



Norsk Museumstidsskrift,
årgang 1, nr. 1-2015, s. 33–51
ISSN online: 2464-2525

DOI: 10.18261/issn.2464-2525-
2015-01-04

FAGFELLEVDERT ARTIKKEL

Tolkningsregimer, livsløp og et mulig moralsk liv

Om kinesiske søyler på Kode

Jorunn Haakestad

Dr.art i kunsthistorie

1. konservator ved Kode – Kunstmuseene i Bergen

Jorunn.haakestad@kodebergen.no

ABSTRACT:

Interpreting Regimes: Biography and a Possible Moral Life of Museum Objects

Chinese Marble Pillars at Kode – Art Museums of Bergen

In the 1960s twenty marble pillars, or pedestals, from The Garden of Perfect Brightness came to Vestlandske Kunstindustrimuseum, now Kode – Art Museums of Bergen, in Norway. Here for the first time, in the 1990s, they were identified as objects from Yuan Ming Yuan, displayed in the museum's exhibition and recognized as *Chinese Art*. In the aftermath of the Second Opium War (1856–1860) French and English troops looted and destroyed the Emperor of China's marvelous Summer Palace, Yuan Ming Yuan, as a revenge for the Chinese torturing and killing of twenty European diplomats. Most of the looted objects were sent to the Emperor of France and the Queen of England, but many objects from the palace became commodities on an anonymous market in Europe and in the USA. From the market place in Beijing came the pillars to Kode, after having been on display in USA for 40 years. By using the analytic notion *interpreting regimes* and by mapping cycles of meaning, the article analyses the *biography* of the pillars both as commodities and as museum objects, and describes how the concept and treatment of the pillars have differed from time to time.

Key words:

Yuan Ming Yuan, interpreting regimes, looted museum objects, Kode – The Art Museums of Bergen, general Munthe.

SAMMENDRAG:

I 1960-årene kom tjue søyler i marmor fra keiseren av Kinas gamle sommerpalass, Yuan Ming Yuan, til Vestlandske Kunstindustrimuseum, nåværende Kode – Kunstmuseene i Bergen. Her ble de først i 1990-årene identifisert som gjenstander fra Det perfekte lysets have og stilt ut. I 1860, i den andre opiumskrigens aller siste fase, røvet og brente franske og engelske tropper keiseren av Kinas eventyrlige gamle sommerpalass. De fleste av de røvete gjenstandene ble sendt til den engelske dronningen og til den franske keiseren. Mange gjenstander kunne en også finne som anonyme varer på



markedene i Beijing. Fra markedet der kom søylene til Kode, men først etter å ha vært i USA i 40 år. I artikkelen undersøkes de sosiale, kulturpolitiske og idemessige betingelsene for håndteringen av søylene gjennom deres 250 år lange livsløp. Ved hjelp av det analytiske begrepet «tolkningsregime» kartlegges og analyseres søylenes mangfoldige biografi. Undersøkelsen berører også temaer knyttet til moral og legitimitet i museenes behandling av artefakter og viser hvordan nye situasjoner – politiske, sosiale og språklige – aktiverer nye tolkningsregimer og overraskende meningsssykluser.

Nøkkelord:

Yuan Ming Yuan, tolkningsregimer, krigsbytte, Kode – Kunstmuseene i Bergen, general Munthe.

Alle gjenstander har et livsløp, en biografi, både før og etter at de kommer på museum. To hendelser aktiverte min interesse for marmorsøylene i Kinautstillingen på Kode – Kunstmuseene i Bergen. Søylene hadde vært utstilt i et kvart århundre uten at de på noen måte hadde påkalt publikums eller de ansattes særlige oppmerksomhet. Tidligere var de blitt oversett i mange år før de i 1994 fikk et museumsnummer. Flere spørsmål dukket opp. Hva slags gjenstander var dette egentlig? Hvorfor hadde synet på søylene endret seg? En kartlegging av søylenes livsløp avdekket at nye situasjoner – politiske, sosiale og språklige – aktiverte nye tolkningsregimer og overraskende meningsssykluser.

SØYLER I BEVEGELSE

Høsten 2013 bestemte styret i Kode at sju søyler i marmor fra det kinesiske sommerpalasset Yuan Ming Yuan – Det perfekte lysets have – skulle langtidsdeponeres fra Kode til Peking Universitet ved Sackler Museum of Art and Archaeology. Søylene, eller balustrene, hadde vært i Vestlandske Kunstindustrimuseums eie siden 1960-tallet.¹ Fra 1994 hadde de vært stilt ut foran en stor sort-hvit fotogjengivelse av ett av de vestlige palassene i Kinas keiserlige sommerpalass. Museets avtale om langtidsdeponi påkalte stor offentlig oppmerksomhet og ble omtalt i internasjonale aviser. Og i New York Times kunne den britiske kunstneren Oliver Laric lese om saken. Våren 2014 skulle han ha utstilling i Bergen. Siden han arbeidet med temaer som tok for seg museer, museumsobjekter og autentisitet, ba han om å få fotografere søylene med 3D kamera. Dette var noe nytt og museet gav ham lov. I galleri Entré kunne publikum derfor betrakte sju søyler, hver og en identisk med tilsvarende som da var stilt ut, men nå nedskalert til en tredel av opprinnelig størrelse.

1. Museumsreformen førte i 2007 til en reorganisering. Vestlandske Kunstindustrimuseum (VK) er nå en eierstiftelse. Kode er en driftsorganisasjon som drifter VK, Bergens kunstsamlinger og Edvard Griegs hjem Trolldhaugen, samt Ole Bull Museum, Lysøen. Muset fikk navnet Kode – Kunstmuseene i Bergen i 2013. I teksten videre omtales enheten som Kode.

3D-utstillingen og den allmenne interessen hadde aktivert mange spørsmål omkring søylene: Hvordan og hvorfor hadde de havnet på museet? Sikkert var det at de var kommet til museet som en del av General Munthes store donasjon av kinesisk kunst. Søylene som er hugget i marmor, er nær en meter høye, de er kvadratiske i flate og har base og små ben nede, amforaformete ornamenter på søyleskaftet og kapitélutformet avslutning. Stilmessig kan de knyttes til europeisk barokk. Enkelte søyler fungerte som sokler for skulpturer. Men hva slags gjenstander var dette egentlig? Spørsmål som tidligere var behandlet som enkle og åpenbare, var nå destabiliserte og komplekse.² Museet hadde riktignok noe informasjon om søylenes historie, men nå begynte den offentlige samtalen om dem å ta en retning om rett og moral. Spørsmål om hvordan Munthe hadde skaffet søylene, og spørsmål om det var rett og rimelig å stille dem ut, begynte å svirre i luften: det var med andre ord på høy tid å undersøke saken nærmere.



Fra Kina-utstillingen. Sju søyler, balustre, i marmor, 75–95 cm høye, fra Yuan Ming Yuan, utstilt på Kode 1994–2010. Foto: Kode/Dag Fosse.

OBJEKTERS MENING OG VERDI

Ståstedet mitt for undersøkelsen er at kunstobjekter får, som andre objekter, mening og verdi utfra de sammenhengene de til enhver tid inngår i. Her støtter jeg meg på institusjonell kunstteori som innebærer å vektlegge den indre sammenhengen det er mellom kunstverket, samtalen om det og dets institusjonelle ramme. Institusjonen regulerer kunstverdenens aktører ved norm- og verdistry-

2. Et første stadium av teksten ble presentert på Norges Museumsforbunds Årskonferanse i Bergen, 2014, under tittelen: «Problematiske balustre. Om skifte av mening og museums-gjenstandenes moralske liv». I det videre arbeidet med artikkelen har Siri Meyer lest teksten og kommet med nyttige innspill. Også Dag Solhjell har bidratt med forbedrende kommentarer.

ring hvor gjenstanden er det koordinerende leddet.³ Det håndfaste symbolet, eller innbegrepet på kunstens og kunstindustriens institusjonelle karakter, er museet. Gjennom 1800-tallet utviklet museet seg til kunstens – og kunstindustriens – sted. Museenes gjenstandsprotokoller vitner om at det har pågått løpende forhandlinger og hegemonikamper om hva som til enhver tid skulle inkluderes og hva som skulle ekskluderes fra kunstmuseenes samlinger. I dette praksisfeltet tillegges gjenstandene mening og verdi ut fra et menneskelig fellesskap, et kollektiv, som deler en verdi- og erfaringsverden. For kunsthistorikere har kunstverket en helt selvfølgelig plass i en historisk framstilling. Kunstverket er både det primære målet og det viktigste middelet for institusjonens aktører. Allikevel har det vært en tendens til at artefaktene – kunstverkene og tingene – fordamper i denne vektleggingen av kontekst, noe som i kulturvitenskapene har ført til en materiell vending, en «return to things». Den amerikanske antropologen Arjun Appadurai har inspirert denne reorienteringen og er kjent for å argumentere for at objekter har et eget, sosialt liv og at tingenes verdi forhandles om i egne system, det han kaller «the politics of value». Med ham kan vi snakke om «tingenes sosiale liv»⁴ og med Igor Kopytoff om «tingenes biografi».⁵ I antologien *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*⁶ videreutvikles dette perspektivet, og her undersøkes mulighetene for og konsekvensene av å forstå og behandle *tingene som noe som i seg selv* er bærere av et særlig nærvær og av mening. Historikeren James L. Hevia, som er spesialist på vestlig imperialisme, behandler objekter som ladet med et sosialt liv. I sin artikkel om Kinas keiserlige sommerpalass slår han fast at gjenstander har et moralsk liv, og at deres skjebne for alltid er knyttet til deres status som stjålne eller som krigsbytte, men at det innføres ulike strategier for å overkomme eller komme rundt denne spesielle, negative statusen.⁷ Standpunktet har relevans for museets søyler. Alle disse er nå identifisert som elementer fra sommerpalasset Yuan Ming Yuan. Men fram til 1994 var søylene ikke identifisert. De hadde ikke katalognummer, de var ikke innført i gjenstands-protokollen og de var derfor ikke en del av samlingen. De var oversett og ubetydeliggjort; de bar ikke på museumsrepresentasjonens aura.

Det strålende keiserlige sommerpalassområdet, som i sin tid ble regnet som et av verdens sju underverker, ble ødelagt av vestmaktene i 1860. Hvordan skal vi for-

3. For utdyping av «kunsthistorisk institusjonalisme», se Jorunn Haakestad, *Ariadnes tråd. Tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret*, (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1998), 15–27.
4. Arjun Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, red. A. Appadurai (Cambridge University Press, 2001), 3–63.
5. Igor Kopytoff, «The cultural biography of things. Commoditization as process» i *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, red. A. Appadurai (Cambridge University Press, 2001), 64–91.
6. «Introduction: thinking through things» i *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*, red. Amira Henare et al. (Routledge London and New York: 2007), 1–31.
7. James L. Hevia, «Loot's Fate. The Economy of Plunder and the Moral Life of Objects. From the Summer Palace of the Emperor of China», *History and Anthropology*, vol. 4 (Harwood Academic Publishers GmbH, 1994), 319–346.

stå at praktfulle arkitekturelementer derfra ble oversett av museumsinstitusjonen i hundre år? For å få grep om historien og forklare de skiftende meningskretsløpene søylene har gått gjennom, opererer jeg med et begrep jeg kaller «tolkningsregime», et begrep som er inspirert av Appadurais verdiregime.⁸ Arkeolog Bjørnar Olsen er kjent for teoriutvikling om kulturvitenskapenes materielle vending og benytter en tilsvarende formulering i artikkelen «Haldors lastebil og jakten på tingenes mening». I sammenheng med å forstå tingens «primære betydning av dens egen væren» bruker han uttrykket «fortolkende regime».⁹

I dette ligger det også en etisk dimensjon. Å være lydhør for og respektere tingenes integritet og annerledeshet betyr også å respektere deres rett til ikke å være meningsfulle i henhold til det dominerende fortolkende regimet.¹⁰

Ved å identifisere eierskap, bruk og funksjon, vil jeg i artikkelen kartlegge søylenes livsløp – deres omskiftelige sosiale og politiske liv gjennom 250 år. Artefaktenes betydning og mening genereres gjennom bruk. I museenes etiske kodeks er legitimt eierskap kjernen i spørsmålet om moral og om hvordan gjenstandenes sosiale habitus oppfattes. Ulovlig handel med kunst er en trussel mot verdens kulturarv.¹¹ Derfor er identifisering av eierhistorien – proveniensen – grunnleggende når vi kommer til struktureringen av artikkelens kjernebegrep «tolkningsregime». Historien om søylenes foranderlige livsløp, deres biografi, eller med Kopytoff, deres karriere,¹² kan sammenfattes skjematisk under fem tolkningsregimer. Benevnelsen hviler på identifisering av følgende elementer: eierforhold, funksjon, mening og moral. Historien om søylene, slik jeg forteller den her, vil vise at under alle regimene bevarer de vakre søylene sitt potensial som enestående og ikoniske objekter.

FØRST ET BLIKK BAKOVER OG TIL SIDEN: OM MUNTHE OG KINA-SAMLINGEN

Johan Wilhelm Norman Munthe var 22 år da han som arbeidssøkende i 1886 kom til Kina. I Norge hadde han fått en militær utdanning. Ved hjelp av sin slektning, Iver Munthe Daae, som var tolldirektør i Kinas internasjonale tollvesen, gjorde den unge Munthe karriere der.¹³ Til sammen hadde 278 nord-

8. Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», 51. Appadurai utdyper ikke begrepsbruken og siden «verdi» forutsetter en fortolkning, foretrekker jeg tolkningsregime.

9. Bjørnar Olsen, «Haldors lastebil og jakten på tingenes mening», *Kunst og Kultur*, nr. 4 (2011): 185.

10. Bjørnar Olsen, «Haldors lastebil», 185: 180–189.

11. Se De nasjonale forskningsetiske komiteer, <https://www.etikk.no/fbib/temaer/spesielle-problemomrader/gjenstander-med-tvilsomt-opphav> lest 10.09.2015.

12. I artikkelen «The cultural biography of Things: Commoditization as process», bruker Kopytoff innføring av slaver og opphevelse av slaveri som bilde på varenes endring av status og av varenes iboende potensiale som enestående objekter.

13. Johanne Huitfeldt, *General Munthe. Eventyrer og kunstsamler i det gamle Kina* (Oslo: Huitfeldt forlag AS, 1990).

menn vært ansatt i det av vestmaktene kontrollerte tollvesenet, fra opprettelsen i 1865 til det opphørte å eksistere i 1937. Toppen av sitt militære avansement nådde han med generaløyntants rang i den kinesiske hæren under Yuan Shikai, mannen som ledet opprøret mot keiserdynastiet og i 1911 ble Kinas første president. I nær 30 år, fra 1907 til sin død i 1935, sendte generalen store kasser med gjenstander til museet. Til sammen mottok museet nær 2550 objekter.



Munthe i sitt hjem i Beijing, ca. 1905. Foto © fra Kodes arkiv.

Generalens giverglede stoppet imidlertid ikke ved hans død. Spesielle forhold gjorde at det i årene mellom 1961 og 1964 på ny kom kasser med kinesiske objekter til museet. Og med denne samlingen fra USA, kom de 20 søylene i marmor fra Yuan Ming Yuan.

MUNTHES USA-SAMLING

Å etablere museer bredte om seg i den vestlige verden før og etter det forrige århundreskiftet. I 1887 var Vestlandske Kunstindustrimuseum etablert i Bergen, og i 1910 var ambisiøse planer for Los Angeles County Museum of Art, Science and History (LACMA) realisert i California.¹⁴ Kinesiske kunst- og kulturgjenstander var hete objekter for investorer, kunstsamlere og museer.¹⁵ Vi må derfor regne med at LACMA's direktør var begeistret da han i juni 1926 mottok en katalog med tilbud om ervervelse av en kinesisk kunstsamling; generert av vår mann, general Munthe. Samlingen besto av ca. 400 gjenstander og flere eksperter hadde undersøkt den. De slo fast at gjenstandene var av svært

14. Karen Landsky and J. Keith Wilson, «Los Angeles before LACMA: Chinese Art at the Old County Museum», *Orientalia*, vol. 6, nr. 2 (2000), 46–51.

15. Anna Jackson, «Art and Design. East Asia» i *The Victorian Vision. Inventing New Britain*, red. John M. MacKenzie (London: V&A Publications, 2001), 297–313.

høy kvalitet og et uttrykk for en sann samler. Et stort apparat ble satt i sving for å påvirke myndighetene til å kjøpe samlingen, og til å oppmuntre donatorer til å stille opp. Los Angeles kvinners fredagsforening, Hollywoods kvinneforening og Jødiske kvinners forening: Alle henvendte de seg til museet med petisjoner om å kjøpe Munthe-samlingen, nå eid av en stiftelse, The Pettus-Munthe Association.¹⁶ LACMAAs direktør var begeistret. Men tidene skiftet fort, og på grunn av et sett omstendigheter, blant annet den økonomiske depresjonen i USA, ble samlingen ikke solgt. Direktøren greide bare å skaffe en femtedel av beløpet, og for 200 000 \$ ble 133 porselengjenstander ervervet. Hele samlingen ble imidlertid stilt ut på museet i ti-års tid, før den midlertidig ble deponert på kvinnehøyskolen, Scripps College i California.



Utstillingen av General Munthes samling i Los Angeles County of Art, Science and History, 1931. Foto © Fra LACMAAs arkiv.

I stiftelsens statutter var det slått fast at dersom samlingen ikke var blitt solgt innen 25 år, skulle alt tilfalle museet i Bergen. Slik gikk det at i alt 276 gjenstander ble tilvekstført mellom 1961 og 1964. Først i 1990-årene ble den «amerikanske» arven fra Munthe stilt ut, og først nå fikk søylene fra Yuan Ming Yuan et katalognummer og en plass i utstillingen som selvstendige objekter.

16. Korrespondansearkivet til Los Angeles County Museum of Natural History and Science.

FØRSTE TOLKNINGSREGIME: YUAN MING YUAN

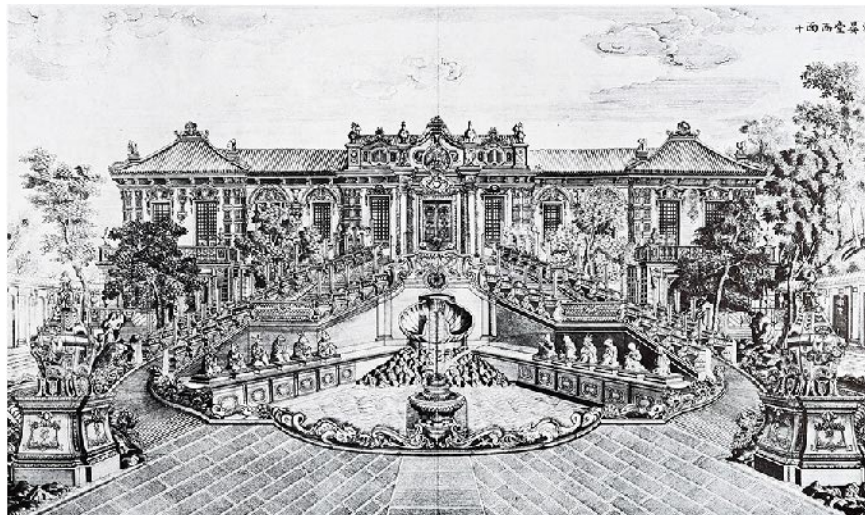
Det keiserlige palassområdet Yuan Ming Yuan ligger nordvest for dagens Beijing. Anlegget ble reist mellom 1709 og 1780. Den politisk og kulturelt enormt mektige keiser Qianlong (1736–1795) fullførte palassanlegget som besto av hundrevis av trebygninger og paviljonger i klassisk, kinesisk stil, samt 17 vestlig inspirerte marmorpalasser. Palassene var tegnet av den italienske jesuitten og billedkunstneren, Guiseppe Castiglione (1688–1766) i samarbeid med den franske jesuitten og ingeniøren, Michel Benoist (1715–1774).¹⁷ Alt var bundet sammen i et komplekst kulturlandskap med kunstige elver, innsjøer og klassiske hager. Området ble brukt i offisielle sammenhenger, oftere enn den eldre og nå mer berømte Forbudte by. Det perfekte lysets have – Yuan Ming Yuan – eksisterer ikke lenger.¹⁸ I 1860, i den andre opiumskrigens aller siste fase, ble palassanlegget plyndret av britiske og franske styrker. Deretter satte engelskmennene hele området i brann. I dag kan vi få innsikt i palassanleggets struktur og velde gjennom 40 malerier som ble bestilt av Qianlong i 1784. De 17 hvite marmorpalassene utgjør en liten gruppe bygninger som hadde barokk- og rokokkotidens slotts- og hageanlegg som forbilde og inspirasjon. Palassanlegget er eksempel på Østens oksidentalisme, Kinas svar på Europas 17- og 1800-talls orientalisme.¹⁹ Oksidentalisme er her knyttet til kunsthistoriens stilbegrep og var en keiserlig stil, også omtalt som «imperial oksidentalisme».²⁰ I Kina var stilen preget av adelig europeisk påvirkning. Keiseren av Midtens rike lot seg og sine hoffpiker portrettere i europeiske kostymer utstyrt med krøllete parykker. Alt var lukket inne i imperiets hoffkultur. I Yuan Ming Yuan kunne keiseren promenere med sitt store hoff blant europeisk inspirerte fonteneanlegg og marmorpalasser. Palassene kunne ikke – og skulle ikke – brukes, men fungerte som magasin for hydrauliske fontenemaskiner og som oppbevaringssted for gaver. Det hele var et skuebrød som tjente oppgaven med å tilfredsstille keiserens visuelle begjær om å beherske hele verden.

17. C line and Michel Beurdeley, *Guiseppe Castiglione. A Jesuite Painter at the Court of the Chinese Emperors*, red. Office du Livre, Fribourg Switzerland, trans. Lund Humphries (London, 1972 [1971]).

18. Navnet Yuan Ming Yuan er en felles betegnelse for hele palassområdet. Det finnes divergerende oversettelser. Det perfekte lysets have brukes av Greg M. Thomas i «Yuan Ming Yuan /Versailles: Intercultural Interactions between Chinese and European Palace Culture», i *Art History*, 32:115–143, 19. (Februar 2009) og av Geremie Barm  i *The Garden of Perfect Brightness: A Life in Ruins*. Joan Hornby oversetter Yuan Ming Yuan med «rund-strålende-have». Se «De Europæiske Paladser Peking – Kinas svar på 1700-tallets europ iske kinesterier» (København: Nasjonalmuseets Arbeidsmark, 1986), 5–25.

19. Lillian M. Li, «The Garden of Perfect Brightness – 2», (Massachusetts Institute of Technology, 2012), http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/garden_perfect_brightness_02/my2_essay.pdf lest 01.09.15.

20. Begrepet må ikke forveksles med dagens bruk av «oksidentalisme» som er en opposisjon til den akademiske diskusjonen om Vestens «orientalisme», se Wikipedia, <https://no.wikipedia.org/wiki/Oksidentalisme> lest 01.09.2015.



Hayang Tang, *De fredfylte havers hall*, ett av de vestlige palasser, kobberstikk 1783. Hvert stikk måler 50x87 cm. Fra Guiseppe Castiglione. *A jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperor*, London 1972.

Selve plyndringen og ødeleggelsens foranledning var «kidnappingen» av 39 engelske og franske diplomater. Den andre opiumskrigen var i sin slutfase (1856–60), og vestmaktene hadde sendt ut en diplomatgruppe for å forhandle med keiseren om avslutning av krigen. I stedet ble gruppen tatt til fange, innesperret på Yuan Ming Yuan, og torturert. Bare 15 av diplomatene kom levende fra oppholdet. Da dette ble oppdaget, forfulgte den britiske og franske hæren keiserens Manchu-hær²¹ helt til porten av Yuan Ming Yuan. Der stoppet de i to dager for å plyndre før de stakk det hele i brann den 9. oktober 1860. Den engelske Lord Elgin – sønn til jarlen av Elgin som tok Partenonfrisen med statuer til London – nølte ikke med å tenne brannen, på tross av franske protester. Det en gang så fantastiske palassområdet som av besøkende var blitt omtalt som eventyrlig, som et syn fra *Tusen og en natt* – som et slottsanlegg som overgikk Versailles i glans og prakt, måtte fra nå av tilpasse seg et liv som ruin.

DE EUROPEISKE PALASSER: PLYNDRING, RUIN OG HANDELSVARE

Hensikten med krigen var å tvinge Kina til å handle med resten av verden. Hong Kong var allerede en åpen traktathavn, og nå ble ytterligere ti havner åpnet for handel. En regner at en og en halv million gjenstander ble fjernet fra palasset og røvet.²² De fleste er å finne hos den engelske dronningen og i den franske statspalasser. Victoria & Albert Museum i London har 24 objekter. Mye er usikkert

21. Det siste keiserdynastiet Qing (1644–1911) var ikke Han-kinesere, men en forholdsvis liten mongolsk folkegruppe, Manchuene, fra nord. De snakket ikke mandarin som Han-kineserne som utgjør 80 % av befolkningen.

22. Greg M. Thomas, «Yuanming Yuan/Versailles: intercultural interactions between Chinese and European Palace Cultures», *Art history*, 32, 115–143. Doi:10.1111/j.146-8365.2008.00652.x

om skjebnen til de andre gjenstandene fra Yuan Ming Yuan, men vi vet med sikkerhet at arkitekturelementer fra de vestlige palasser var handelsvare i Peking i perioden 1900 og fram til 1930-årene. Etter at bokseropprøret var slått tilbake av vestmaktene i 1900, ble det gamle sommerpalasset plyndret nok en gang. Og denne gangen var ødeleggelsene endelige. Fra nå av var en gjenoppbygging av Det perfekte lysets have umulig. Nå startet den ultimate plyndringen, ikke bare fra vestmaktens side, fra vestlige militære tropper, diplomater og misjonærer, men også kinesiske tyvebander benyttet det anarkiet som oppsto til å røve palassområdet for alt som kunne være av verdi. Yuan Ming Yuan forble keiserlig eiendom også etter den siste keiserens abdikasjon i 1911 og påfølgende husarrest. Til og med keiserens egne soldater deltok i plyndringen. Denne ville plyndringen sparte ingen ting. Det stjalne materialet ble lempet opp i hauger og budt fram for salg i det nærliggende markedet Qinghe.²³ En øyevitneskildring kan fortelle at man i 1920-årenes Peking, kunne kjøpe marmor og dekorative bygge-elementer fra Yuan Ming Yuans vestlige palasser på markedet for en dollar eller to.²⁴ Slik fortsetter historien, mer og mindre lik, helt fram til kulturrevolusjonens slutt i 1976. I august 1980 besluttet myndighetene i Kina at Yuan Ming Yuan skulle være et nasjonalt kulturminne, underlagt statens beskyttelse.



Ruiner. Utsnitt fra kulturminneparken Yuan Ming Yuan, Beijing 2002. Foto © Jorunn Haakestad.

23. Wong Young-Tsu, *A Paradise lost. The Imperial Garden Yuanming Yuan*, (University of Hawai's Press, 2001), 182.

24. Young-Tsu, *A Paradise lost*, 186.

A PARADISE LOST: USYNLIGGJØRING

Som handelsvarer i Beijings travle markedsplasser hadde balusterne fra sommerpalasset flyttet seg lite i 1910- og 1920-årene. Geografisk er det bare noen kilometer fra Yuan Ming Yuans palassområde til Beijings travle handelsgater og markedsplasser. Men statusspranget som søylene hadde gjennomgått, var enormt. De tidligere unike, ikke-omsettelige arkitekturelementene sirkulerte nå som mer og mindre anonyme varer på et marked. De var tappet for symbolsk verdi, de var degradert og usynliggjort. Den eneste verdien de nå hadde, var som bygge-elementer til praktisk bruk.²⁵ Vi kunne kalle dette søylenes søppelstadium, etter Michael Thomsons *Rubbish Theory*.²⁶ Han kartlegger objektets verdi i tre stadier, og beskriver hvordan et etterspurt objekt kan gå ut av bruk, så opphøre å være ettertraktet, for deretter å bli nærmest uomsettelig. Trekker vi ut essensen av den beskrivelsen Young-Tsu gir i boken *A Paradise Lost*, ser vi at et helt samfunn var underlagt et tolkningsregime som innebar at gjenstandene fra sommerpalasset verken fortjente aktelse, respektfull behandling eller en høy markedspris. Det perfekte lysets have ble destruert, plyndret og solgt på billigsalg av både kinesere og utlendinger, og landområdet ble annektert av eiendomsløse kinesere som nå slo seg ned der, og startet oppdyrkingen av jorden i Det perfekte lysets have.

RENSESESMANØVRER

Etter Den andre opiumskrigens slutt i 1860 ble mange strategier og manøvrer umiddelbart satt i verk for på den ene siden å rense objektene for statusen som krigsbytte, og på den andre siden å gjenopprette et sivilt «lov og orden» blant soldatene som hadde vært med på plyndringen. James L. Hevia peker på at plyndring av koloniene tok en egen vending under globaliseringen i andre halvdel av 1800-tallets Europa. Det utviklet seg spesielle steder for salg og framvisning av fremmede objekter, slik som auksjonsmarkedet, avisene, museene og de internasjonale utstillingene. På hvert av disse stedene fikk objektene en ny mening; de fjernet seg fra sin opprinnelige mening og ble innhyllet i fremmedgjørende og eksotiske kontekster, de ble underlagt en meningsproduksjon.²⁷

For å dele krigsbyttet ble det nedsatt en priskomite og åpnet et auksjonsmarked i den britiske militærdelegasjonen. Dette var 40 år før etableringen av Haag-konvensjonen (1899) som kriminaliserte plyndring og vilkårlige drap i krigstid. Det er allikevel interessant å se hvordan fordelingsstrukturen av krigsbyttet ble innskrevet i en etablert – og for de involverte – sivilisert verden. Den første auksjonen ble arrangert i 1860 av generalene i den britiske hæren. Soldatene

25. Verdi er et stort og komplekst område. I denne sammenhengen refereres til bruksverdien. Konferer Chris Caple, *Objects. Reluctant Witnesses* (London: Routledge, 2006) og matrisen med 21 forskjellige variabler av verdi, s. 9.

26. Se Michael Thomsen, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value* (Oxford University Press, 1979).

27. Hevia, «Loot's Fate. The Economy of plunder and the Moral Life of Objects», 319–346.

måtte levere inn alle gjenstandene de hadde hentet ut fra Sommerpalasset. Tingene ble deretter prissatt av en egen priskomite. Auksjonen omfattet alt krigsbytte. Etter at den var gjennomført, ble inntektene talt opp og fordelt blant hærens medlemmer etter rang. Hensikten med auksjonen var at hærens høyverdige og rettferdige kamp for å tvinge den hovmodige keiseren av Kina i kne, ellers kunne forfalle til trivialiteter. Soldatene skulle slik få erfare den «ordenens triumf» som overvinner uorden.

VARER PÅ ET MARKED

Et halvt år etter brannen, i april 1861, ble de første objektene fra sommerpalasset framlagt for salg på auksjon i London. Måneden etter kunne Christie, Mason & Woods auksjonere ut noen gjenstander fra Palasset, tilhørende Lord Elgin og brakt til London av hans sekretær. I de neste årene dukket kinesiske kuriositeter, objekter fra keiseren av Kinas vidunderlige sommerpalass, opp ved flere anledninger på større utstillinger i London og Paris. Der ble de vist i keiserinne Eugénies Musée Chinoise. I årene 1862–64 stilte hun ut krigsbyttet, sammen med andre eksotiske gjenstander som blant annet gaver gitt til hennes mann, keiser Napoleon III.²⁸ Også på den store verdensutstillingen i London i 1862 kunne de besøkende betrakte og beundre kinesiske, keiserlige objekter.

FRA ILLEGITIM TIL LEGITIM – FRA UMORAL TIL MORAL

Den transformasjonen som krigsbyttet fra sommerpalasset gikk gjennom, kan best beskrives som en renselsesprosess hvor de ulike elementene til sammen endret objektens sosiale status fra krigsbytte til samlereobjekter, ettertraktet av Vestens rikeste samlere. Gjenstandene var de samme, men det de kom til å representere var noe annet. Sammen med den nye statusen, nå som gjenstander med en mulig bytteverdi og en absolutt varekarakter, skjedde det en profanering, en alminneliggjøring, av de keiserlige eiendelene. På oss kan behandlingen og betraktningen av byttet virke naivt og tilforlatelig. Det er derfor viktig å minne om at dagens internasjonale konvensjoner om krigføring, behandling av krigsfanger og av røvete gjenstander ikke var utviklet i den retningen som preger internasjonale forbindelser i dag. Det skambelagte ved krigsbytte var ikke framtrede. Krig, kontroll og makt over andre land var en del av Vestens selvforståelse som overlegen andre nasjoner og kulturer.²⁹ Erobringer gjennom krig var tidvis legitime handlemåter og kunne nettopp demonstrere en stolt triumf over uorden. Derfor kunne den britiske hæren ta med fra Kina og forære Dronning Victoria en liten hund, en pekingeser, og gi hunden det klingende navnet Looty, avledet av «loot» – det engelske ordet for krigsbytte.³⁰

28. Thomas, «Yuanming Yuan/Versailles», 115–143.

29. Edvard Saïd, *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten* (Oslo, 1994).

30. Hevia, «Loot's Fate», 323.

MORALEN OG DE FEM TOLKNINGSREGIMENE

Det første tolkningsregimet dekker, som vi har sett, perioden mellom 1783 og 1860. Da var de vestlige palassene en del av keiseren av Kinas eiendom. Søylene var stasjonære arkitekturelementer. De var uttrykk for oksidentalisme og kan beskrives som legitime, høyverdige gjenstander. Under dette regimet legges grunnlaget for søylenes framtidige ikoniske potensiale. Dette potensialet aktiveres og deaktiveres under vekslende regimer. **Det andre** tolkningsregimet kan vi kalle for «ruin-fasen». Perioden strekker seg fra den andre opiumskrigens slutt i 1860 til keiserdømmets fall i 1911. Det perfekte lysets have tilhørte fremdeles keiseren, men landet var i indre opprør og keiserdømmet manglet legitimitet i deler av folket. Denne sviktende legitimiteten smittet over på keiserens gods og søylenes moralske habitus kan karakteriseres som delvis legitim. Under **det tredje** tolkningsregimet er eiendomsforholdet omskiftelig og søylene er blitt mer og mindre anonyme varer på markedet. Forholdet gjelder fra 1911 da keiseren avsettes og settes i husarrest, til Munthe skaffet seg søylene midt på 1920-tallet. Som anonyme varer på et marked kan vi si at søylene, moralsk sett, ble betraktet som nøytrale. Denne nøytraliteten fortsetter under **det fjerde** tolkningsregimet. Under dette regimet ligger eiendomsretten hos The Pettus – Munthe Association. Samtidig fungerte søylene som utstillingsrekvisitter for to museer i California. Også under dette regimet forblir søylene anonyme, i betydning oversette og meningstomme. Med Bjørnar Olsen kan vi si at søylene under dette regimet unndrar seg mening og fortolkning. Under **det femte**, og i denne sammenhengen, siste tolkningsregimet har søylene igjen fått en tydelig identitet.³¹ I Kina var de fra 1980 blitt en del av en nasjonal kulturminnepark. Det statlige eierskapet og anerkjennelsen i Kina førte til et endret tolkningsregime og dette danner bakteppet for at søylene i 1994 ble identifisert og fikk status som museumsgjenstander. I Kodes utstilling fra den gangen var søylene eksempel på gjensidig kulturpåvirkning mellom øst og vest. Under overskriften «kulturutveksling» ble søylene presentert som eksempel på Østens oksidentalisme. Forenklet kan vi si at søylene da ble betraktet både som legitime museumsobjekter og som skambelagte vitner om kolonialt barbari.

VARENS ÅND OG TINGENES SOSIALE LIV

Hvordan kan det ha seg at søylene under de ulike tolkningsregimene har endret seg i en tur-returdimensjon moralsk – umoralsk – moralsk og at vi som tilskuerer godtar denne endringen? Det er noe mysteriøst – et slør av mystikk – over denne endringen eller forvandlingen, siden alle observerer at ytre sett, som overflate og form, er gjenstanden den samme. I institusjonell kunstteori brukes betegnelsen «Kong Midas og det modernes alkymi» når objekter fra dagliglivets masseproduserte verden omgjøres til kunst og plasseres i kunstgalleriet,

31. Tolkningsregimene definert her er ikke et endelig prosjekt. Jeg har ikke tatt med søylenes virtuelle liv på internettet og de mangfoldige tolkningsregimene søylene her underlegges og inngår i. Se Yuan Ming Yuan, 8. jan. 2009, www.youtube.com/watch?v=DfxxHyyaUwk lest 01.09.15.

eller når religiøse kultobjekter fra fremmede kulturer opptrer som kunst i Vestens moderne museer. Fra et metodologisk synspunkt, kommer man ikke utenom en type ting-fetisjisme, sier Appadurai, og kaller det «varens ånd» – «the spirit of commodity». Ingen sosial analyse av gjenstander, utført av økonomer, antropologer eller kunsthistorikere, kommer unna en viss type metodologisk fetisjisme. Denne fetisjismen trekker oppmerksomheten vår til tingen i seg selv og er et korrektiv til en utstrakt «sosiologisering» av transaksjonene som omgir gjenstandene. Appadurai støtter seg på Marx som allerede i 1848, i *Det kommunistiske manifest*, framhevet varens fetisj-karakter: «[...] Varen ser ved første øyeblikk ut å være en selvfølgelig, triviell ting. En analyse av den viser at den er en meget vrien ting, full av mystiske nykker».³²

I følge økonomisk tenking om varer, varebytte og vareøkonomi er en vare en gjenstand som er intendert for utveksling eller bytte. Og det er gjennom bytte og transaksjoner at varer får en verdi og et sosialt liv. Dette setter våre søyler i et eget lys. De var aldri intendert som varer, som utskiftbare gjenstander som skulle kunne sirkulere på et marked sammen med andre varer. Snarere tvert imot; de var stasjonære arkitekturelementer. Det var oppdragskunst kan vi si, bestilt av keiser Qianlong, tegnet av hoffkunstneren Castiglione, konstruert i samarbeid med hoffingeniøren Benoist og utført av spesialiserte håndverkere. Det gamle Midtens rike hadde bestått i flere tusen år, keiseren var en gudekonge, en usynlig kraft som ingen vanlig dødelige fikk se, og det nybygde sommerpalasset, må vi regne med, var intendert for evigheten. Ingen vanlig borger fikk tre inn i palassetts veldige område. Så lenge keiseren av Kina hadde folkets oppslutning og lojalitet, var gjenstander fra keiserens hoff uvurderlige, i betydningen ikke omsettelige for en pengeverdi. Som gudekonge og som garantist for rikets og tingenes orden, var keiserlige gjenstander hellige. Men i det keiseren avsettes og mister sin legitimitet og respekt i folket, profaneres keiserens eiendommer og eiendeler. De tappes for status og inngår som anonyme varer på et marked. Dette markedet er ikke bare definert av tilbud og etterspørsel, men også av sin egen måte å betrakte og slik omforme gjenstander på. Og under dette tolkningsregimet eksisterte ikke begrepet kinesisk kunst. Den engelske sinologen og museumsmannen Graig Clunas stadfester dette i boken *Art in China* og slår fast at «kinesisk kunst» er en vestlig oppfinnelse, bare cirka hundre år gammel.³³ Begrepet er knyttet til Vestens enorme interesse for kinesiske kunst- og kulturgjenstander fra 1880-tallet, men var ikke fullt utviklet da. At begrepet i dag er ytterst inkluderende og omfatter et stort spekter av objekter som spenner fra porselenskopper og beltespinner i jade til meterhøye buddhistiske marmorskulpturer og folkelivsskildrende malerier, har sin egen spesielle historie. Denne historien er knyttet til utviklingen av Vestens museumsvesen og må ses i sammenheng med 1800-tallets kolonivelde og Englands selvframstilling som kolonimakt og dets verdensherredømme.³⁴

32. Sitert etter Siri Meyer, *Kunst og visuell kultur* (Oslo: Pax forlag, 2013), 201.

33. Craig Clunas, *Art in China* (Oxford og New York: Oxford University Press, 1997).

34. Jorunn Haakestad, «Å skape en museumssamling. Munthe-samlingen ved Vestlandske Kunstindustrimuseum og Los Angeles County Museum of Art», *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 11, nr. 1 (2012), 7–24.

Også arkitekturelementer inngår nå i dette begrepet, men dette var ikke åpenbart for de markeds- og handelsfolk som omsatte søylene fra Yuan Ming Yuan i 1920-årenes Beijing. I tradisjonen fra Bourdieu har forskere pekt på det faktum at det i komplekse samfunn som våre, eksisterer små nettverk av individer som opprettholder og skaper klassifiseringssystemer for varer og tjenester. Individene i disse nettverkene kjemper om å definere verdier i sitt nettverk, og de diskrimineringskriteriene som hvert individ eller nettverk bringer inn til vurdering, kan være ytterst varierte. Slik kan verdi og mening inngå i svært idiosynkratiske sfærer og skifte med deltakernes perspektiver, interesser og tilknytninger. De personene som i 1920-årene betraktet halvsøylene fra Det perfekte lysets have som verdifulle kunstobjekter, var – om noen – ytterst få eller ikke eksisterende. Om det fantes noen, så var de ikke markedsaktører på datidens kunstarena. Slik kunne keiserlige marmorsøylor under dette tolkningsregimet bli anonyme varer på et anonymt marked; varer på linje med andre varer uten moralske konnotasjoner heftet ved seg.

KURIOSITETSMARKEDET

Da Johan Munthe som 22-åring kom til Kina i 1886, var det gått mer enn et kvart århundre siden plyndringen og ødeleggelsene av Yuan Ming Yuan. Vi må regne med at bevisstheten om hendelsen var bleknet og at det var ytterst få tradisjonelle kinesiske samlerobjekter fra palasset å finne på markeds plassene og blant gateselgerne. Men plyndringen av palasset hadde endret tolkningsregimet for gjenstander fra Qing-perioden. Interessen for kinesisk porselen ekspanderte kraftig og førte etter hvert til den rene «kinamanien».³⁵ Andre samlerobjekter var blitt karakterisert som «kuriøsiteter» og stilt ut i egne kuriositetskabinetter. Kinesiske artefakter ble ikke betraktet som kunst, til det manglet de «storhet». Særlig rettet kritikken seg mot det overdekorerte, det fargesterke og ornamentale. Den kinesiske søken etter det kuriøse og pasjonen for ornamentering ble sett på som underlegen en høy og majestetisk, mandig form. Kinesisk materiell kultur ble nettopp betraktet som det motsatte, som barnslig og feminin. Ved å feminisere og slik nedvurdere all kinesisk kunst ble hele kulturen plassert i en moralsk diskusjon som definerte den kinesiske sivilisasjonen som umoden.³⁶ Slik sett ble keiseren av Kina, hans palasser og hans eieendeler, en materiell manifestasjon av fravær og av feil; Kina ble en kultur som hadde ofret det grandiose for det kuriøse og feminine.

Da forfattere på 1800-tallet brukte ordet feminin, betydde dette ikke bare kvinnelig i en nøytral forstand, som en opposisjon til mandig. Begrepet sto for et sett av egenskaper; negative egenskaper som viktoriatidens kvinneliv var innhyllet i. Å få karakteristikkene feminin betydde å være uselvstendig, å være ute av stand til å ta vare på seg selv, det betydde å være umyndig og derfor under en verges beskyttelse. Feminin sto for alle de egenskapene som ble tillagt kvin-

35. Luisa Mengoni, «Collecting and redisplaying Qing Ceramics at the V&A», i *Arts of Asia*, vol. 41, nr. 6: 96–110.

36. Hevia, «Loot's Fate», 333.

nen og som begrunnet at hun ikke kunne stemme, ikke få høyere skolegang eller bestemme over egen eiendom. På denne måten åpnet retorikken for å legitimere, intervensere og ta kontroll over land og folk som kunne karakteriseres som feminin og infantil.

SNURREPIPERIER, KINESERIER OG KURIOSITETER

Foruten de vestlige jesuittene ved det keiserlige hoffet, og enkelte vestlige delegater som hadde måttet utføre den ydmykende og underdanige knelingen foran keiseren, var det ingen som hadde sett keiserlige gjenstander og eiendeler. Men fra tiden etter plyndringen kunne gjenstander fra palasset forekomme i Beijings travle handelsstrøk. Alt som ble auksjonert ut i hærens regi, kunne i prinsippet gjenfinnes der, da gjerne som smakløse, men interessante kuriositeter på Curiosity Street. Både kuriositeter og kineserier var samlebetegnelser for store grupper av gjenstander, gjenstander som samlerne og kjøperne i realiteten visste lite om. Når Vestens samlere ikke kjente til tingenes opprinnelige produksjonssted, tidligere eier eller bruk, ble materialet derfor behandlet i store og grove kategorier som kuriositeter. Johan Munthe kommenterte forholdet i et brev til museets direktør. I et av sine mange brev skriver han fra Tientsin i 1910: «Folk i almindelighet tror, at når man tenker på China og Chinesisk Kunst, så består dette nærmest i kunstfærdigt utskårne snurrepiperier. Dette er langt fra tilfellet, Chinas kunst kan rummes indenfor rammen av porcelain og kalligrafiskrivning [...]».³⁷ Under dette tolkningsregimet var det også for vår general uaktuelt å inkludere vestlig inspirerte arkitekturelementer i uttrykket «kinesisk kunst».

SØYLENE: OVERSETT AV ALLE

Vi har altså svært gode grunner til å anta at Munthe ikke var interessert i søylene fra Yuan Ming Yuan som sådan. Mangelen på interesse gjelder også de institusjonene som var i befatning med samlingen i mellomkrigsårene. Balusterne er ikke nevnt i katalogen som museet i Los Angeles produserte i 1927 i forbindelse med utstillingen på LACMA.³⁸ Og så langt jeg har funnet ut fra arkivsøk på Scripps College, der samlingen ble deponert og stilt ut i 20 år, er søylene heller ikke nevnt. I Bergen hadde heller ikke museets direktør, Robert Kloster, som sørget for å få skipet USA-samlingen til Bergen i 1960-årene, blikket rettet mot de arkitektoniske elementene som fulgte med samlingen fra USA. Ingen steder nevner han dem, og heller ikke nå blir de registrert.³⁹ I California hadde Kloster fått assistanse av John Ayers, nyansatt konservator ved Victoria & Albert Museum. Også for hans blick er søylene oversett som verdifulle museumsgjen-

37. Kodes arkiv, Munthes brev nr. 10, bolk I.

38. LACMAS arkiv 1928, Berthold Leufer, «Report on the General J.W.N. Munthe Collection» og T.R. Fleming, «Collection of Chinese Paintings, Porcelain, Sculpture, Bronzes and Pottery».

39. Robert Kloster, «Arvegods på vidvanke. General J.W.N. Munthes etterlatte samlinger i USA», *Vestlandske Kunstindustrimuseum 100 år* (Bergen, 1987).

stander. De behandles, slik Munthe hadde behandlet dem, som rekvisitter til de egentlige kunstgjenstandene, porselenet og skulpturene. I Kina er situasjonen den samme: Keiserdømmet er avskaffet, keiseren sitter i husarrest og konkurrerende krigsherrer sluttet ikke opp om den avsatte herskeren. Mange kjenner fortellingen om Pu Yi, den siste keiseren, landsforræderen, som fengsles av rødegardistene og blir omskolert til gartner.

Oppsummerende kan vi si at det kollektivet som opererte under datidens tolkningsregime, ikke på noe vis var interessert i fragmenter fra et illegitimt, avsatt og av innbyggerne foraktet keiserimperium. Og dette kollektivet som estimerte disse arkitekturfragmentene så lavt, ja, rett fram overså dem, besto av kunstkjennere fra tre verdensdeler; fra Kina, fra USA og fra Europa.

SAMLER- OG MUSEUMSOBJEKTER

Vi vet lite om hva Munthe gjorde for å skaffe seg de gjenstandene som han ønsket for samlingen sin. Bare unntaksvis sier han noe om dette i brevene til museets direktør. Og direktøren spør øyensynlig heller ikke om dette. I alle fall svarer aldri Munthe på noen spørsmål. Forholdet var helt vanlig i museums-kretser på denne tiden. Gjenstandenes eierhistorie og opplysninger om anskaffelse er fraværende i de fleste museers kataloger fra opprettelsen på 1800-tallet og fram til de første ti-årene i det 20. århundret. Det vi vet, er at Munthe i 1925 hadde komplettert sin samling av taoistisk og buddhistisk marmorskulptur. Det året fikk han fotografert tingene og montert fotomaterialet i tre store album. Det er derfor rimelig å anta han har skaffet søylene i årene 1920–1925, i tiden da interessen for kinesisk, religiøs skulptur skyter fart, omgjøres til kunst, blir høyeste innredningsmote i USA og Europa og samtidig yndete utstillingsobjekter i Vestens museer. Konklusjonen på denne gjennomgangen er at det tolkningsregimet som kunne disponert for å betrakte søylene som kunstgjenstander, først er til stede etter 1980-årene, altså etter at det statsbærende partiet i Kina hadde rehabilitert landets keiserlige forhistorie og startet en prosess med å inkorporere sin tidligere så foraktede, men nå applauderte imperiale fortid i identitetsbyggingen av det nye Kina – Folkerepublikken Kina. President Xi Jinping sa det slik i 2014, her gjengitt fra *New York Times*:

[...] the Communist Party's embrace of traditional culture as «a foundation for China to compete in the world,» as President Xi Jinping said in October. Having for decades viewed antiquities as relics of feudal oppression and bourgeois decadence, the party now says art can «lead people to live a life abiding by the code of morality,» in that way contributing to social stability. This is a turnabout from the Cultural Revolution (1966–76), when museums were ransacked, and countless antiquities destroyed. Old art is again prestigious [...].⁴⁰

40. Karl E. Meyer, «The Chinese want their art back», *New York Times* 20.06.2015, lest 20.08.15. <http://mobile.nytimes.com/2015/06/21/opinion/the-chinese-want-their-art-back.html>

AVSLUTNING: ELASTISKE BEGREPER OG NYE TOLKNINGSREGIMER

Det store og omfattende begrepet «kinesisk kunst» er, som vi har sett, en relativ ny betegnelse. Da Johan Munthe virket i Kina, var begrepet ikke instituert i en fast praksis, slik som nå. Begrepet «oksidentalisme» var tilsvarende fraværende i hans verden. Det var ikke tatt i bruk siden arenaen, de keiserlige gemakker, hvor vestlig påvirkning utfoldet seg, var lukket for folket. Betingelsene for å inkludere vestlig inspirerte artefakter, ja, hybride kulturgjenstander som søylene fra Yuan Ming Yuan, i begrepet, var ikke tilstede. Men som vestlig samler i Kina, var Munthe selv en handlende aktør i den pågående inkluderings- og endringsprosessen. I 1910 sendte han en vakker terrakottaskulptur av en kamel til Bergen. Den ble stilt ut i museet i 1911 og regnes blant de tidligste eksemplene på at gravfigurer opptrer som kunstobjekter i Vestens museer. Kineserne selv betraktet slike gravfigurer som skitne og urene objekter, knyttet som de var til død og begravelse.⁴¹ Munthe var også tidlig ute med å kjøpe og samle buddhistiske og taoistiske tempelfigurer. Skulpturene fikk han vasket rene for farger og dekor, slik at de ble bildesitater av gresk og romersk hvit-skurt marmorskulptur. Fra fotoalbumet ser vi at han brukte søylene som sokler for andre, mindre skulpturer. Selv om Munthe var oppmerksom på at kunstbegrepet var ustabil og gjenstand for debatt og endring, var de institusjonelle og politiske betingelsene ikke til stede for å inkludere søylene fra palassområdet i Vestens begrep om kinesisk kunst.

Studien av søylenes mangfoldige livsløp og de forskjellige tolkningsregimene søylene har vært underlagt, gir grunnlag for å konstatere at de på Munthes tid falt utenfor det begrepet om kinesisk kunst som da var operativt. En konklusjon på denne kartleggingen har ikke endret søylene, men har vist at det tolkningsregimet de til enhver tid har vært underlagt, har definert deres habitus som moralsk gode objekter, som nøytrale og oversette, eller som skambelagte gjenstander, egnet til å vekke avsky eller sympati. Teorien om kunst som institusjon innebærer at artefaktene må aksepteres av institusjonen og betraktes som kunst for å kunne opptre som kunst. Tilsvarende kan de først bli oppfattet som moralske objekter dersom de behandles og betraktes som det. Søylenes mening og moralske standard er ikke en gitt størrelse, avgjort en gang for alle. For Kode er søylene autentiske historiske kilder og estetiske objekter i sin egen rett. I utstillingssammenheng kan de aktivere en stor og rik kunsthistorie om imperier, tolkningsregimer, mennesker og kriger. De sju søylene som skal langtidsdeponeres på Sackler Museum i Beijing tilfører nye momenter til deres biografi. Deponiavtalen understreker samtidig vår tids behov for åpenhet og dialog i et stadig omskiftelig politisk landskap. Og Oliver Larics installasjonsprosjekt aktiverer nye tolkningsregimer. Søylene har nå selv kommet på sokkel. Kunstprosjektet *yuanmingyuan3d.com* peker framover og forbi søylenes

41. Stanley K. Abe, «From Stone to Sculpture: The Alchemy of the Modern» i *Treasures Rediscovered. Chinese Stone sculpture from the Sackler Collections at Columbia University*. Utstillingskatalog (New York: 2008), 7–17.

posisjon som håndgripelige, fysiske gjenstander og viser fram deres liv som idé, som ikoner og som tankeobjekter i et virtuelt og uendelig sosialt univers.⁴²



Utstilling, Galleri Entré: Oliver Laric, *Yuanmingyuan3D*, 2014. Foto © Bent René Synnevåg.

42. <http://yuanmingyuan3d.com/english.html> lest 05.05.15 og <https://www.artsy.net/artwork/oliver-laric-yuanmingyuan-3d-2014> lest 01.09.15.