintervjun var och är att dokumentera de aspekter av verket som konstnären själv tycker är viktigast och intervjun bör därför omfatta såväl koncept och upplevelse som materialval och tekniska specifikationer. Som underlag för konservatorns bedömningar kan sådan information vara avgörande för de fortsatta insatserna. Mer samtida holländska erfarenheter av kunskapsinhämtning finns redovisade i *The Artist Interview*, men där det samtidigt understryks att konservatorer mer sällan är utbildade för att ta hand om konstverk tillverkade i “non-traditional materials”. I *The Artist Interview* understryks hur viktigt det är att lyfta fram och förklara de val som konstnären gjort inför sitt verk och på sätt förmedla insikter om vad som var meningen med hans arbetsmetodik. Det kan handla om hur valen av material och konstnärens sätt att använda dem samspelar med verkets intentioner och hur konstnärens ambition förhåller sig till verket som materiell representation. Det kan också röra vilka konsekvenser som kan förutses i samband med verkets åldrande och i vad mån är sådana förändringar acceptabla eller oacceptabla (Beerkens, et al. 2012, s. 11).

Konstnärsintervjuer är alltså en central och beprövad metod inför bevarandeinsatser av verk tillverkade i icke-traditionella material genom att de ger konservatorn underlag för t ex komplexa men estetiskt riktiga val.

### Litteraturstudier

För att kunna positionera min undersökning i förhållande till modern konservering har jag börjat med grunderna och det är därför på sin plats att nämna *Alois Riegl* och dennes idéer kring historiska och konstnärliga monument som enligt Salvador Muñoz-Viñas är relevant även i dag. Riegl inledde tankarna om objektet som tillskrivs värden av subjektet – alltså allmänheten (Muñoz-Viñas, 2005, s. 36–37). *Cesare Brandis* idéer och hans bok *Teoria del Restauro* är också en viktig grundbult i den moderna



konserveringsteorin och framtagningen av tekniker som ”Tratteggio”, där retuschen tillåts vara synlig och tankar om reversibilitet och kompromisser mellan vetenskaplig forskning och konstnärlig praktik (Burnett 2010/2011).

Förutom material rörande konstnärsintervjuer har artiklar som fokuserar på konst skapad i efemära material också granskats. Det är ofta fallstudier, men rymmer också tankar kring förhållningssätt och hur museer kan resonera kring tidsaspekten. *Lydia Beerkens* och *Ysbrand Hummelen* återkommer i texter som behandlar förhållningssätt vid bevarande av modern konst i allmänhet. *Oscar Chiantore* och *Antonio Ravas* sammanställning av fallstudier i *Conserving Contemporary Art* ger en övergripande bild av arbetet med att bevara detta kulturarv och *Material Matters* ger ytterligare information om moderna skulpturers materiella egenskaper.

I fråga om regelverk och riktlinjer har *Glenn Wharton* bidragit med intressanta tankegångar i relation till de charters om materiellt kulturarv som jag granskat. Jag har även tittat närmare på verk av konstnärer som – förutom Patrik Bengtsson – använt sig av organiska, levande eller på andra sätt känsliga material i sitt konstnärskap. Några av dem är *Pierre Huyghe*, *Antony Gormley* och *Any Gallaccio*.

### **Avgränsningar**

Uppsatsen begränsas ämnesmässigt till skulpturer och installationer som är tillverkade i material som inte anses vara beständiga eftersom de innehåller levande organismer. Äldre skulpturers materialitet och innebörder ändras inte på samma sätt som de konceptuellt baserade verk i nya material. En effekt av detta är också det konstnärliga och perceptuella skifte som ägt rum. I *Material Matters* beskrivs den här övergången från objektkonst till konceptkonst som så avgörande att den i grunden påverkade relationen mellan konstnären och publiken. I takt med att konstnärerna introducerade nya koncept och tekniker och använde alla möjliga (och närmast omöjliga) material för sina verk påverkades också synen på samtidskonsten. Teknik- och materialval kunde leda till att konstverk förändrades över tid och därmed påverkades också ramarna om vad som är tillåtet när ett verk åldras (Heuman, 1999, s. 13). Uppsatsen fokuserar på sådana efemära verk och hur de påverkat konservatorsprofessionens kunskapsuppbyggnad och pågående diskussioner.

## **Fallstudie**

### **Konstnären**

Patrik Bengtsson är född 1978 i Gislaved och numera bosatt och verksam på Styrö i Göteborgs skärgård där han också har sin ateljé. Bengtsson studerade på konsthögskolan Valand år 2000–2005 och har sedan dess ställt ut på gallerier och konsthallar över hela Sverige och var bl.a. Kirunastipendiat år 2018. Patrik Bengtsson arbetar gärna med levande eller mumifierade material, förkastade föremål som ofta är på väg att

passera gränsen och övergå i natur: *I mitt konstnärskap intresserar jag mig för ting som har en skörhet och en (livs)tid. Bräckliga och förgängliga ting likt människan och våra kulturer* (Bengtsson, 2019b).

## **Topografin mellan vandring och flykt (GKM 2017-49)**

### Beskrivning

Verket *Topografin mellan vandring och flykt* är en skulptur skapad av diverse material som plast, glas, trä, gips och en sluten biosfär med de ungefärliga måtten 276 x 60 x 41,5 cm (h. x br. x dj). Konstverket är i skrivande stund utställt på Göteborgs Konstmuseum och skänktes som gåva och donation till museet av *Föreningen Konstmuseets vänner i Göteborg* 2015 då det också visades upp för offentligheten. Den lilla människogestalten är 120 cm lång och står på tårna och sträcker på sig för att komma åt solljuset från fönstret i den stora skulpturhallen på museet. Den är täckt i ett mossliknande material och balanserar på två skåp innehållande olika små objekt upplysta inifrån. Verket har ändrat utseende sedan det skapades 2015 och kunde från början ses som en installation på Galleri 54 i Göteborg. Inför konstmuseets inköp ändrade konstnären verket så det kom att betraktas mer som en enhet.

Vi inleder samtalet med vad som egentligen möter betraktaren i skulpturhallen på Göteborgs konstmuseum, Patrik Bengtsson berättar:

*Då kan du se en skulptural installation eller skulptur som visades första gången hösten 2015 på en utställning på Galleri 54 i Göteborg. Det man ser är en damejeanne som fungerar som en mini-biosfär, jag har planterat i växter och korkat igen. Den är förankrad på en liten människogestalt som är 120 cm lång och står på tårna och sträcker sig upp, mot någonting, sträcker sig mot ett fönster för att nästan komma åt solljuset. Figuren står på två skåp, staplade på varandra, som på baksidan har ryggsäcksselar. På så vis transformeras de till en form av ryggsäck eller väska. Inne i skåpen som har glasdörrar så finns det objekt av allsköns material och form och de kallar jag "försök" (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3).*

### Koncept

Som grund för Patrik Bengtssons konstnärskap ligger historieberättandet och ett språk broderat med symbolik men också ett intresse för samhällsfrågor och politik. Den som tar sig tid att närmare fundera kring verkets titel *Topografin mellan vandring och flykt* kan också ana hur idén till verket uppkommit. Under flyktingkrisen 2015 upplevde Patrik att en avhumanisering skedde av dem som tvingade fly över haven eller till fots. Skulpturen symboliserar människan som med enkla medel får sina behov tillgodosedda – i verket genom tillgången på solljus – men i verkligheten genom materiell trygghet och empati från omvärlden. Han bygger sina verk kring historier och idékonstruktioner som av olika anledningar fångat hans uppmärksamhet: *För mig så är sådana historier, kodningar, något att bygga mitt arbete på, en*

*konkret sak, sen får det glida ut i någonting otydligare, då blir det även spännande för mig.* Som konstnär vill Patrik gärna lyfta fram vikten av förändringsprocesser, men är noga med att understryka att det inte är en del av konceptet utan ett förhållningssätt. Klassiska konstnärsmaterial och framför allt material relaterade mer traditionellt till skulptur kopplar han till gamla idéer om konstobjekt som särskilt upphöjda. Statyer över kungar och regenter står oberörda kvar medan världen runt omkring förändras. I motsats till detta är det centralt för Patrik att istället arbeta med objekt som går sönder lite som de vill och som påverkas av omgivningen – *litet som det är att vara människa* (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3).

### Konstverkets material

Gestaltens kropp är skapad runt en stålkonstruktion och har formgjutits i 3–4 mm båtplast från Biltema. Textilt flock som brukar användas till tågbanor och modellbyggen tjänar som ytskikt och för tanken till mossor. Flocket har köpts i påsar och sedan hållts över kroppen som först penslats med lim. Nyansen kallas *Burnt grass*.

Som huvud har gestalten en damejeanne förankrad på kroppen och fastmonterad med hjälp av metallbeslag. I damejeannen har konstnären planterat växter och sedan korkat igen och tätat med silikon och har på så vis skapat en levande biosfär. Om bara solljus eller ljus från växtlampor tillförs så är tanken att växtligheten ska klara sig själv och producera både vatten och syre.

De två skåpen, som figuren står på, är staplade på varandra och har ryggsäcksselar fästade på baksidan. Lådorna förvandlas till ryggsäckar eller väskor och är fyllda med objekt av olika material och former som kan ses genom glas på lådornas sidor. Konstnären beskriver hur han genom att sammanställa olika material skapat ett assemblage av egenskapade ready-mades. Även utifrån sin egen estetik tyckte han att föremålen var fula, men att det samtidigt var befriande att använda dem. De blir i sin fulhet ett slags metaforer för tester och försök, menar han. Alla objekt är fastlimmade och följer med om skåpen lyfts och placeringen i skåpen ska påminna om en klassisk förevisning av antika föremål. Konstnären kallar skämtsamt föremålen för *ateljérester* och förklarar att de är resultat av olika tester och tillverkade i olika material. Han kan ha misslyckats vid bränning och sammanfogning, men föremålen har av någon anledning ändå blivit kvar. Att slänga dem hade varit synd, anser han. De har räddats från soptunnan eftersom konstnären upplevde att de ändå hade någonting intressant att förmedla.

Med verket följer en instruktion för hur det ska monteras ihop vid utställning (Bilaga 5). Instruktionen är lätt att följa och alla delarna sammanfogas med skruv och mutter varav vissa har specialtillverkats för ändamålet. I de medföljande dokumenten finns även en förteckning över material i de två skåpen. På några av objekten har det varit oklart vad det egentligen är för material och konstnären har då angett: *Minns ej, kan vara cement* (Bilaga 6).

## Relation till institutioner

Under ateljébesöket inför Göteborgs Konstmuseums inköp föreslog konstnären att två av sidoskåpen skulle utgå och att verket därmed skulle förändras från att vara en installation till att bli en skulptur. Det ledde till att hela verket – skåp, kropp och biosfär – monterades samman som en helhet. Han säger sig vara stolt över att museet vågade köpa in verket som är komplext på många sätt – fyllt av växter och småprylar: *Det är klart att med mina material är jag jobbig för en konservator, säkert låter det som att jag gör allt jag kan för att jävlas med någon som vill konservera*, reflekterar han i efterhand men är samtidigt öppen för olika lösningar i att hantera verket (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3). Att tillåta andra att delta i det arbetet är inget som han ser som problematiskt, utan tvärt om en tillgång. Det flexibla förhållningssättet har dock inte alltid varit självklart. Som studerande på Valand berättar han om en professor som varit väldigt tydlig i sin inställning till konstnärens integritet och att konstnären måste axla och förvalta rollen som *de viktigaste personerna i konstvärlden*. I början av karriären var detta också ett förhållningssätt som Patrik praktiserade eftersom det verkade synonymt med ett slags professionalitet – *Nej, det ska vara 12 cm från väggen annars kan du ta bort det!* – men upptäckte snart att han inte trivdes i rollen. Idag ser han sig som den totala motsatsen till ett sådant förhållningssätt: *Jag tycker ju att om jag tappar verket i backen så får vi utgå från det och nu ser det ut så här. Att det förändras och påverkas är en del av processen* (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3). På samma sätt förhåller han sig till installerandet av sina verk. Istället för att kontrollera millimetrar så intresserar han sig för sådant som händer när verken flyttas eller blir flyttade.

Att hans verk nu förvärvats av Göteborgs Konstmuseum och därmed ingår i samlingarna har dock också ställt krav på riktlinjer. Inför en ekonomisk transaktion med en offentlig institution som ett museum krävs förhållningssätt till fixerade regelverk och att instruktioner finns för hur verket får hanteras. Inför Göteborgs konstmuseums inköp gjordes inte någon konstnärsintervju, men i samband med att verket installerades skrev konstnären en beskrivning med namn på lättskötta växter; de borde helst inte blomma utan bara hålla sig gröna. Han understryker att även om det för honom kan vara viktigt att föremålen bryts ner och försvinner, så ska detta ske successivt – *i en kurva neråt, det ska finnas ett vemod i att saker upphör* – förklarar han.

I instruktionerna till museet fanns inga anvisningar om hur verket borde placeras, även om den tredimensionella skulpturen var tänkt att stå så att besökaren kunde gå runt den. Att det kom att hamna under ett fönster upplever han som en bonus. Verkets växter borde klara sig med ljuset från växtlampan, men han anser att det ändå var en väldigt bra plats:

*Konstmuseet tyckte att det var en bra plats och jag hade inga invändningar, utan tyckte det var ganska fint eftersom hen inte riktigt når upp till fönstret. Det är ju en tredimensionell skulptur och du ska kunna gå*

runt den, men jag såg att det funkade också när de ställde den mot en vägg. Jag har idéer och krav på mig själv i min konstnärliga process om hur jag jobbar och hur jag ska gå till väga och de kan vara ganska omständliga. DET ska göras av det materialet eller DET ska göras på det här sättet och DET ska ta denna tiden. Men man måste också tillåta att andra människor har idéer som är minst lika bra eller kanske till och med bättre (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3).

Noggrannheten fanns också närvarande under installationsarbetet med museets utställningstekniker då extra fokus lades på att få gestaltens fot att inta rätt lutning när det nådde lådans ovansida: *Jag kommer ihåg att jag inte var nöjd med hur gestaltens fot mötte underlaget, vinkeln. Jamen dra i lite silikon då, sa jag. Men det ville dom inte utan klurade lite och kom på att vi skruvar i ett stöd här och så fick de till det. Det var pure proffsighet.* Eller då konstnären ville ha en värmelampa hängande över biosfären för att tillföra ljus: *Det var bara: ok, absolut, det fixar vi* (Ibid, Bilaga 3).

### Förändring och åldrande

Olika tillämpningar av det okontrollerade är något som är genomgående i Patriks konstnärliga praktik. Han beskriver sin skapandeprocess som väldigt fokuserad och noggrann för att sedan ha ett mer avslappnat förhållningsätt till sina verk: *Just när jag jobbar med någonting och pillar, så kan jag vara supernoga, för att sedan när den är klar liksom ta den med tummen och pekfingeret och samtidigt balansera en kaffekopp i andra handen. Så fort något är klart så är hela känslan och äventyret över, eller så orkar jag inte flytta på det när jag börjat med ett nytt material, så att den smutsas ned eller skadas.”* (Ibid, Bilaga 3).

Blandningen av finkänsligt modellerande och brutalitet gäller inte bara konstnären, allmänheten får gärna påverka verket, men inte förstöra det avsiktligt, Patrik är tydlig med att dra en gräns mellan den som lämnar ett meddelande eller spår och den som utför direkta sabotage. En bombman som förstör ett verk gör ingenting intressant jämfört med den som lämnar en tagg eller ett spår som på något sätt står i samtal till verket. Att en målning av Mark Rothko på Tate Modern i London saboterades kan kanske förklaras av den förgudning som skett av hans verk och att ett sådant upphöjande kan uppfattas som provocerande och göra att någon försöker addera något: *Ett geni som får en liten påhälsning.* Sammanhanget är alltså det som, enligt Patrik, är avgörande för den som planerar aktioner i konstrummet: *Björn Kjelltoft pissade i Duchamp-pissoaren. Jag tror att Duchamp, om han levat, hade tyckt att det var brilliant. Det är både roligt, politiskt och en snygg fortsättning på någons konst, en bra parafra.* (Ibid, Bilaga 3).

En liknande närgångenhet i form av beröring som med tid skulle leda till en avskavdhet i det porösa mossliknande ytskiktet av *Topografien mellan vandring och flykt* skulle uppskattas av konstnären då det skulle betyda att den blivit sedd: *De flesta människor har respekt för den här konservativa idén om att se men inte röra på museum, men jag skulle älska om jag fick ett sådant inslag.* Att lämna märken på saker och ting är en lika gammal praktik som människan själv och ett basalt kommunikationssystem som inte

borde förnekas eller förringas, menar Patrik (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3).

Han tar Marie-Louise Ekmans skulptur av Margaretha Krook utanför Dramaten i Stockholm som exempel på hur ett föremål kan förändras av beröring. Margarethas näsa är mässingsblank eftersom så många väljer att pilla på den. Jim Morrisons byst vid graven i Paris är så nersliten av att folk har tagit på den att den enligt Patrik liknar Jesus-fresken i den spanska staden Borja som blev ommålade av en 80-årig kvinna. Ett annat exempel hämtar han från *Cueva de las Manos* (sv: *Grottan med händerna*) i Argentina där något av det mest mänskliga kommer till uttryck, behovet av att uttrycka: *Jag är, jag finns*. För mellan 13 000 och 9 500 år höll här människor sina händer mot bergväggen och blåste pigment och olja eller honung mellan fingrarna. Resultatet blev en perfekt avbildning, som ett fotografi. För Patrik är bilderna en påminnelse om att människor i vår tid fått för sig att det är så absurt att uttrycka sig konstnärligt att det nästan försvunnit, fast det är ett så basalt behov.

Också i andra verk har Patrik arbetat med förändringsprocesser som på olika sätt integrerats i den konstnärliga praktiken. I verket *Skulpturen* jobbade han med en mosaik av lera, plast, formskum, gipsbindor och andra sköra material i formen av ett träd. Osäkerhet uppstod vid den konsthall där verket ställdes ut eftersom så mycket gick sönder i förflyttning av verket, något som för konstnären ändå var helt ok. Förhållningssättet till förändring gör att verken blir ett resultat av det som de utsätts för: *Spåren och ärren är en patina som jag jobbar med i ateljén*. På så vis jämför han konstverket vid en människas kropp som bär spår av de stötar och skeenden som den kan utsätts för.

På Bohusläns konstmuseum ställde han ut verket *Väktarna* som han lagt väldigt mycket tid på att skapa. Han gillar brokigheten hos karaktärerna, men också användandet av ”icke-smarta” material som gärna får gå sönder då de enligt honom ju bara är några få bland andra möjliga, utan att lägga någon värdering i hållbarheten. Trots noggrannheten och all den tid som investeras i de olika projekten så är de material han väljer att arbeta med ofta sköra och besvärliga. Under arbetet med *Väktarna* berättar han hur han chansat på att materialet skulle klara sig. Under arbetet limmade han fast färskor på objekten i hopp om att de skulle torka: *De flagnar ju hela tiden och någon gång skulle jag testa lite lack på en och så tog jag fel, en blå färg, men jag tänkte att så får det vara liksom* (Ibid, Bilaga 3).

Många av ansikten på *Väktarna* är gjorda i gips men för att uppnå ett slumpmässigt ytskikt grävde han ner dem i jorden och lät dem ligga under en längre tid, eller lämnade dem i havsbrynet under en badutflykt. På så vis testade han att utsätta dem för olika miljöer och slumpmässiga fernissor. Han är inte säker på att någon vågar köpa verket som nog skulle behöva särskilda förvaringsboxar för att överleva. Å andra sidan; ambitionen är inte att objekten ska bli trasiga, men om det ändå sker så är det ok, enligt Patrik. Han berättar om sin bostad och ateljé på Styrso och att han kör sina oskröjade föremål till en keramikugn 500 meter därifrån med sin flak-moppe. Trots bubbelplasten så innebär varje resa att något objekt går sönder: *Föremålen ger sig ut på ett liv-och-död-äventyr, men de måste dit och på vägen så kan det gå åt helvete*.

*Jag jobbar med trasigheten* (Samtal med Patrik Bengtsson, 2020.05.04, Bilaga 3).

Patrik har arbetat med idéer kring biosfärer i ungefär tio år. Tanken att skapa en autentisk tidskapsel genom att fylla en glasbehållare med levande växter och litet jord och sedan försegla alltsammans fascinerar honom. Han plockade ogräs och brännässlor på Styrö och eftersträvade absolut autencitet där ingenting skulle få påverka förloppet. Men detta har han undan för undan lättat på. Istället undersökte han vilka växter som skulle klara sig bäst och köpte nya som bättre skulle överleva mörka utrymmen och minimal skötsel. Han menar i efterhand att tanken att de skulle klara sig själv över tid bottnade i en romantisk föreställning som faktiskt inte fungerar. Det skulle förstås vara spännande med en biosfär som försluts år 2020, får ligga undanstoppad någonstans och sedan återfinnas om 100 år. Han hade följt ett sådant försök på Internet, där någon tycktes ha skapat ett förslutet ekosystem som skulle klara sig själv för all framtid. Men det visade sig att man hade öppnat behållaren och gjort rent den flera gånger under åren. När detta stod klart släppte Patrik idén om den mystiska, autentiska biosfären: *Jag behöver liksom inte svära en ed, utan jag kan också tillåta mig att regissera litet*, säger han. *Går det inte att hålla växterna levande så byt ut dem* (Ibid, Bilaga 3).

## Resultat

### Riskbedömning

Vid mitt besök i Göteborgs Konsthall kunde jag konstatera att det fanns en grön beläggning på damejeannen som gjorde det svårt att underifrån identifiera växtligheten. Detta beror på att biosfären fungerar som ett naturligt kretslopp där dagg samlas på glasets insida under förmiddagen och kvällen som sedan återfuktat växtligheten och jorden. Är fuktigheten för hög finns risk för att alger bildas på glasets insida vilket leder till att en mindre mängd solljus kan tränga igenom glaset. Avlägsnas inte algerna medför det förstås risker för växtligheten i biosfären (Holmes, 2016).

Att odla i en sluten miljö innebär att det bildas ett naturligt kretslopp där fukt och näringsämnen cirkulerar. Metoden fungerar bäst för skugglevande växter så som ormbunke, murgröna och mossor då odlingen trivs runt 20 grader i halvskugga till exempel vid ett fönster i öst- eller västläge. När obalans i växthuset uppstår visar det sig genom kondens på behållaren, algblomning eller att växterna tappar sina blad (Holmes, 2016). Det finns problem i biosfären då det har bildats mycket kondens på flaskans insida vilket tyder på att biosfären håller en för hög fuktighet i nuläget. Detta är skälet till att en grön algbeläggning bildats (Ibid.). Angående RH% och temperatur står skulpturen idag tillsammans med övriga verk i skulpturhallen där RH ligger på 50% med en fluktuation på 8% mer eller mindre. Skulle ljusförhållande eller fuktförhållanden ändras drastiskt kan detta förstås påverka skulpturen.

Sedan verket förvärvades 2015 har biosfären förvarats vid ett fönster i museets administrativa avdelningar. Konservator Malin Borin reflekterar kring vad som kommer att hända med biosfären när verket så småningom ska nedmonteras och magasineras och uttrycker att det verkar då sannolikt att glaset kommer att tömmas och växterna kasseras för att underlätta förvaring på lång sikt (Samtal med Malin Borin, Göteborgs Konstmuseum, 2020.05.07). Ett dokument skrivet av konstnären med rekommenderad växtlighet finns sparad för framtida återinstallation.

Ytskikten i verket är av olika tålig karaktär. Den gröna flocken har på vissa områden släppt och ligger som ett puder på skåpets ovansida. I en mailväxling med Malin Borin och Ricki Kronk, anställd vid företaget *Woodland Scenics* som framställer flocken, uppstår osäkerheter kring vad materialet egentligen innehåller (Bilaga 4). Malin beskriver att det ibland kan vara svårt att få reda på innehåll då tillverkarna själva kanske inte har uppgifter om alla komponenter eller inte vill dela med sig av informationen.

Det är frestande att följa Patrik Bengtssons uppmaning att låta besökare och allmänhet interagera fysiskt med verket, det är ju de facto något som konstnären önskar. I en bevarandeprocess blir det dock problematiskt eftersom museet har till uppgift att förvalta verket för framtiden. Det innebär möjligen också en ökad risk för konstverk som ställs ut runt omkring. Det går att spekulera i om den tillåtna beröringen skulle kunna ”smitta av sig” på verk som också finns utställda samtidigt men kanske är av en helt annan karaktär och vars upphovspersoner kan ha en annan inställning till närgångenheten. Det blir därför extra viktigt med ett tydligt förhållningsätt eller en tydlig instruktion varefter aktionen att göra det förbjudna – lämna ett spår eller rista in något – eventuellt ter sig mindre lockande.

Även konstnärens inställning till närgångenhet och huruvida detta ska konsolideras eller inte skapar dilemman. Konstverket är en investering för museet och med eventuellt ökade diskussioner om efemära material och förhållningssätt till dessa kan verket komma att få mer uppmärksamhet. I ett sådant läge kan det bli problematiskt för museet att visa upp ett skadat verk. Det blir en fråga om vems åsikt som väger tyngst, konstnärens eller institutionens.

#### Sammanfattande resultat kopplade till konstnärsintervjun:

- Skulpturen är nu i sin slutgiltiga version och kan inte ändras i komposition.
- Skulpturen ska placeras på podium.
- Växter får och kan bytas ut.
- Verket får placeras på ett sådant sätt att det finns risk för beröring, konstnären ser spår som en naturlig patina. Konstnären vill inte att detta åtgärdas.
- Biosfären ska innehålla gröna växter som inte blommar.
- Drivrutiner för ljus kan bytas ut.



- Växtlampa ingår i verket och ska hänga ovanför biosfären.
- Skulpturen får placeras mot vägg eller i mitten av utställningslokalen så att den går att cirkulera omkring.
- Konstnären har lämnat instruktioner för installation, val av växter samt objektens material.
- Skador på skulpturens ytskikt är till viss mån acceptabla om det inte rör sig om regelrätt sabotage.
- Båtplast från Biltema.
- Textilt flock, *Burned grass* tillverkat av Woodland Scenics, innehåll okänt.
- Objekten i skåpen är fastlimmade.
- Objekt i skåpen kan ha transportskador, detta ska inte åtgärdas.

## Diskussion

### Fallstudien

Salvador Muñoz Viñas samtida konserveringsteorier är intressanta för analysen av fallstudiens intervju då han ställer frågor om för vem en aktiv konserveringsåtgärd görs. Är det för allmänheten, konstnären eller rent av för objektet?

Det har framgått att verket *Topografin mellan vandring och flykt* innehåller flera olika material och komponenter och det kan därför uppstå oklarheter i hur det optimala bevarandet ska kunna åstadkommas. I samlingarna vid Göteborgs Konstmuseum finns 70 000 konstverk. Av dessa är ca 900 klassificerade som skulptur eller installation som alla kräver olika omfattande insatser av skilda slag. Det finns idag tre konservatorer på museet som är specialiserade på måleri och papper men som även gör tillståndsbesiktningar av museets övriga verk. Uppsatsens frågeställning om existerande riktlinjer har belysts genom att visa på den mångfald av praktiker som prövas och på det behov av fortsatt kompetensutveckling som krävs. När det gäller efemär konst har många museer speciella policys, t.ex. vid Tate Modern där förvärvade verk måste ha en livstid på 5 år för att kunna köpas in (Samtal med universitetslektor Dr. Stavroula Golfomitsou, Göteborgs Universitet, 2020.05.26). I Göteborgs Konstmuseums samlingspolicy nämns ingen sådan tidsbegränsning, men där framhålls istället att man bör vara försiktiga vid nyaccession av sådant som kan vara svårt att hantera:

*I enlighet med ICOM's rekommendationer skall förvärvsgruppen undersöka om museet bör äga eller endast låna in föremålet samt om man kan fastställa proveniens för att garantera att föremålet inte bryter mot museets insamlingsregler. Museet bör inte, utom då mycket speciella omständigheter föreligger, förvärva sådant som man inte bedöms kunna katalogisera, vårda, magasinera eller ställa ut på ett godtagbart sätt. (Hyltze, 2017).*

Frågeställningen om konstnärssamtalets betydelse för bevarande- och utställningsarbete belyses då samtalet

tydliggör att både konservator och intendent/curator kan sägas delta i skapandet av ett konstverks uttryck genom sina aktiviteter. De kan faktiskt bli både utförare och tolkare inför återskapande av ett verk när de tvingas ersätta delar i en installation eller de då beslutar om och upprättar en monteringsrekommendation. Syftet är förstås att återupprätta de uttryck och avsikter som är originalets men många samtida verk har förändring som ett bärande tema och många olika varianter i utförandet kan därför vara möjliga och tillåtna – det kan ibland till och med vara själva avsikten med ett sådant verk (Hummelen, 2005, s. 24). ICOM:s rekommendationer, som de tillämpas av Göteborgs Konstmuseum, förefaller grunda sig på att varje objekt äger sin historia och att det är objektets integritet som ska hanteras. För att återkoppla till Muñoz Viñas terminologi ansluter sig rekommendationerna närmast till retorisk objektivism, medan Patrik Bengtssons inställning och konstnärliga förhållningssätt som redovisas i fallstudien snarare är radikal subjektivism. Även om den pågående pandemin har försvårat en ordentlig besiktning och utförlig materialanalys av verkets alla komponenter så har konstnärsintervjun ändå resulterat i en detaljerad beskrivning av ingående material. Lika viktigt är att konstnären själv har kunnat ge en mångfacetterad bild av verket och de ambitioner som är kopplade till det. För verkets framtida bevarande och utställande bör sådana inblickar som konstnärssamtalet erbjuder vara ovärderliga.

Dokumentation kan se ut på olika sätt. Det är intressant att inte bara tänka kring den information som samlas in och dokumenteras utan också vilka eventuella kunskapsluckor som kan uppstå och hur det kan påverka konstverket om det i framtiden ska rekonstrueras och möta en ny publik. När ett faktiskt konstverk inte längre är igenkännbart eller inte längre existerar finns ju bara den dokumentation som har samlats in att hänvisa till. Ett användbart förhållningssätt kan vara att använda en hermeneutisk metod som eftersträvar allt större insikter om såväl material som konstnärens perspektiv och målsättningar. Det gäller att söka en mångfald tolkningar och förklaringar av verket, samt att överföra de vunna insikterna till konservatorspraxis. Den hermeneutiska spiralen som metod leder till ständigt nya frågeställningar och därmed till allt bättre och kunskapsbaserade beslutsprocesser.

## Slutsatser

Fallstudien av verket *Topografien mellan vandring och flykt* av Patrik Bengtsson har diskuterat ett glapp mellan konstnärens idéer och en konstsamlande institutions begränsade möjligheter att hantera dem. Konstnärssamtalet har också visat hur konstnären och institutionen funnit möjliga kompromisser och lösningar på såväl tillgängliggörandet av verket som dess hantering.

Uppsatsens frågeställning om hur kunskapen ser ut när det gäller konstverk i obeständiga material och levande organismer kan belysas av hur Göteborgs Konstmuseum hanterat saken: För att museet ska kunna inkludera komplexa och samtida verk i sina samlingar som kräver särskild kompetens upphandlas extern

konservatorsexpertis med rätt specialisering (Samtal med Malin Borin, Göteborgs Konstmuseum, 2020.05.07). Att detta kan vara helt avgörande för verkets sätt att fungera och kunna upplevas har gjorts tydligt.

Det finns inte något generellt regelverk gällande konserveringen av efemär konst och inte heller för konst innehållande levande organismer. Det därför viktigt att konservatorsyrket är en utåtriktad verksamhet som ständigt söker ny information och ingår i nätverk med andra professioner för att kunna garantera kulturarvets bevarande. Konservering av modern konst kräver av dem som har till uppgift att förvalta och bevara den, stor förståelsen för och inblick i det konstnärliga arbetet samt både kunskap och känsla för materialen. Konservatorns roll är att underlätta och förmedla konstnärens budskap till allmänheten men i förhållande till efemära och levande material blir rollen mer komplicerad eftersom konservatorn måste förhandla mellan museet och konstnären (om hen är vid liv) om tillståndet för det verk som ska bevaras och presenteras. Exemplet med konstnären Patrik Bengtssons verk *Topografin mellan vandring och flykt* visar vikten av att ett efemärt konstverk dokumenteras korrekt med information om konstnären, materialpreferenser och uppgifter om tillverkare av de ingående materialen samt en analys som placerar verket i sitt konstvetenskapliga sammanhang.

---

## Litteraturförteckning

## Tryckta källor

- Altshuler, B. (ed.) (2007). *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press, New York.
- Beerens, L. (2016) Side by Side: Old and New Standards in the Conservation of Modern Art. A Comparative Study on 20 Years of Modern Art Conservation Practice. *Studies in Conservation*. 61.
- Beerens, L., T Hoen, P., Hummelen, I., Van Saaze, V., Scholte, T & Stigter, S. (2012). *The Artist Interview: for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Heijningen.
- Birnbaum, D & Noring, A-S. (2018). *The Collection*. Stockholm, Koenig Books, Moderna Museet, 2018.
- Burnett, D. G. (2010/2011). Facing the Unknown, History, Art, Loss, Recovery. *Cabinet*. New York.
- Chiantore, O., Rava, A. & Poli, F. (2012). *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Getty Conservation Institute. Los Angeles.
- DeSilvey, C. (2017). *Post Preservation: Looking Past Loss. Curated Decay, Heritage Beyond Saving*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Ferriani, B., Pugliese, M. & Celant, G. (2013). *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*. Getty Publications, Los Angeles.
- Fontana, L. (1966). *Manifesto blanco, 1946*. Galleria Apollinaire. Milano.
- Gallaccio, A. (1992). *One Dozen Red Roses*. Visual Arts: British Council.
- Heuman, J. (ed.), (1999). *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture*. Tate Gallery Publ. London.
- Holmes, S. (2016). Så skapar du en egen biosfär i hemmet. *Göteborgs-Posten*. 18 november.
- Hummelen, I. (2005). Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art. *Cr-Tijdschrift over Conservering en restauratie*, 3.
- INCCA. (2020). *Statement of Values*.
- Kromholz, S. C. (2018). Absence makes the heart grow fonder: rethinking intentional material loss in temporary art. *Studies in Theatre and Performance*, 38.
- Lindholm, S. (1980). *Vetenskap, verklighet och paradigm: om dialektik, hermeneutik, positivism mm inom samhällsforskning*, AWE/Geber. Stockholm.
- Muñoz Viñas, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge. London.
- Muñoz Viñas, S. (2010). The Artwork Became a Symbol of Itself: Reflections on the Conservation of Modern Art. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 9–19.
- Museilag. (2017). Svensk författningssamling (2017:563). Kulturdepartementet.
- Sille, D. & Hummelen, I. (1999). *Modern Art: Who Cares. An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Amsterdam.
- The Nara Document on Authenticity. (1994). ICOMOS. Japan.
- The Venice Charter. (1964). ICOMOS. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites. *Second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments*. Venice.
- Victoria & Albert Museum Conservation Department Ethics Checklist. (2004). *V&A Conservation Journal*, 2005:50.
- Wharton, G. (2018). Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art. *Journal of the Institute of Conservation*, 41.

## Otryckta källor

- About* [Online]. NACCA. Available: <http://nacca.eu/about/> [Accessed 23.05 2020].
- Bengtsson, P. (2019a). *Arbetsplatsen* [Online]. ADA. Available: <https://www.adasweden.se/artikel/patrik-bengtsson-konstnar> [Accessed 17.04 2020].

- Bengtsson, P. (2019b). *Arbetsplatsen* [Online]. Göteborg: ADA. Available: <https://www.adasweden.se/artikel/patrik-bengtsson-konstnar> [Accessed 22.05.2020].
- Hyltze, A. (ed.). (2017). Samlingspolicy. *Samlingspolicy och strategi för framtida förvärv. Göteborgs Konstmuseum (2017.06.13)*. <https://goteborgskonstmuseum.se/wp-content/uploads/2016/07/goteborgs-konstmuseums-samlingspolicy-och-strategi-for-framtida-forvarv-2017-2.pdf>.
- Living Matter/La Materia Viva. (2020). *The Preservation of Biological Materials Used in Contemporary Art/ Conservación de materiales orgánicos en el arte contemporáneo*. Symposium Program. [Online]. Available: [https://www.getty.edu/conservation/living\\_matter.html](https://www.getty.edu/conservation/living_matter.html) [Accessed 23.05.2020].
- Intervjuer med konstnären Patrik Bengtsson, konservator Malin Borin vid Göteborgs Konstmuseum samt konservator My Bundgaard, Moderna Museet, Stockholm.

## Bilagor

### *Bilaga 1: Welcome Here*



Figur 1: *Welcome Here*, 64°7'52"N, 21°54'20"W, Digitalt print on MDF, Linn Björklund, 2017.

## Bilaga 2: Bildmaterial



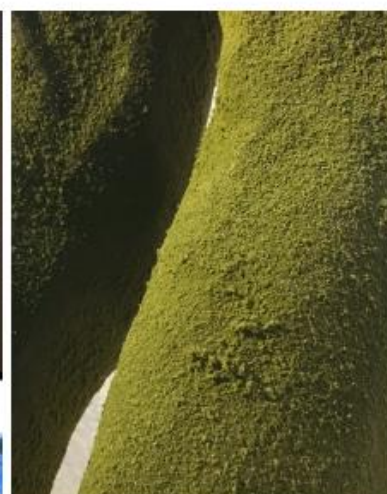
Höger hand



Gestaltens fötter möter skåpets  
ovansida.



Skulpturens placering



Ytskikt på gestaltens ben



Vänster hand



Ytskikt



Biosfär



Fästpunkt för gestalten på skåp



Gestaltens fötter möter skåpets  
ovansida.



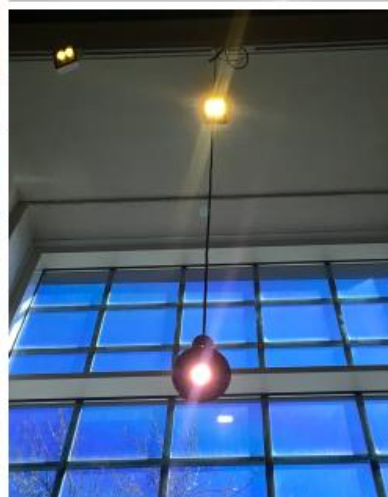
Undre skåpet sett framifrån



Ryggsäcksselar på det undre skåpets  
baksida



Övre skåpet sett från sidan



Växtlampa hängandes ovanför skulpturen



Övre skåpet sett framifrån



Ryggsäcksselar på det övre skåpets  
baksida

### **Bilaga 3: Intervju med Patrik Bengtsson**

4 maj, 11.00

**LB:** Linn Björklund, **PB:** Patrik Bengtsson

**LB:** Om vi börjar från början, vad ser vi?

- **PB:** Då kan du se en skulptural installation eller skulptur som visades första gången hösten 2015 på en utställning på Galleri 54 i Göteborg. Det var väl relativt likt det man ser på Göteborgs Konstmuseum, lådorna är lite annorlunda och svartmålade och det är ljusarmatur inkopplat som inte fanns då. Så det man ser är en damejeanne som fungerar som en mini-biosfär, jag planterat in växter och korkat igen. Den funkar som en biosfär på det sättet att man tillsätter solljus och så får växtligheten klara sig själv i hela processen med vätska och syre. Den är förankrad på en liten människogestalt som är 1:20 cm lång och står på tårna och sträcker sig upp, mot någonting, sträcker sig mot ett fönster för att nästan komma åt solljuset. Figuren står på två skåp, staplade på varandra, som på baksidan har ryggsäcksselar. På så vis transformeras de till en form av ryggsäck eller väska. Inne i skåpen som har glasdörrar så finns det objekt av allsköns material och form och de kallar jag ”försök”. Med det menar jag att det är olika tester jag gjort på material eller olika försök som har misslyckats i en skulptural process, men som har någon anledning blivit kvar. Man skulle kunna kalla det ”ateljéresten” som har räddats från soptunnan för att de ändå ha haft någonting intressant.

**LB:** Hur kom du på att göra ett sådant verk?

- **PB:** Jag jobbade med en estetik som jag tyckte var spännande då eftersom det även utifrån min egen estetik kunde ses som fula. Det var ganska befriande att använda de här objekten. De blir ju som en metafor för just försök eller tester, ett assemblage där man sätter ihop olika delar. Just nu är det så jag jobbar, sammanfogar många olika material eller bygger mina objekt av ready-mades som jag själv skapat.

**LB:** Så uppfattade jag också ditt andra projekt ”Skulpturen” med mosaik?

- **PB:** Ja, den är gjord av olika material som torkad lera, plast, formskum, gipsbindor och massa såna sköra saker som har skadats vid förflyttningar. När jag ställde ut det på konsthallen i Göteborg så var en konservator fruktansvärt stressad för att det var så mycket som hade fallit sönder. Jag fick ju förklara för henne att för mig är det helt ok. Det är ett förhållningssätt. Jag tycker det är intressant att tillåta mina objekt att bli resultatet av vad de utsätts för. De döda objekten blir som en metafor för en vanlig människas kropp när den utsätts för stötar. Spåren och ären är en patina som jag jobbar med i ateljén.

**LB:** Då är det ju som att du inte nödvändigtvis är intresserad av en konserveringsåtgärd?

- **PB:** Just i relation till konserveringsaspekten så blir det ju komplext eftersom jag tycker att förändringen är viktig. Det blir som en motsats till hela idén om hållfasta material som klarar århundraden av åldrande. Eller tanken på konstobjekt som är upphöjda och ska skyddas. Som kungamonumentet som kan stå kvar i 200 år och se likadan ut fast hela världen runt omkring monumentet förändras. Jag ville jobba med skulptur som på något sätt påverkades, som gick sönder lite som de ville. Litet som det är vara människa. De tankarna är i centrala i hur jag jobbar. Men det är klart att med mina material är jag jobbig för en konservator.



**LB:** Du menar någon som jobbar med levande växter?

- **PB:** Exakt, det började med biosfärena för tio år sedan. Jag ville stoppa ner här växterna och korka igen och aldrig öppna, jag ville verkligen ha en autentisk tidskapsel. Men med åren har jag också märkt att autenticiteten inte är så centralt. Går det inte att hålla växterna levande så byt ut dem. Jag vill inte gå in i någon romantisk mystifierad idé om de här växterna. Vi kan förstås leka med tanken om hur intressant det blir om hundra år att finna biosfären som skapades 2015 och som levt vidare. Jag såg på internet om en gubbe i England med en sådan tidskapsel. Men sen visade det sig att han hade under åren öppnat den och tvätta rent kanterna och sådant. Där någonstans tog han död på min illusion om det autentiska. Jag behöver liksom inte svära en ed utan jag kan också tillåta mig att regissera lite.

**LB:** Är det viktigt vad som är i biosfären, vilka växter?

- **PB:** Egentligen inte, den biosfären som jag hade på Galleri 54 det hade växter som jag hade plockat på Styrso, mycket ogräs och brännässlor som klarade sig relativt bra. Men sen tvättade jag ur den, gjorde research och köpte nya växter som klarar mörka utrymmen med minimal skötsel. I beskrivningen till museet nämnde jag namnen på lättskötta växter som klarar mörker och inte blommor, helst grön estetik. Det finns konstnärer som slaviskt och manisk visar hur varje sådan grej ska vara exakt på millimetern. Jag är ju den totala motsatsen till det. Jag tycker ju som sagt att om jag tappar verket i backen så får vi utgå från det och nu ser det ut så här. Att det förändras och påverkas är en del av processen. Samma sak som verket Väktarna där jag använde torkad växtlighet.

**LB:** Var det några färskare också i det verket, ormbunkar?

- **PB:** Allting var torkat men jag har inte haft något regelverk utan ”det här torkar säkert” och så har jag limmat på dem, till exempel ormbunken när den var färsk. De flagnar ju hela tiden och någon gång vet att jag skulle testa lite lack på en och så tog jag fel, en blå färg, men jag tänkte att så får det vara liksom.

**LB:** Hur du tänker åldrande. Det du har beskrivit hittills är saker som händer verken när de fortfarande är i din kontroll. Vad händer när det hamnar på institution, eller i magasin, tänker du annorlunda kring det?

- **PB:** Som konstnär kan du göra lite hur du vill, men när man går in i den ekonomiska transaktionen att sälja verk till ett museum som har sitt regelverk och som behandlar alla sina verk på samma sätt och enligt det som materialen kräver då blir det ju en svår grej. Att då säga ”Här är verket nu, ni kan göra lite vad vi vill med detta” är ju sanning med modifikation.

**LB:** Och inget en konservator skulle vilja göra....

- **PB:** Nej, det märkte jag ju av de samtal och mejl som kom. Jag är jättestolt över att de vågade köpa in detta verket, det är blommor och småprylar och ett krångligt verk. Att de gick med på det och att jag fick ha en värmelampa att hänga över! Det var bara ”Okej, absolut det fixar vi”. De gick med på hela den här den omständliga processen. För mig är det viktigt att vara representerad där jag vill att min konst ska synas och att folk ska få ta del av den. Men jag är också väldigt inställd på att det är helt okej att verken kan försvinna på något sätt. Jag gillar tanken att saker försvinner av en slump och blir upptäckt senare och blir något nytt.

**LB:** Du vill åt det okontrollerade?

- **PB:** Jag tycker att det där okontrollerade, det man försöker koda med symboler, är det fantastiska med konst. Du får plocka ihop dem själv för att bygga en historia. Jag berättar inte om alla mina koder och material för de är ju många gånger högst personliga.

**LB:** Menar du saker som symboliserar något för dig?

- **PB:** Med flyktingkrisen 2015 tog man helt plötsligt bara bort all form av mänsklighet med en diskussion om att människor kom till Sverige för att de inte hade något bättre för sig. För mig var det absurt. Det är ingen som självmant lämnar, ingen som själv man ger sig ut på flykt för. Skulpturen på Göteborgs konstmuseum ”Topografin mellan vandring och flykt” handlar om en gestalt som är på väg någonstans med sitt förflutna, sitt bagage, sina försök och som byggt en trappa för att se, komma upp. Biosfären för mig symbol för hjärnan och nervtrådar och en tro på att om människan får tillgång till basala saker så klarar hon sig.

**LB:** Är det viktigt att betraktaren få med sig den här dom tankarna?

- **PB:** Jag får den frågan väldigt ofta; ”Ska jag se och förstå detta när man ser verket?” Nej, det behöver man inte, men jag behöver de här historierna för att verket ska bli till. Jag blev fruktansvärt förtvivlade när Alliansen fick en ny mandatperiod och samtidigt började jag märka att jag inte var idealistisk driven längre. Min socialistiska världsbild hade naggats i kanten, jag kände att jag gör ingenting längre rent politiskt, jag är inte engagerad, det har blivit apatisk. Mini-mosaiken tog in en del av alla idealistiska socialistiska utopiska historier som jag kände till och förenar i symbolen av ett livsträd. Min tanke var att det här verket ska byggas av jättesmå beståndsdelar, utopin blir aldrig färdig och den kommer aldrig bli hel. Jag började bygga ett avsågat träd, det var uppdelat i fyra delar och sen gjorde jag tre utställningar med det där trädet i olika situationer. I första utställningen så var det halvfärdigt och såg ut som att det nästan hade gått sönder. I andra utställningen så hängde de från taket som att det skulle monteras ihop eller var på väg att monteras ned. Sista gången satte jag upp det i Änggårdsskogen på gränsen mellan offentlig och privat mark och lämnade det där. Alla de fyra års arbete tog naturen och förstörde.

**LB:** Finns det kvar?

- **PB:** Ja det finns kvar men det är fruktansvärt raserat. Jag har tittade på det för ett år sedan. Det är lite som ödehus, och känslan som jag får är som när en gammal människa kommer till sitt barndomshem. Det finns ett nostalgiskt, vemodigt skimmer i det, men också tid emellan som jämnat ut det. Det var många som tyckte att ”Du kan ju inte förstöra det, du har ju lagt år av pengar och tid på detta, kan du inte kapa upp den och sälja delarna som objekt?” Men det är ju exakt det som hela verket handlar om, just att man någonstans har tappat sin tro, luras in i någon form av vuxet tankesätt, att jag inte längre var idealistisk, bara en småbarnsförälder. Det var väldigt skönt att låta den förfalla och låta den gå sönder. Det inte handlar om ett konstnärskap med ett objekt som går direkt till galleri och förväntas hitta en köpare, utan konstnärskapet som en del av en undersökning av vår tid och hur vi förhåller oss hur vi tänker. Kanske en ganska romantisk bild av konstnärskapet om möjligheten att gå vid sidan av den stora vägen och titta in på någonting som sker. Något som du i Sverige har möjlighet att förverkliga om man har ambition och lite tur, att man jobbar hårt och försöker komma ut med sin konst fast man hellre vänder sig till institutionerna som marknad än till den privata. Så för att återknyta till frågan, nej de behöver inte förstå MIN tanke men jag vill att de ska förstå vad ett konstnärskap är. Projektet med brontosaurusen t ex baserade sig på en historia att arten rent paleontologiskt inte existerat när de hittade benen så visade det sig att det troligen inte var en ny art utan en fullvuxen Apatosaurus hade man hittat två år tidigare. Så inom paleontologin försvann brontosaurusen och

blev en Apatosaurus men eftersom den var den största när den hittades var det den största landlevande dinosaurier man hade hittat fossiler av har den blivit en världssensation sedan slutet av artonhundratalet i USA. Så det namnet hade liksom ätit sig in i populärkulturen redan och gick inte att plocka bort. Fortsätter att användas av museum. Namnet fortsätter att användas även av museer så när man reste den första Brontosaurus/Apatosaurus så hade de inget huvud så de tog ett Camarasaurushuvud för att åstadkomma en effekt av en fullt erekt fossil med huvud. Det var en historia som jag gick igång på och som jag behövde i den här utställningen som även tas upp i utställningstexten. Men verket är också bara en skulptur föreställande något som har funnits för väldigt länge sen eller som inte har funnit, idén om en dinosaurie det räcker ju också för en konstnärlig och visuell upplevelse. Men för mig så är sådana historier, kodningar, något att bygga mitt arbete på, en konkret sak, sen får det glida ut i någonting otydligare, då blir det även spännande för mig.

**LB:** När vi ändå är inne på material och tid, kan du beskriva materialen?

- **PB:** På konstmuseet så är det ju en glasdammejeanne med växter och jord och en kork som sluter det till en biosfär. Även lite silikon för att korken ska sitta kvar. Sen är det en stålkonstruktion med en gjuten plastform på 3–4 mm plast som gör kroppen. Det är båtplast från Biltema som jag gjutit i alginat. Så har vi det här gröna flocket. Det finns det ju jävligt mycket symboler i gestalters kroppspositioner och kläder så jag har försökt göra mjuka former och kläder med textilt flock som man använder till tågbanor och modellbyggen. Färgen ”burned grass” ska se ut som bränd åker som jag köpt i påsar och hållt över med lim. Tar man på det så kan man få med sig en del, det faller, men det är så pass många lager att det krävs ändå ganska mycket. Jag tänker på skulpturen med Margaretha Krook utanför Dramaten – om du tar på någonting väldigt mycket så kommer det att synas, som på hennes näsa. Skulle mitt verk stå där i all evighet skulle det kanske få en fläck nästan där människor ändå väljer att pilla. De flesta människor har respekt för den här konservativa idén om att ”se men inte röra” på museum, men jag skulle älska om jag fick ett sådant inslag.

**LB:** Du skulle inte vilja att det åtgärdades?

- **PB:** Nej absolut inte, det skulle jag tycka det var jättefint, det skulle ju visa på att den har blivit sedd, har varit levande och har existerat där människor har varit och människor rört sig. Det blir som, ett avtryck eller en signatur eller en hälsning, du vet den klassiska med ett hjärta och initialer inristade i trä är en av de flådigaste sakerna som finns jag tycker. Jim Morrisons grav i Paris är otroligt fin just för hur den har slitits ner av besökare. Han har en byst där som liknar den där Jesus-ikonen som kvinnan i Spanien målade om. Så ser hans byst ut nu, hela ansiktet är nedslitet av att folk har tagit på den.

**LB:** Den har älskats sönder...

- **PB:** Exakt. Jag förstår ju att människorna runt omkring har tyckt att det var jobbigt, men jag tycker att det är en tydlig signal om människans behov att uttrycka ”Jag är, jag finns” genom att lämna märken på saker och ting och så länge vi gör det på sådana ting så kan jag inte se det som någonting farligt egentligen. Som i Cueva de las Manos i Argentina som är fullt med händer, det är så genialt och en så perfekt bild. Att någon tar den absolut mänskligaste formen vi har; en hand med fem fingrar och håller den mot en vägg och blåser pigment och olja eller honung, den första graffittin, ett fotografi egentligen, ta form och applicerar ett pulver runt omkring för att sen plocka bort det. De där, tänker jag, är så viktigt, men det har försvunnit. Människor har fått för sig att konst, estetik och det sättet att uttrycka sig på är konstigt, absurt, fånigt, fast det är så basalt.

**LB:** Nu kom jag och tänka på Rothko-rummet på Tate i London som var utsatt för en attack men en spritpenna av en rysk aktivist som taggade en av hans målningar. En av anledningarna till att jag ville gå det här programmet var att jag såg videon av hur konservatorerna rengjorde från baksidan med en specialbyggd vakuumsug.

- **PB:** Jag är såklart också kluven. Sabotage är helt poänglös men jag kan däremot gilla när man tillåter sig att lämna spår. Tänk dig en bombare som bara skulle förstöra någonting, det är inte lika intressant som den som lämnar en tagg eller nåt meddelande eller någonting i proportion till verket på något sätt. Saker får inte vara för heliga och det är ganska intressant med Rothko, för hans saker är ju så fruktansvärt upphöjda. De är som foton av gud, så jag förstår att en person kan provoceras av det och addera något. Det blir ett geni som får en liten påhälsning. Jag tänker på Björn Kjelltoft som pissade i Duchamp-pissoaren. Jag tror att Duchamp, om han levat, hade tyckt att det var brilliant. Det är både roligt, politiskt och en snygg fortsättning på någons konst, en bra parafra. Rothko är ju ändå ett original men det finns ju 40 pissoarer av Duchamp så det blir en bra parafra om man nu ska göra aktioner i konststrummet. Vi människor är konservativa, samtidigt som vi är helt fria just i konstvärlden.

**LB:** Om vi återgår till att prata om delarna. Finns det olika versioner av ditt verk, kan det visas på olika sätt?

- **PB:** På Galleri 54 så fanns alla de delar som finns på konstmuseet, det vita skåpet med det gamla skåpet ovanför. Men på 54 så fanns det ytterligare två-tre lite mindre skåp som stod som en trappa, som en installation. När konstmuseet var i min ateljé och tittade på verk som de ville köpa föreslog jag det här verket, men sa också att de här sidoskåpen inte behöver vara med. Då kan det bli mer en skulptur. Så jag valde bort skåpen.

**LB:** Kan man säga att du ändrade från installation till skulptur?

- **PB:** Ja exakt, och så som den är nu måste den ju vara för biosfären är en del, kroppen är en del och skåpen är en del, för allt sitter ihop.

**LB:** Men sen har du ju alla objekten inne i skåpen?

- **PB:** Smågrejerna i skåpet är fastlimmade, lyfter man skåpen så ska alla hänga med. Det finns även den delen som utgör trappavsatsen, det blir lite som en sån klassisk uppvisning av antika föremål. Bakom finns själva drivdonet till armaturen, för den ska kunna plockas ut om man skulle behöva byta ljuset i skåpen.

**LB:** Följde det någon typ av installationsmanual med verket med krav på hur den får ställas ut eller placeras. Måste det vara i anslutning till ett fönster t.ex.?

- **PB:** Fönstret blev en bonus. Fast det är ju UV-filter på fönstren och växtlampan ska ju göra att det håller sig ok. Konstmuseet tyckte att det var en bra plats och jag hade inga invändningar, utan tyckte det var ganska fint eftersom hen inte riktigt når upp till fönstret. Det är ju en tredimensionell skulptur och du ska kunna gå runt den, men jag såg att det funkade också när de ställde den mot en vägg. Jag har idéer och krav på mig själv i min konstnärliga process om hur jag jobbar och hur jag ska gå till väga och det kan vara ganska omständliga. Det ska göras av det materialet eller det ska göras på det här sättet och det ska ta denna tiden. Men man måste också tillåta att andra människor har idéer som är minst lika bra eller kanske till och med bättre. På Valand hade jag en professor som var väldigt bestämd med att ”det är ni som är konstnärer och de viktigaste personerna i konstvärlden

ska göra exakt som ni säger”. Så jag testade i början att vara väldigt hård och bestämd: ”Nej, det ska vara 12 cm från väggen annars kan du ta bort det!” Men jag märkte att det här är inte kul. Jag slutade med det ganska fort och kom fram till att det händer saker när man tillåter verken att bli flyttade och omflyttade.

**LB:** Var du med under installationsprocessen?

- **PB:** Ja det var jag. Det är väldigt roligt när man ställer ut på stora institutioner för de har så proffsigt folk. Jag stod där och jag kommer ihåg att jag inte var nöjd med hur gestaltens fot mötte underlaget, vinkeln. ”Men dra i lite silikon då sa jag.” Men det ville dom inte utan klurade lite och kom på att vi skruvar i ett stöd här och så fick de till det. Det var pure proffsighet. Det gällde även konservatorn som tog hand om verket och skickade ett mail att ”nu har jag suttit här och gissat mig till nästan alla material i hela skåpet”.

**LB:** Du hade lämnat en lista med material?

- **PB:** Ja exakt, jag jobbade med glaspulver som jag smält ner i formar och gjort väldigt tunna saker av. Det blev mycket misslyckade saker i skåpet så det var svårt att se vad som kanske hade smält för mycket eller till och med blivit oidentifierbart.

**LB:** Verket med Väktarna, är de utställda någonstans?

- **PB:** Ja de ställdes ut på Bohusläns konstmuseum. Nu står de i ateljén. Det är ju också ett flerårsarbete med väldigt mycket tid investerat. Jag tycker väldigt mycket om det för det finns en sådan brokighet i karaktärerna och det verkligen icke-smarta materialet som det är ok om det går sönder. Det hade varit kul om någon vågade köpa det. Verket skulle kunna visas i boxar för att skyddas. Tanken är inte att det ska gå sönder, det finns ingen destruktivitet och skadan är inte viktig, men om den uppkommer så är det helt ok. Jag bor ju ute på Styrö och har min keramikugn 500 meter härifrån hos en kompis och kör mina oskröjade föremål med flakmoppe dit. Varje gång så går ju någonting sönder. Föremålen ger sig ut på ett liv-och-död-äventyr, men de måste dit och på vägen så kan det gå åt helvete. Jag jobbar med trasigheten.

**LB:** Finns det vissa saker som du ändå håller i när du kör flakmoppen?

- **PB:** Det finns nog saker som får lite mer bubbelplast, men det har tyvärr inte hjälp. Det tycker jag är ganska intressant, jag försöker själv förstå vad ligger i, för just när jag jobbar med någonting och pillar, så kan jag vara supernoga under hela processen, för att sedan när den är klar liksom ta den med tummen och pekfingret och samtidigt balansera en kaffekopp i andra handen. Eller så orkar jag inte flytta på det när jag börjat med ett nytt material, så att den smutsas ned eller skadas. Så fort något är klart så är hela känslan och äventyret över. Det är fruktansvärt lustfyllt i skapandet, och när processen är över slår det av direkt. Jag kan bli väldigt obrydd inför att hantera det mer varsamt.

**LB:** Hur blir det då för dig när sådana verk hamnar på institution där man kanske tänker på ett helt annat sätt om tid?

- **PB:** Jo jag tänker att de senaste femtio åren så har det varit en väldig brokighet i material. Säkert låter det som att jag gör allt jag kan för att jävlas med någon som vill konservera. Men det är nånting som är en del av mitt arbete också. Om något ska försvinna ska det gärna försvinna med en kurva neråt liksom, det ska finnas ett vemod i att saker upphör.

**LB:** Konservatorsyrket är ju också i förändring tillsammans med konsten så det här med intervju är ju ett

sätt att jobba med modern konst? Gjorde du en konstnärsintervju när verket köptes in?

- **PB:** Nej, det gjordes nog inte, det tror jag att jag skulle komma ihåg.

#### **Bilaga 4: Mail mellan Malin Borin och Woodland Scenics**

**Från:** Ricki Kronk <[ricki.kronk@woodlandscenics.com](mailto:ricki.kronk@woodlandscenics.com)>

**Skickat:** fredag, december 14, 2018 11:19 em

**Till:** Malin Borin

**Ämne:** RE: Woodland Scenics – Website Email

Hello Malin:

This is a foam product.

Sincerely,  
Ricki Kronk

**Ricki Kronk** | Marketing/Sales Consumer Service | (573) 346-5555 x323

**WOODLAND®**

*Woodland Scenics • PineCar • Scene-A-Rama*

PO Box 98 Linn Creek, MO 65052 | [WoodlandScenics.com](http://WoodlandScenics.com)

**From:** Malin Borin [mailto:Malin.Borin@Mtur.goteborg.se]

**Subject:** Re: Woodland Scenics – Website Email

Dear Ricki, thank you for your prompt response!

We try to have as much knowledge as possible about the materials in the artworks in our collection. It is important to know the stability, if the color is light sensitive etc. Do you have any information on what materials is in this product? Or about the stability?

Best regards, Malin

Hämta [Outlook för iOS](#)

---

**Från:** Ricki Kronk <[ricki.kronk@woodlandscenics.com](mailto:ricki.kronk@woodlandscenics.com)>

**Skickat:** fredag, december 14, 2018 4:26 em

**Till:** Malin Borin

**Ämne:** RE: Woodland Scenics – Website Email

Hello Malin:

Thank you for your interest in our products. The Burn Grass is one of our Turf products. Can you explain to me what kind of information you are needing?

Sincerely,  
Ricki Kronk

**Ricki Kronk** | Marketing/Sales Consumer Service | (573) 346-5555 x323

**WOODLAND®**

*Woodland Scenics • PineCar • Scene-A-Rama*

PO Box 98 Linn Creek, MO 65052 | [WoodlandScenics.com](http://WoodlandScenics.com)

**From:** Ricki Kronk [mailto:ricki.kronk@woodlandscenics.com]

**Subject:** Woodland Scenics – Website Email

## *Woodland Scenics : Sales Inquiry*

**From:**

Malin Borin – [malin.borin@kultur.goteborg.se](mailto:malin.borin@kultur.goteborg.se)

**Phone Number (if provided):**

+46730209032

**Message:**

Dear Sirs and Madams, My name is Malin Borin and I'm a conservator at Gothenburg Museum of Art. We have a new acquisition to the Collection, a sculpture covered with a Product from you, burnt grass fine turf: <https://woodlandscenics.woodlandscenics.com/show/item/FT-BG> We are interested in knowing what material this is for our registration, could you share this information? Best regards, Malin Borin Konservator/Conservator Göteborgs konstmuseum Götaplatsen SE- 412 56 Göteborg Sweden Phone +46 (0)31 368 35 21 Fax +46 (0)31 368 35 26 [malin.borin@kultur.goteborg.se](mailto:malin.borin@kultur.goteborg.se) [www.konstmuseum.goteborg.se](http://www.konstmuseum.goteborg.se)



## Bilaga 5: Installationsmanual för GKM 2017-49

### Monteringsanvisning av skulpturen "Topografin mellan vandring och flykt"

Patrik Bengtsson 2015



Skruv som går igenom flaskan skruvas in i muttern som är fästsvetsad på gestaltens topp. Flaskan monteras på figuren innan skruvarna mellan kropp och skåp helt fixeras, detta för att få rätt lutning.



Skruvarna som finns under gestaltens fötter sätts i hålen som finns på toppen av det översta skåpet. Öppna översta skåpet och skruva fast gestalten hårt med vingmuttrarna och brickorna (en specialtillverkad för höger ben). En extra skruv (4x45) har fästs i främre delen av höger fot, OBS! denna ska demonteras först.



I understa skåpet finns en "trappa" som föremålen visas på denna trappa sitter inte fast då man enkelt ska kunna ta ut den för att komma åt drivdon till armaturen. VIKTIGT att tänka på är att man därför alltid ska vinkla skåpsdelen av skulpturen med glasetsidan uppåt/ utåt vid tex transport med "pirra" för att förhindra att "trappan" glider ur sitt läge

Den specialtillverkade brickan ska vara monterad i riktning enligt bild



Viktigt att figuren står på tå, utan glipa mellan tå och skåp



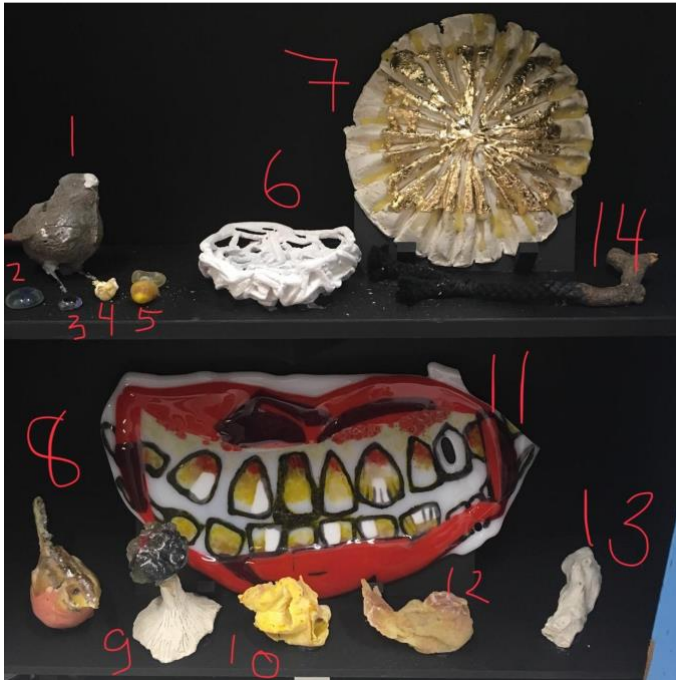
Biosfären består av olika inte alltför ljuskrävande gröna växter. En viss grön beläggning tenderar att lägga sig på insidan av glasflaskan. Konstnären anser att en del är ok, men blir det för mycket ska flaskan rengöras med förlängd flaskborste.

2018 ingick växterna: Murgröna Klättekalla Fittonia ( två sorter; grön och rosa/lila) Kängerrubräken.

## Bilaga 6: Objekt i Skåp

Underlag från konstnären enligt mailkonversation 2018-04-15

Material i verket Topografin mellan vandring och flykt övre skåpet.



Översta skåpet

1. Betong eller cement 2-6. Glas 6. Gips 7. Lufttorkande lera, bivax "bladguld" 8. Glas och lufttorkande lera 9. Obränd lergods, glas 10. Glas 11. Glas 12. Latex 13. Obränd lergods 14. Rep och trä (gren)

1

1

