EDVARD MUNCHS *VAMPYR* OG USYNLIGE RETUSJER

Eva Storevik Tveit[1]*, Inger Grimstad[1] og Terje Syversen[2]
(1) MUNCH, Oslo, Norway.
(2) Oslo kommunes kunstsamling, Norway.
(*) Author of correspondence: estveit@munchmuseet.no

Abstract

Retouching a work of art is one of the most intervening interventions a conservator can conduct. The conservator has three choices: No retouching, retouch with visible retouches, or use integrated, invisible retouches. Every one of these choices may have huge significance for how the viewer experiences and interprets the artwork. Based on the restoration of MUNCH's[1] *Vampyr*, we describe and discuss the various possibilities with special attention to visible and invisible retouching. The aim is to generate a larger general awareness of how retouching affects the appearance, reading and concept of the artwork. The article discusses whether it is more ethical to use visible rather than invisible retouches. In discussions about this in the literature it is often claimed that the method defended is the more ethical. The justifications rest largely on interpretations of ethical guidelines in conservation, but also on subjective understanding of these. Our conclusion is that invisible, integrated retouches can mislead the viewer, if the original condition of the work is not available. Visible retouches can degrade the experience of the work if it is not satisfactorily executed.

Sammendrag

Å retusjere et kunstverk er en av de mest intervenerende inngrepene en konservator kan utføre. Konservatoren har tre valgmuligheter: Ikke retusjere, retusjere med synlige retusjer eller bruke integrerte, usynlige retusjer. Hver og en av disse valgene har stor betydning for hvordan betrakteren opplever kunstverket. Med utgangspunkt i restaureringen av MUNCHs *Vampyr*, diskuterer vi de ulike mulighetene med særlig oppmerksomhet på synlige og usynlige retusjer. Målet er å skape en større allmenn bevissthet om hvordan retusjering påvirker kunstverkets utseende, lesning og konsept. Artikkelen går inn på hvorvidt det er mer etisk å bruke synlige retusjer enn usynlige. I diskusjoner om dette i litteraturen, hevdes det gjerne at den metoden man selv forsvarer er mest etisk. Begrunnelsene hviler i stor grad på tolkninger av etiske retningslinjer innen konservering, men også på subjektive forståelsesmåter. Vår konklusjon er at usynlige, integrerte retusjer kan villede betrakterens, om ikke verkets opprinnelige tilstand er tilgjengelig. Synlige retusjer kan forringe opplevelsen av verket om de ikke er tilfredsstillende utført.

Keywords:

Edvard Munch, Vampire, visible retouching, non-visible retouching, restoration, the audience's perspective, ethics.

Nøkkelord:

Edvard Munch, Vampyr, synlige retusjer, usynlige retusjer, restaurering, publikums perspektiv, etikk.

Innledning

I konserveringslitteraturen om retusjering er det mange artikler om valg av materialer, men færre publikasjoner som problematiserer valg av retusjeringstilnærming og metodikk. I denne artikkelen belyser og diskuterer vi ulike retusjeringstilnærminger som anvendes i staffelimalerier i dag, og retter særlig oppmerksomhet mot publikums perspektiv.

Retusjeringer kan deles inn i to kategorier, synlige og usynlige for det blotte øye. De kan forenklet sies å vektlegge henholdsvis verkets historiske og estetiske verdi, skjønt det er flere andre aspekter som også må vurderes. Er synlige retusjer mer etiske enn usynlige? Fører vi betrakteren bak lyset med usynlige retusjer? For å kunne svare på disse spørsmålene, må vi spørre: Etisk for hvem, og i forhold til hva? Vi må ta stilling til hva kunst er for betrakteren, og også hva konservering skal være. Utgangspunktet for artikkelen er restaureringen av Edvard Munchs *Vampyr* (1893, Woll M 335, Figur 1) som tilhører MUNCHs samling.

om at restaureringsbehandlingen skal være synlig på nært hold, med det blotte øyet (Museu Nacional d`Art de Catalunya u. å.)[3]. Da *Vampyr* ble restaurert i 2023, ble de omfattende skadene i maleriet retusjert med usynlige retusjer. Usynlige retusjer kalles ofte for integrerte retusjer. Denne artikkelen vil svare på hvorfor vi 50 år etter den første restaureringen valgte å bruke slike retusjer.

Konservering og restaurering utøves i en sosial, kulturell og fagetisk kontekst som er i stadig utvikling. Det er derfor viktig å ikke utelukkende se på dagens trender innenfor valg av restaureringsbehandling, men også ta hensyn til tiden verket ble skapt i. Det er i stor grad opptil konservatoren å avgjøre hvilken behandling et kunstverk skal få, og på den måten hvordan verket skal fremstå og bli forstått av publikum. Å retusjere et kunstverk er en av de største inngrepene en konservator kan utføre. Konservatoren har tre valgmuligheter: Ikke retusjere, retusjere med synlige retusjer eller bruke usynlige retusjer. Siden valg av retusjeringstilnærming påvirkes av konservatorens subjektive vurderinger[4], er det viktig å kontinuerlig diskutere og



Figur 1. Edvard Munch, Vampyr (1893), olje på lerret, 77,5 x 98,5 cm. Etter restaurering i 2023, MUNCH, Halvor Bjørngård.

Vi vil fortrinnsvis diskutere ulike tilnærminger til retusjering i tilsvarende kunstverk som betraktes på nært hold, i motsetning til monumentalkunst[2]. *Vampyr* ble restaurert for første gang i 1957, og da retusjert med *tratteggio*, en retusjeringsteknikk med intensjon evaluere denne delen av restaureringsprosessen med et kritisk blikk. Utfallet av disse vurderingene har stor betydningen for kunstverkets utseende og hva betrakteren ser og opplever.

MUNCHs retusjeringspraksis før og nå

MUNCHs samling har over 1100 malerier malt av Edvard Munch. Omfanget av avskallinger i maleriene varierer stort. Et betydelig antall malerier, ofte større formater, har store områder med malingstap som oppsto mens bildene var i kunstnerens eie. Skadene er ofte jevnt fordelt over hele billedflaten og preger lesningen av bildene. I maleriene med de største skadene, er også bindemidlene i malingslagene nedbrutte, og farger og glans fremstår med stor sannsynlighet forskjellig fra den gang bildene var nymalte.

Trond Aslaksby, tidligere malerikonservator på Munchmuseet, har beskrevet restaureringsbehandlinger av Edvard Munchs malerier (Aslaksby 1998). Denne redegjørelsen, i tillegg til MUNCHs arkiv med konserveringsjournaler fra 1952–65, saksdokumenter, årbøker og brev, gir oss et innblikk i konserveringsbehandlingene etter Munchs død i 1944. Betydningen av ulike faktorer som har påvirket Munch-malerienes forfatning, og også hvordan tidligere konserveringsbehandlinger har endret overflatene og dermed også lesningen av maleriene, har senere blitt belyst av malerikonservatorer ved MUNCH (Ferrer og Tveit 2016, s. 36-37).

Restaureringen av Munchs verk på femtitallet, inkludert *Vampyr*, samsvarte med tidens restaureringspraksis, hvor dublering og fernissering var vanlig, både som preventiv behandling og på grunn av datidens estetikk (Ferrer og Tveit 2016, s. 36). Det interessante i denne sammenhengen er at konservator Jan Thurmann-Moe, som behandlet *Vampyr* i 1957, i ettertid forfektet en langt mer restriktiv holdning til restaureringen av Munchs malerier (Thurmann-Moe 1995)[5]. Begrunnelsen hans hvilte i all hovedsak på hensynet til Munchs intensjoner.

I motsetning til mange av Munchs store malerier, ble mange av de mindre staffelimaleriene retusjert i Thurmann-Moes virketid, og også senere. Restaureringen og retusjeringen av disse verkene, inkludert fernissering av noen, skjedde i all hovedsak i perioden fra maleriene kom i Oslo kommunes eie og frem til 1980-årene. Med unntak av Vampyr, er det utelukkende brukt integrerte retusjer på Edvard Munchs sine malerier eid av MUNCH.

I 2004-2005 ble det laget en konserveringsplan for Munchsamlingen[6]. Prinsipper for retusjering ble da stadfestet; avskallinger som (angivelig) er oppstått i Munchs tid skal ikke retusjeres, mens avskallinger som er oppstått etter Munchs død skal retusjeres (Stein et. al 2006). Herunder skader forårsaket av vandalisme; som for eksempel skadene påført *Madonna* (1893, Woll M 365) under tyveriet i 2004. Malerier med gamle misfargede eller utilfredsstillende retusjer skulle utbedres ved behov. Herunder kan vi plassere *Vampyr*. Hver og en av disse unntakene for retusjering, krever individuelle vurderinger som ikke uten videre kan overføres til andre verk i samlingen.

Det ble også anbefalt retusjer kalt “preventiv retusj”. Malingslag med utallige små avskallinger ble retusjert for å observere tilfang av nye avskallinger. Det ga en indikasjon om stabiliteten på malingsstrukturen.

At skadene eksisterte da bildene var i Munchs eie, kan tolkes dithen at han anså maleriene som fullendt nok til å uttrykke hans intensjoner. Men det kan også bety at skadene oppstod etter at han anså seg ferdige med maleriene, og at han da var mer opptatt av andre malerier. Om disse skadene er en del av kunstnerens intensjon har vist seg vanskelig å påvise eller avkrefte (Stein 2011a, 2011b, 2012 og 2014). Den avmålte tilnærmingen til retusjering på MUNCH i dag, skyldes likevel et føre-var-prinsipp, fordi vi antar at Munch ved selvsyn må ha observert flere av de omfattende skadene.

De første etiske retningslinjene i konservering var basert på ideen om ærlighet og respekt for kunstverkets integritet, for eksempel Veneziacharteret fra 1965. Som en forenklet oppsummering kan vi si at dette prinsippet har lagt til grunn for at vi i dag ikke retusjerer de fleste skadene i Munchs etterlatte verk. Retusjeringspraksisen på MUNCH skal derfor ikke forstås som en uttalt strategi som tar utgangspunkt i at den historiske verdien er viktigere enn den kunstneriske.

Teori. Om synlige og usynlige retusjer

“If we return to the essence of a work of art, it is not difficult to feel that a lacuna is an unjustified, even painful interruption in the form” (Brandi 2007, s. 62). Denne opplevelsen, som Cesare Brandi beskriver, forklarer kanskje hvorfor diskursen og dilemmaene rundt etikken ved valg av retusjeringsmetoder har vært, og fortsatt er, aktuelle.

Det er tre hovedgrunner til utviklingen av synlige retusjer. Først og fremst kan den knyttes til den generelle kritikken av overdreven og dårlig utført restaurering. Disse hadde medført at man lenge før 1900-tallet etterlyste alternativer som innebar bevisst valg om ikke å retusjere, samt forslag om en strengere retusjeringspraksis generelt (Muir 2009, s. 20). Allerede i 1877 utstedte Giovanni Battista Cavalcaselle, kunsthistoriker og kunstadministrator for den italienske staten, et dokument med retningslinjer for restaurering hvor han argumenterte for minimal intervensjon ved retusjering, eksempelvis i form av nøytrale retusjer (Muir 2009, s. 20).

Utviklingen av de synlige retusjeringsmetodene kan altså sees i sammenheng med nødvendigheten av å skille konservering fra tidligere håndverkspraksis i form av overrestaureringer. Brandi hevdet at tidligere restaureringer ble utført i så omfattende grad at det ga preg av forfalskning (Scott 2015, s. 298). Det er her viktig å legge til at tidligere retusjeringer kunne inkludere overmalinger.

Det har vi også observert i MUNCHs samling[7]. Kritikken medførte en refleksjon rundt betydningen av malingsbortfall og kunstverket som et historisk dokument (Muir 2009, s. 21).

Brandi mente at: *"...For restoration to be a legitimate operation, it cannot presume that time is reversible or that history can be abolished."* (Scott 2015, s. 298). Målet for enhver restaurering burde være å gjenetablere det unike ved verket, uten å begå kunstnerisk eller historisk forfalskning, og uten å hviske ut alle historiske spor (Brandi 1963, s. 36).

Utviklingen av synlige retusjer skjedde også i kjølvannet mot en mer vitenskapelig dreining av konserveringsfaget. Målet var å oppnå en objektiv, rasjonell og vitenskapelig fundamentert retusjeringsmetode som begrenset konservatorens subjektivitet (Severini 2017, s. 23).

Tratteggio-teknikken er et produkt av disse betraktningene om overkonservering og objektivitet, og ble utviklet i 1945-50 ved *Instituto Centrale del Restauro* med bakgrunn i Brandis konserverings- og restaureringsteori. I en kort tid forut for utviklingen av *tratteggio*, eksisterte en tilsvarende retusjeringsteknikk utviklet av Egmont Lind, en såkalt kurv-vev mønsterteknikk (Brajer 2009, s. 88). *Tratteggio* kan betraktes som en retusjeringsmetode med bakgrunn i eksistensiell fenomenologi og gestaltfilosofi (Grenda 2010, s. 3). Et fenomenologisk perspektiv tar utgangspunkt i menneskets subjektive virkelighetsoppfatninger, betrakterens sanselige erfaring og opplevelse av verket, mens gestaltfilosofien ser på hvordan enkeltdelene er underlagt og får mening av en helhet. For eksempel kan en skade dempes med en strekretusj, slik at den på avstand blir usynlig, selv om den fortsatt er der. Man kan altså oppfatte en *tratteggio*-retusj som en integrert del basert på våre forventninger om helheten.

En lignende teknikk som *tratteggio,* i hvertfall med hensyn til intensjon, er nøytrale retusjer. Metoden ble svært populær i Tyskland i 1920-årene og i Europa rundt midten av 1900-tallet. Nøytrale retusjer kan knyttes til en puritansk tendens oppgitt som "arkeologisk" eller "analytisk restaurering", en retning som avviste illusjonisme (Bouyer 2017, s. 30). Kritikken mot bruken av nøytrale retusjer, lå til dels i betydningen av ordet nøytral, for hva betyr det at en tone er nøytral (Bouyer 2017, s. 31-34)? Kromatiske retusjer er også en teknikk med italiensk opprinnelse hvor målet er det samme som ved bruken av *tratteggio* og nøytrale retusjer (Severini 2017, s. 23). Grenda beskriver kromatiske retusjer nettopp som en type *tratteggio* (Grenda 2010, s. 4). Kromatiske retusjer er også anvendt i dag (Canavan og Marcattili 2021, s. 82).

Disse synlige retusjene blir nærmest illusjonistiske på avstand om de er godt utført. De blir først og fremst anvendt på malerier hvor skadeomfanget er så stort at hele motivformer mangler. Hensikten er at fargede streker eller kromatiske felt males inn slik at de flyter sammen og danner en helhet med de originale, malte flatene. Utfordringen oppstår på nært hold, hvor retusjene er synlige. Potensielt kan slike retusjer forstyrre helheten og være forvirrende for publikummere som ikke nødvendigvis fanger opp at de ikke en del av de originale malingslagene, men retusjer.

Felles for disse teknikkene er at de skal være synlige med det blotte øyet, og at intensjonen er å synliggjøre verkets historie. Synlige retusjer blir imidlertid brukt sjeldnere og sjeldnere, blant annet fordi de er krevende å utføre (Severini 2017, s. 24).

I motsetning til synlige retusjer med opprinnelse i teoretiske prinsipper, er usynlige retusjer basert på tradisjoner og praktisk erfaring. Fullstendig visuell reintegrering har vært den tradisjonelle tilnærmingen ved malingstap i staffelimalerier helt fra de tidligste restaureringer, og er fortsatt brukt på majoriteten av malerier i privat og offentlig eie (Muir 2009, s. 20). Endringen innenfor retusjeringspraksiser de siste årene ligger heller i hvilke materialer man anvender, enn i hvilke retusjeringstyper som brukes.

Det er mulig å sammenligne restaureringen av *Vampyr* med andre ikoner i kunsthistorien, eksempelvis *Piken med perleøredobb* av Johannes Vermeer (Mauritshuis, "5. Vermeer illuminated."; The Frick Collection, "Restoring the Girl with the Pearl Earring") og Ambassadørene av Hans Holbein den yngre (Art History News, 2018). Begge disse maleriene er retusjerte med usynlige retusjer. Maleriene er symboltunge, verdifulle og kjente verk. Bruken av integrerte retusjer i slike malerier er alminnelig i store deler av verden. I Oslo kommunes kunstsamling (OKK) er usynlige retusjer den vanligste retusjeringsteknikken[8]. På Nasjonalmuseet er også integrerte retusjer utbredt[9], og i MUNCH sin samling har slike retusjer vært vanlig praksis.

Vitenskap er assosiert med objektivitet, sannhet og sikkerhet, og lenge var det den styrende regelen og målet for all konserveringsbehandling. Det var særlig i lys av denne oppfatningen at synlige retusjer oppstod. Men i 1980-årene stilte konservatorer som Caroline Villers spørsmål ved objektivitet innen konserveringsmetodologi (Villers 2004, s. 3). Forklaringsmodellen til Brandi og *trattegio*-metoden tar ikke høyde for publikums lesning og oppfattelse av objektet. Utfordringene med å hardnakket holde fast ved en forestilling om en naturvitenskapelig tilnærming, er at den på et vis reduserer kunstverket til et historisk objekt, og overser verkets estetiske verdi og kunstneriske idé. Istedenfor trekkes oppmerksomheten mot verkets tilstand, skader og tidligere behandlinger. Sagt på en annen måte, kan det hevdes at konservatorens arbeid synliggjøres, ikke kunstnerens. Salvador Muñoz-Viñas spør: Bør målet for en behandling være å vise kunstnerens verk eller bør målet være å bevare verkets historie? (Muñoz-Viñas 2009, s. 54).

Muñoz-Viñas (2012, s. 27) betrakter vitenskapelig restaurering som en selvmotsigelse, fordi det ikke finnes en vitenskapelig, objektiv grunn til å erstatte en antatt foretrukket tidligere tilstand fremfor den nåværende tilstand. Avgjørelser og kriterier for konservering vil alltid være et produkt av subjektiv vilje.

Utpå andre halvdelen av 1900-tallet endres holdningen til synlige retusjer hos konservatorer som tidligere forfektet dem (Bouyer 2017, s. 31). Det kan skyldes at de etiske retningslinjene i konserveringspraksis (reversibilitet og ikke overmalinger på originale malingslag), sikret bedre etikk rundt integrerte retusjer, og at estetikken igjen ble viktig (Bouyer 2017, s. 31). Denne holdningsendringen henger trolig også sammen med bruken av flere nye analysemetoder som kunne skille mellom sekundært og originalt, samt tilfanget på, og kunnskap om, hvilke materialer som er reversible og holdbare over tid.

Selv om det i 40- og 50-årene ble utviklet og tatt i bruk flere synlige retusjeringsteknikker, var fortsatt bruken av integrerte, usynlige retusjer stor. I 60-årene mente for eksempel Philip Hendy, direktør ved Nasjonalgalleriet i London, at en ødelagt tilstand var uetisk, ikke bare mot kunstnerens intensjon, men også mot verkets grunnleggende betydning (Muir 2009, s. 11). Han forsvarte en gjenopprettelse av bildets enhet ved imitativ reintegrering, og uttrykte bekymring for hvordan publikum ville reagere på verk som ikke ble restaurert. Hans intensjon, derimot, var ikke å skjule maleriets tilstand, og han foreslo at den kunne gjøres tilgjengelig separat fra verket (Muir 2009, s 21). Men det er fortsatt heller uvanlig at publikum får innsyn i restaureringsprosesser når maleriet er montert i utstillinger, hverken i umiddelbar nærhet til verket eller i publikasjoner og formidling knyttet til utstillinger. En slik formidling kan oppleves som forstyrrende i utstillingskonteksten.

Alfred H. Barr, direktør ved *Museum of Modern Art* i New York (MOMA), fra 1947 til 1967, var urokkelig i synet på at verkets utseende skulle samsvare med kunstnerens intensjon. Han trodde ikke på ideen om at avskallinger skulle stå umalte, og han likte heller ikke skraverende, synlige retusjteknikker (Garland 2010, s.11). I dag er det ikke ofte at direktører ved kunstmuseer og samlinger offentlig har en formening om dette, men det hadde kanskje stilt seg annerledes om hovedverk ble retusjert med synlige retusjer. Til sammenligning betraktet Harald Brun, konservator ved Nasjonalgalleriet i Oslo 1905-20, at det var etisk uansvarlig å pynte på eldre skader (Rød 1993, s. 29□30).

Et annet standpunkt i debatten om retusjering, er å utelukke all retusjering. For eksempel hevdet Richard Offner (1963, s. 157) at alle tilføyelser var irrelevante og kunne skape et falskt innrykk. At de lett kunne fjernes var ingen moralsk eller etisk begrunnelse eller rettferdiggjøring.

I ICOM sine etiske retningslinjer er kriteriet at alle konserveringsinngrep skal kunne adskilles fra det originale materialet (ICOM u. å., 2.24.).



Figur 1. Edvard Munch, Vampyr (1893), olje på lerret, 77,5 x 98,5 cm. Etter restaurering i 2023, MUNCH, Halvor Bjørngård.

Som Helmut Ruhemann (1891-1973) tidlig hevdet, kan UV-lys skille mellom ny og original maling (Rivers 2002, s. 18). At retusjer ikke trenger å være synlig i vanlig lys, er også hevdet i nyere tid (Van den Burg og Seymour 2022, s. 51).

Forfatterne av denne artikkelen har sjelden opplevd at usynlige retusjer forklares, diskuteres eller problematiseres i akademiske artikler. Man kan likevel anta at bruken av disse, skyldes konservatorens ønske om å komplettere motivets sammenheng og helhet, slik at skadene ikke forstyrrer lesningen av bildets konseptuelle autentisitet. Van den Burg og Seymour (2022, s. 51) skriver: *"The technique used for inpainting should suit the individual painting and the school of painting from which it derives."* Det kan tolkes dithen at retusjer bør samsvare med maleteknikken i maleriet som retusjeres, og at en da kun tenker visuelt og ikke materialmessig. I praksis betyr det ofte integrerte, usynlige retusjer, fordi de ikke intervenerer med den originale maleteknikken.

Vampyr og restaureringene i 1957 og 2023

Vampyr ble en del av Oslo kommunes eiendom i 1944,[10] og tilhører Munchs livsfrise[11]. Versjonen vi omtaler her, er en av to versjoner som Munch malte i 1892/93. Maleriet er grundert og malt på linlerret med oljemaling med tidstypiske pigmenter. Penselstrøkene er delvis synlige, og Munch har hovedsakelig brukt malingslag som hverken er spesielt pastose eller utpreget tynnet med terpentin. Munchs malerier fra denne perioden er ikke preget av porøse og matte fargelag, som er tilfelle i mange av hans senere malerier. Et fotografi fra 1951 viser maleriet med skader i form av malings- og lerretstap, oppklebet på et støttelerret og montert på ny blindramme (Figur 2).

En konserveringsrapport beskriver at dubleringen ble utført engang i tidsrommet 1947 og 1951. Det samme fotografiet viser store områder med avskallinger, et større hull oppe i høyre hjørne og manglende lerret langs hele nedre kant. I 1957 ble disse skadene kittet og retusjert og overflaten fernissert.

I 2023 ble *Vampyr* restaurert på MUNCH, fordi materialene som ble brukt da maleriet ble restaurert i 1957 truet maleriets strukturelle tilstand. Det var de sekundære, nedbrutte fernisslagene som var hovedårsaken til at maleriet ble behandlet. I tillegg hadde de gamle retusjene endret utseende og fremstod som forstyrrende elementer i maleriet.

Etter at alle sekundære tilføyelser fra 1957 ble fjernet, diskuterte vi flere mulige løsninger: Vi kunne valgt å la skadene stå uretusjerte, eller vi kunne valgt å delvis retusjere skadene slik at de fortsatt var synlige, men mer dempet. Her kunne vi for eksempel valgt bort kitting, og isteden kun farget inn områdene som manglet maling, eller kittet og retusjert med synlige retusjer.

Som nevnt ovenfor, ble *Vampyr* retusjert med synlig *tratteggio* i 1957. Da vi restaurerte maleriet i 2023, brukte vi imidlertid usynlige retusjer, fordi vi ønsket en mindre forstyrrende lesning av motivet enn den vi vurderte at synlige retusjer ville forårsake. Hvorfor *tratteggio* metoden ble brukt i 1957, vet vi ikke. Men det har trolig sammenheng med at daværende konservator Thurmann-Moe, som brukte disse retusjene, fikk sin konservatorutdannelse ved *Instituto Centrale del Restauro*, hvor teknikken nylig var blitt utviklet.

Diskusjon

Det er to fundamentale prinsipper i konservering, som påpekt i introduksjonen av boken *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable truths* (Bracker og Richmond 2009). Det første er ønsket om å bevare de autentiske, iboende aspektene til verket ved å la det forbli ubehandlet, og det andre er aksepten for skader påløpt etter at kunstverket ble skapt. Disse vil ofte være konsepter som motstrider hverandre i praksis, fordi omfattende nedbrytning og skader kan føre til at lite er igjen av det opprinnelige autentiske kunstverket (Bracker og Richmond 2009, s. xvi). *Vampyr* hadde store skader, og dersom vi hadde latt de stå ubehandlet, ville de i stor grad påvirket lesningen av verket. Det kan i så måte hevdes at en slik tilnærming til bevaring, der historisk verdi og autentisitet blir rådende, bryter med prinsippet om autentisitet til selve motivet og dets konseptuelle autentisitet og dermed også bevaring av det vi vurderte som Munchs intensjon.

Når vi som konservatorer står ovenfor et ødelagt kunstverk som skal behandles, må vi forholde oss til de ulike måtene man kan oppleve et kunstverk. Vi må vurdere de ulike synsvinklene, forventningene, historiene og verkets kontekst, samt kildemateriale, og samtidig må vi følge etiske retningslinjer innenfor konserveringsfaget og generelle anbefalinger i chartere som omhandler konserveringsetikk. Veneziacharteret (1964), for eksempel, var det første som oppsummerte fundamentale prinsipper innen konservering og restaurering. Våre valg må samsvare med etiske bestemmelser og anbefalinger, som publikum ikke trenger å forholde seg til på den samme måten. De ser først og fremst kunstverket slik det vises visuelt foran dem. Det er også et ståsted konservatorene må ta i betraktning. I et forskningsseminar på MUNCH, ble det diskutert hvorvidt vi skulle bruke synlige eller usynlige retusjer, eller ingen retusjer i *Vampyr*[12]. Noen mente at skadene i maleriet er en del av verkets historie og bør stå synlige, andre mente at de forstyrret lesningen av motivet og burde skjules.

Et kunstverk utrykker konstante størrelser som kunstnerens idé og tanker, og er et bilde på en gitt tid, i en gitt sosial og kulturell

kontekst, og dermed et visuelt uttrykk dannet innenfor en helt bestemt tid- og stedsramme. Meningen med et kunstverk dannes også av variabler påvirket av for eksempel måten det presenteres på, stedet og konteksten hvor det utstilles i. Tidens sosiale og kulturelle ståsted vil også kunne endre meningen av et kunstverk overfor betrakteren. Munch etterlot flere tusen brev og notater som gir oss en unik innsikt i hans tanker, valg av materialer og ideer. En stor del av dette materialet er digitalisert (emunch.no). I tillegg finnes det kildemateriell fra venner og samtidige av Munch.

Oppsummert er det mulig å lese de tidligere betraktningene og holdningene rundt synlige eller usynlige retusjer som to størrelser, hvor meningsytrerne i begge leirer bruker etikken som argument. Det var uetisk mot kunstnerens intensjon og mot verket å la skader stå ubehandlet, kanskje også mot betrakteren, og det var uetisk å behandle skader, særlig med usynlige retusjer. I hvilken grad disse holdningene gjelder i dag er vanskelig å si, fordi temaet sjelden diskuteres i en slik sammenheng. Men vår erfaring i diskusjoner med faggrupper på MUNCH, viser at det fortsatt er sterke motsettende meninger om problemstillingen. I dag er det ofte slik at hver og en konservator beskriver sitt valg av retusjer ut ifra hva de mener er riktig, og synes fungerer best i hvert enkelt tilfelle. Kanskje også med preferanser for den ene eller den andre metoden.

Innvendingene mot usynlige retusjer er, som reflektert ovenfor, at de ofte impliserer en viss subjektiv vurdering av hvordan de manglende malingsområdene engang fremstod. Men alle retusjer forutsetter en viss grad av antakelser om hvordan manglene i maleriet så ut før skadene inntraff, med mindre det foreligger et godt bildemateriale av maleriet før skadene oppstod. Det eksisterende bildematerialet av *Vampyr* var begrenset. Det viste oss kun hvordan maleriet fremstod etter at det var dublert, altså før det ble retusjert i 1957.

Usynlige retusjer skjuler verkets originale tilstand og dets historie for betrakteren. Det er likevel for enkelt og reduksjonistisk å hevde at valget av slike retusjer alene handler om å tilfredsstille publikums estetiske forventninger, eller museale økonomiske hensyn. Vårt hovedanliggende var hvorvidt *Vampyrs* skadehistorikk skulle ha forrang – fremfor lesning av kunstverkets idé og helhet, herunder kunstnerens intensjoner.

I retusjeringen av *Vampyr*, var det også nødvendig å imitere aldersrelaterte skader som eksisterte i de omkringliggende fargelagene for at retusjen skulle innpasses. Det vil si at sprekkdannelser og slitasje/nedbryting i malingslagene ble lagt inn i retusjene slik at de ikke skulle skille seg ut fra helheten.

En av hensiktene med synlige retusjer er å begrense konservatorens subjektivitet, som diskutert ovenfor. Men, begrenser en synlig retusj konservatorens subjektivitet? Når man legger en usynlig retusj bruker man referanser fra originalmaling i omkringliggende områder, med intensjon om å ikke tilføre annet enn det som har gått tapt som en slags fasit. For å få en synlig retusj til å fungere etter intensjonen har man ingen konkrete referanser, og alle vurderinger vil være gjenstand for subjektive valg. Utfallet av en synlig retusj vil sannsynligvis variere i større grad fra konservator til konservator enn en usynlig (godt utført) retusj.

Vår hovedgrunn for å bruke integrerte retusjer, var ønsket om å gjeninnsette det vi antok er verkets opprinnelige integritet med hensyn til oppmerksomheten på bakgrunnen versus hovedmotivet, motivet versus de visuelt konkurrerende skadene. Vi betraktet ikke maleriet først og fremst som et estetisk objekt, men et kunstverk hvor Munch har uttrykt sine intensjoner, ideer og tanker. Vi ønsket å samle den mørke blå fargen som utgjør bakgrunnen i komposisjonen, slik at skadene ikke begrenset, hemmet eller dominerte lesningen av motivet og Munchs maleteknikk. Vampyr er et lite maleri som publikum betrakter på nært hold. Synlige retusjer vil potensielt tre frem og ut av helheten, og få en oppmerksomhet som forstyrrer motivet og åpner opp for spekulasjoner om originale eller ikke-originale malingslag. De mest dominerende avskallingene i Vampyr lå i bildets bakgrunn. Det største partiet uten visuelle referanser var penselstrøkene langs nedre kant, som ble imitert for å etterligne penselstrøkene, og avslutningen mot de tre resterende, originale kantene (Figur 3).



Figur 3. Edvard Munch, Vampyr (1893), olje på lerret, 77,5 x 98,5 cm. Etter restaurering i 2023, Munchmuseet, Halvor Bjørngård. Detalj av nederste retusjerte del av maleriet.

Et eksempel på hvordan skader kan forvirre betrakteren, er synlig i en versjon av *Alma Mater* (1914-15, Woll M 1109) i MUNCHs eie (Figur 4). Maleriet ble dublert på et hvitgrundert lerret en gang før 1956, trolig på grunn av store lerretsmangler og lerretets generelle svake tilstand. I dag fremstår disse lerretsmanglene som hvite former. De er ikke retusjerte. De forstyrrer lesningen av motivet og tilfører en ekstra dimensjon til maleriet som ikke var der originalt. En av forfatterne av denne artikkelen opplevde nylig at museumsansatte ikke forstod hva disse formene var eller betydde. Hvorfor hadde Munch malt på denne måten? Hvorfor var disse områdene hvite? For oss som konservatorer, er dette åpenbart lerretsmangler, men ikke like åpenbart for uinnvidde.

Den andre versjonen av *Vampyr*, som Munch malte i 1892/93, befinner seg i samlingen til Gøteborgs Kunstmuseum. Denne versjonen var nyttig å sammenligne med MUNCHs versjon[14]. Maleriet i Gøteborg er i en betraktelig bedre tilstand enn MUNCHs versjon. Særlig områdene i bakgrunnen og skyggen bak figurene var lettere å lese i denne versjonen. Det skyldes nok både maleteknikken, men også at skadene i vår versjon har ført til at lagskyggen bak figurene fremstår utydeligere.

Hvordan skader og brudd i en overflate oppfattes handler ikke bare om estetikk, at øyets lesning forstyrres, eller om psykologi, at betrakteren henger seg opp i det som skiller seg ut, men også



Figur 4. Edvard Munch, Alma Mater (Woll.M. 1109, 1914-15), olje på lerret, 120 x 263 cm., Foto: MUNCH, Halvor Bjørngård. Lerretsmangler synlig til høyre i maleriet og i Almas skjørt.

I sine etiske retningslinjer beskriver *American Institute for Conservation* (AIC) retusjeringer som erstatninger for tap. Retusjeringene skal være reversible og ikke feilaktig modifisere den kjente estetiske, konseptuelle og fysiske karakterer på objektet (AIC 2012, punkt. 23). Det er verdt å merke seg at retningslinjen fra AIC impliserer en forestilling om "den kjente" karakteren på verket. Den “kjente” karakteren på *Vampyr* er på den ene siden den som forelå før restaureringen i 2023, altså den restaurerte versjonen fra 1957. På den andre siden kan vi si at den “kjente” karakteren også er påvirket av kunnskapen vi har om Munchs intensjoner før verket ble restaurert. For eksempel vet vi at Munch ikke fernisserte *Vampyr*[13]. Vi refernisserte derfor ikke maleriet etter at vi fjernet den sekundære fernissen, selv om fernissvirkningen på maleriets overflate var blitt en del av den “kjente” karakteren på verket.

om fortellingen i kunstverket. Om vi leser en historie som stadig blir avbrutt med passasjer som faller ut av historien, utfordres vår konsentrasjon, og vi vil lure på hva hensikten med disse bruddene er. Om vi likevel aksepterer slike brudd i historien, og leser videre, vil opplevelsen av disse passasjene og bruddene i den fortløpende historien uansett bli en del av leserens opplevelse. Vår oppfatning er at det samme skjer om betrakterens lesning av et kunstverk forstyrres av elementer som ikke umiddelbart blir forstått som en del av verket. I et slik perspektiv er det passende å reflektere rundt hvem kunsten er for, og hva meningen med den er. Er det kunstens motiv og mening konservatoren skal bevare, eller er det kunstverkets totale historie, inkludert forfall, skader og ødeleggelser? Hvilken betydning vil det få for fremstillingen av Munchs verk i en utstillingssammenheng, om vi fjerner alle de gamle retusjene og reparasjonene, uten å legge til nye retusjer?

Det er vanskelig i dag å hevde at synlige retusjer er en mer objektiv og vitenskapelig tilnærming enn usynlige. Etikken hviler på at metodene som brukes er etterrettelige, dokumenteres, begrunnes, utføres profesjonelt og uten vanskeligheter kan formidles til betrakteren.

Med synlige retusjer kan skader adskilles det originale, på nært hold, med det blotte øyet. Det betyr at betrakteren på avstand ikke kan se de historiske skadene. På avstand kan man da si at betrakteren ikke ser skadene hverken med synlige eller usynlige retusjer. På den måten kan man hevde at også synlige retusjer oppleves på den samme måten som usynlige, og argumentet om at skadene skal være synlige kun vil gjelde for konservatoren som har utført retusjene.

Problemstillingen i denne artikkelen ble diskutert i et forskningsseminar på MUNCH[15]. Hovedkonklusjonen i seminaret kan deles inn i tre punkter. For det første vet vi ikke hva publikum mener eller forventer. Antakelser om dette er i all hovedsak basert på subjektive enkelterfaringer og uttalelser. Man kan likevel anta at publikums meninger er delte, fra de som forventer at vi skal la maleriene være på den måten de kom fra Munchs atelierer, til de som ønsker å se maleriene med et utseende som samsvarer med slik de så ut like etter at de ble malt.

Det vi uansett kan si er at vi ved å bruke integrerte retusjer på et vis viderefører en estetisk synsmåte til publikum. Om ingen malerier i MUNCHs samling, eller i andre samlinger for den sakens skyld, ble retusjert, men heller vist frem med ubehandlede skader, kan vi ikke utelukke at det da hadde vært den estetikken som publikum var vant til og ønsket å se. Et interessant eksempel her er rensingen av taket i det Sixtinske kapell (Farcroft group, 2020). Det belyser hvordan publikum reagerte etter at maleriene ble renset. Indignasjonen fra publikum var ikke at maleriene etter behandling samsvarte bedre med slik de en gang fremstod, men at publikum var vant til å se dem skitne. Dermed oppfattet publikum at det var slik de skulle være, at de var slik opprinnelig.

Denis.E. Cosgrove har relatert kulturminneverdi til et "kulturell kunnskap", og hevder at beslutninger om konserveringsbehandlinger bør bort fra ekspertfeltet og inngå i en større offentlighet (Muñoz-Viñas 2012, s. 30). Dette er oppfatninger som innebærer at konserveringsbestemmelser ikke skal foreskrives av autoriteter, men oppnås i felles enighet mellom de pårørende partene (Muñoz-Viñas 2012, s. 30). Det er nærliggende å anta at slike meninger ikke er en kritikk av konserveringsfaget som sådan. Men snarere et uttrykk for holdninger som oppstår når publikum i for stor grad ikke er tilstrekkelig opplyste om restaureringen av felles kulturminner. Inkludert i denne diskusjonen følger behovet for kontinuerlige diskusjoner innen konserveringsetikk.

I retningslinjen fra AIC står det at restaureringsendringene ikke skal modifisere verkets estetiske, konseptuelle og fysiske karakter. Det kan innvendes at det er nettopp det synlige retusjer gjør, når de oppfattes som forstyrrelser og betrakteren lurer på hva de er. Oppfatter betrakteren at de disse modifiserte områdene er historiske skader? Andrea Rothe hevder at noen synlige retusjer trekker mer oppmerksomhet, enn maleriet selv (Rothe 2001, s. 16). Det kan i motsatt ende hevdes at dette er tilfellet ved alle dårlig utførte retusjer uansett type.

Dersom vi visste at Munch ønsket at maleriene han malte skulle betraktes i en fragmentert tilstand, ville vi nok i dag fjernet alle de gamle retusjene og latt skadene stå synlige. Vi ville forsvart dette som den mest etiske tilnærmingen. Dette forteller oss at vi som konservatorer i stor grad ville fulgt kunstnerens ønsker og intensjon, kanskje på bekostning av hva vi, eller betrakteren, mente om en slik tilnærming. Men vi har ingen holdepunkter for om Munch ønsket dette. Derimot vet vi at flere malerier som i dag er skadet, ikke var det da han hadde malt dem ferdig.

Nye ideer om meningen med konserveringsfaget hevder at det ultimate målet med konservering ikke er å bevare de materielle aspektene ved et objekt, men å beholde eller foredle/utbedre meningen objektet har for mennesker (Brajer 2009, s. 84). Hva betyr dette for konservatoren som først og fremst skal sikre kunstverket for fremtiden? Om vi ikke skal bevare de materielle aspektene ved et kunstverk, hviken kunstnerisk verdi er det da tilbake hvis nedbrytningen får gå så langt at den kompromitterer verkets originale uttrykk? Utallige publikasjoner gjennom de siste tiårene understreker det vitenskapelige grunnlaget innen konserveringsfaget, men nyere trender beveger seg mot mer estetiske prinsipper hvor presentasjonen, utseendet og det symbolske i objektet får større betydning (Brajer 2009, s. 84).

Oppsummering og konklusjon

I diskusjonen om hvorvidt det er mer etisk å bruke synlige retusjer enn usynlige, har vi sett at argumentene som har blitt brukt gjennom historien, begrunner at den metoden de forfekter er mest etisk. Resonnementene hviler i stor grad på tolkninger av etiske retningslinjer, men like viktig er subjektive vurderinger. Det er etter vår oppfatning vanskelig å konkludere at den ene tilnærmingen er mer riktig enn det andre. Men som diskusjonen viser, har utførelsen av retusjene stor betydning. Det er enighet om at dårlig utførte retusjer er ødeleggende og altså etisk uheldig, både overfor verket og for publikum. Det er også andre forhold som spiller inn når et verk skal sees på nært hold, enn om det betraktes på avstand.

Som beskrevet og diskutert ovenfor, er det generelt mange ulike grunner til at konservatorene retusjerer. Selv om ingen av disse

er strukturelt nødvendige, er det ikke bare estetiske årsaker til å utføre dem. I *Vampyr* la vi i all hovedsak vekt på lesningen av motivet i forgrunnen opp mot bakgrunnen. Om vi hadde latt skadene stå synlige, ville vi rokket ved oppmerksomheten på vampyrmotivet. Strekretusjer eller en dempet fargetone, hadde også ha forstyrret lesningen. Vi ønsket ingen oppmerksomhet på retusjene overhodet. Dette skylles særlig enkelheten i maleriets motiv. Om maleriet hadde hatt flere hovedelementer, kunne vi kommet frem til en annen konklusjon. Vår konklusjon er at om ikke betrakteren har tilgang på informasjon om verkets opprinnelige tilstand, fører usynlige, integrerte retusjer, betrakteren bak lyset, uten at dette er intensjonen fra konservatorenes side.

Det finnes i dag alternative måter å presentere et kunstverks tilstandshistorie på som ikke forstyrrer utstillingskonsepter, design og fremstilling. Eksisterende digitale muligheter gjør det lett å presentere for publikum hvorfor og hvilken restaurering som er utført på kunstverkene i en samling. For eksempel kan apper med QR koder knyttes til verk hvor tidligere restaureringer har endret maleriets utseende. Slike fremstillinger av kunstverkenes historie er mangelfulle på utstillinger ved museer og samlinger i dag. Om et verks tilstand og restaureringshistorie er lett tilgjengelig for publikum, kunne vi fått tilbakemeldinger fra publikum om hvordan bruken av synlige eller usynlige retusjer oppleves.

Synspunkter i litteraturen om større offentlig deltagelse i konserverinsbestemmelser, er et uttrykk for at det ønskes større åpenhet og samarbeid i beslutningsprosesser. Det kan også bety at restaureringsbehandlinger med viktig sosial betydning, har vært for lite formidlet utad og avsondret for publikum. Kanskje kan vi si at praksisen rundt retusjeringer av kunstmalerier faller inn under en slik bedømmelse.

Vår hensikt har på ingen måte vært å føre betrakteren bak lyset. Restaureringen av *Vampyr* ble grundig dokumentert, og alle retusjene kan lett adskilles fra den originale malingen med dagens analytiske metoder og instrumenter.

Det er også laget en film som dokumenterer hele restaureringsprosessen, den vises for publikum på ulike plattformer[16]. Men i utstillingen hvor *Vampyr* er montert, er det ingen opplysninger om restaureringen, og det medfølger ingen alternative formidlingskanaler ved bildet. De fleste publikummere ber ikke om innsyn i våre tilstandsrapporter, de søker heller ikke opp all den tilgjengelige informasjonen som finnes på nettsider eller andre plattformer med opplysninger om dette verket, før de ser det i utstillingen, ei heller har de en UV-lampe i lommen. De vil altså kunne anta at maleriet er originalt slik det fremstår i utstillingen. På den måten, kan man si at de blir ført bak lyset.

Veien frem er ikke å flytte beslutningsansvaret for restaureringsbehandlinger til publikum. Likefult er det et poeng å formidle og diskutere, i større grad utad enn i dag, beslutninger innen konservering som har betydning for publikums opplevelse av et kunstverk.

Sluttnoter

1. Munchmuseets offisielle navn er MUNCH.

2. Det betyr ikke at forfatterne tar stilling til om slike verk bør eller skal behandles annerledes enn andre kunst- og kulturobjekter.

3. *Tratteggio (O rigatino)*, italiensk for å skravere. Tynne, vertikale og parallelle linjer påføres tett og med rene farger. På en viss avstand er ikke skraveringen synlig.

4. De subjektive vurderingene er dog fundamentert på forståelsen av etikk, etiske retningslinjer som foreligger og grundige diskusjoner i forkant av en restaurering. Valget av retusjeringsteknikk diskuteres gjerne også med kuratorer og kunsthistoriker på et museum.

5. Thurmann-Moe var malerikonservator på Munchmuseet i perioden 1950-1997.

6. I 2004-2005 ble det utarbeidet en konserveringsplan for Oslo kommunes kunstsamling for å få en oversikt over kostnader forbundet med å sette samlingen i stand.

7. Sett eksempelvis i maleriet Arv 1897-1999 (Woll M 402). Overmalingene blir fjernet i et pågående prosjekt.

8. Terje Syversen, Oslo kommunes kunstsamling.

9. Satiness Verena Eisele. Tidligere malerikonservator ved Nasjonalmuseet. I dag seksjonsleder ved konserveringsseksjonen på MUNCH.

10. Munchsamlingen består av verkene Munch etterlot på Ekely da han døde, og som han testamenterte til Oslo kommune.

11. Livsfrisen er en serie med malerier som Munch malte. Serien skildrer kjærlighet, angst og død.

12. Diskusjonen inngikk i museets månedlige forskningsseminarer, den 21.3.2024. Deltagerne i diskusjonen representerte formidling, konservering, kuratorer, bibliotek, forskningssjef og foto.

13. I rapporten fra 1957, står det at maleriet ble fernissert med ketonharpiksen, AW2. Denne fernissen ble ofte, som i Vampyr, iblandet voks.

14. Vi observerte og undersøkte versjonen i Gøteborg kunstmuseum.

15. Diskusjonen inngikk i museets månedlige forskningsseminarer, den 21.3.2024. Deltagerne i diskusjonen representerte formidling, konservering, kuratorer, bibliotek, forskningssjef og foto.

Referanser

ART HISTORY NEWS, 16 mars 2018, https://www.arthistorynews.com/articles/5062_Does_good_conservation_mask_bad_pictures, [Lest 22.3.2024].

ASLAKSBY, T., 1998. The Conservation of the Edvard Munch Collection: A Story Span-ning more than Fifty Years. Presentasjon holdt ved Symposium *Under Pressure II,* Universitetet i Northumbria (Newcastle), 24.4.

BOUYER E., 2017. The bad reputation of neutral retouching. I postprint *Rech 4: 4th International meeting on retouching of cultural heritage,* Academy of Arts, University of Split (Kroatia), 20-22 oktober.

BRACKER A. og RICHMOND A., red., 2009. *Conservation: Principles, dilemmas, and uncomfortable truth.* London: Elsevier Ltd. og Victoria and Albert Museum. xvi.

BRAJER I., 2009. The Concept of authenticity expressed in the treatment of wall paintings in Denmark. I Richmond A. og Bracker A., red., *Conservation: Principles, dilemmas, and uncomfortable truth.* London: Elsevier Ltd. og Victoria and Albert Museum. 84-99.

BRANDI, C., 1963. Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell`opera d`arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua transmission al future. I C. Brandi, red., *Theory of restoration.* Roma: Nardini Editore.

BRANDI, C. 2007. Postscript to the Treatment of Lacunae. *Future Anterior IV* (1), 59-64.

CANAVAN M. og MARCATTILI L., 2021. Retouching a retouched painting. Evaluation and re-treatment of historic retouchings in the conservation of a painting by Lavinia Fontana. I Colomina. A., Domènech B. og Bailâo A., red., Rech 6: *6th International meeting on retouching of cultural heritage.* Universitat Politècnica de València (Spania), 4-6 november.

eMUNCH, Edvard Munchs tekster, digitalt arkiv, https://www.emunch.no/ABOUTwebsite.xhtml [Lest 24.4.2024].

FARCROFT GROUP, 2020. “Triumph or Travesty? The Controversial Restoration of the Sistine Chapel”, https://www.farcroftgroup.com/the-controversial-restoration-of-the-sistine-chapel/ [Lest 4.4.2024].

FERRER S. J. og TVEIT S. E., 2016. Gode intensjoner og uante resultater - Konsekvenser av tidligere konserveringsbehandlinger av Edvard Munchs malerier. *Norsk Museumstidskrift,* 2 (1), 30-43.Tilgjengelig fra: https://www.researchgate.net/publication/304340328_Gode_intensjoner_og_uante_resultater_-_Konsekvenser_av_tidligere_konserveringsbehandlinger_av_Edvard_Munchs_malerier [Lest 21.6. 2024].

GARLAND P. SHERWIN, 2010. Tradition of Retouching Practices in America. *AIC Wiki.* 8-30. https://www.conservation-wiki.com/wiki/Inpainting:_Compensation_Goals/Philosophical_Issues#cite_note-55. [Lest 5.6.2024].

GRENDA, M., 2010. *Tratteggio* retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration Case study: Restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin. *EGG-2010-Horizon,* 1 (2010), 1-16. https://journals.openedition.org/ceroart/1700 [Lest 22.08.2024].

ICOM, u. å. International council of Museums, Norge. *Det etiske regelverket: ICOMs museumsetiske regelverk*, 2.24. [online] http://norskicom.no/det-etiske-regleverk/ [Lest 10.4.2024].

OFFNER, R., 1963. Restoration and Conservation. I M. Meiss red, *The aesthetic and historical aspects of the presentation of damaged pictures, Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. 4: Problems of the 19th and the 20th Centuries,* Princeton: Princeton University Press. 152-62.

MAURITSHUIS, “5. Vermeer illuminated.” https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/restoration-and-research/closer-to-vermeer-and-the-girl/girl-with-a-blog/vermeer-illuminated/ [Lest 22.3.2024].

MUIR K., 2009. Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings. *Reviews in conservation,* 10, 19-28.

MUÑOZ-VIÑAS S., 2009. Minimal Intervention Revisited. I Richmond A. og Bracker A., red., *Conservation: Principles, dilemmas, and uncomfortable truth.* London: Elsevier Ltd. og Victoria and Albert Museum.

MUÑOZ-VIÑAZ S., 2012. Contemporary theory of Conservation. *Studies in Conservation*, 25-34.

Museu Nacional d`Art de Catalunya, u. å. *Tratteggio (o rigatino),* https://www.museunacional.cat/en/tratteggio-o-rigatino [Lest 20.6.2024].

RIVERS L., 2002. Helmut Ruhemann. *AIC Wiki,* 18-19. https://www.conservation-wiki.com/wiki/Inpainting:_Compensation_Goals/Philosophical_Issues#cite. [Lest 4.6.2023].

ROTHE A., 2001. Croce e Delizia. I Leonard. M., red., *Personal Viewpoints: Thoughts about painting Conservation.* Los Angeles: The Getty Research Institute at the Getty Center, 21-22 juni, seminar.

RØD J., 1993. Omkring retusjering. Strid mellom konservator og direktør på nasjonalgalleriet i Oslo 1910-20. I Greve K., red., *Retusjering-komplettering-rekonstruksjon, nordisk ministerråds videreutdannelseskurs for konservatorer.* Oslo, 18-22 oktober.

SCOTT, A.D., 2015. Conservation and authenticity: Interactions and enquiries. *Studies in Conservation* 60 (5), 291-305.

SEVERINI L., 2017. An opportunity to reflect on differentiated retouching techniques used in Italy: Methods and materials. Problem solving in a private practice context. I postprint Rech 4: *4th International meeting on retouching of cultural heritage*, Academy of Arts, University of Split (Kroatia), 20-22 oktober.

STEIN, M., BAKKESTUEN, V., ERIKSTAD, L. og GRIMSTAD, I. 2006. A conservation plan for 1158 paintings by Edvard Munch. *ZKK*, 20 (2), 353-360.

STEIN, M., 2011a. Edvard Munch paintings with bird droppings. Analysis of the Ekely Collection at the Munch Museum. *ZKK*, 25 (1), 93-102.

STEIN, M., 2011b. Edvard Munch's paintings with water stains. Analysis of the Ekely Collection at the Munch Museum. *ZKK,* 25 (2), 273-284.

STEIN, M., 2012. Edvard Munch paintings with weathered paint surface. Analysis of the Ekely Collection at the Munch Museum. *ZKK*, 26 (2), 435-447.

STEIN, M., 2014. Edvard Munch and the Kill and Cure remedy: Analysis of the Ekely Collection at the Munch Museum. *ZKK* 28 (2), 279-297.

THE AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION (AIC), 2012, punkt 23: https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics. [Lest 12.3.2024].

THE FRICK COLLECTION, "Restoring the Girl with the Pearl Earring," https://www.youtube.com/watch?v=buIYUSr8xQA [Lest 22.3.2024].

THURMANN-MOE, J., 1995. Edvard Munchs "hestekur": eksperimenter med teknikk og materialer. Oslo: Munch-museet.

VAN DEN BURG J. M. og SEYMOUR K., 2022. Varnishing and Inpainting/Retouching. Sral, *The Conservation Institute.* [online]. file:///C:/Users/Ik/Downloads/74314_RCE_Varnishing+and+Inpainting_TG-A.pdf. [Lest 12.7.2024].

Veneziacharteret, 1964. Vedtatt i Venezia i 1964 på 2. *International Congress of Architects and Specialists of Historic Buildings.* Vedtatt av ICOMOS i 1965. Tilgjengelig fra: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf [Lest 6.6.2024].

VILLERS C., 2004. Post Minimal Intervention. *Conservator,* 28 (1), 3-10.

Støttet av:

Takk til Bank of America (https://www.bankofamerica.com/) for finansiering av restaureringen av Vampyr som denne artikkelen omhandler.