

Synnøve Berg

Fargebruk i et middelaldersk krusifiks fra Grong.

Middelalderens fargebruk innen polykrom treskulptur; hvordan har bemalingen påvirket resepsjonen i ettertiden?

Bacheloroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Ingrid Lunnan Nødseth

Mai 2021

Synnøve Berg

Fargebruk i et middelaldersk krusifiks fra Grong.

Middelalderens fargebruk innen polykrom treskulptur; hvordan har bemalingen påvirket resepsjonen i ettertiden?

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ingrid Lunnan Nødseth
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Fargebruk i et middelaldersk krusifiks fra Grong.

Middelalderens fargebruk innen polykrom treskulptur; hvordan har bemalingen påvirket resepsjonen i ettertiden?

KUH2000 Museer og samlinger: Bacheloroppgave i kunsthistorie

Kandidatnr.: 10017

Antall ord: 7436

Innholdsfortegnelse

1. Innledning og problemstilling	4
1.1. Bakgrunn for oppgaven.....	4
1.2. Oppgavens problemstilling	4
1.3. Oppgavens struktur.....	4
2. Gjenstanden i samlingen	6
2.1. NTNU Vitenskapsmuseet i dag.....	6
2.2. Museets historie	7
2.3. Kirkesamlingen i NTNU Vitenskapsmuseet og krusifiket fra gamle Grong kirke.....	9
2.4. Objektets historie	10
3. Beskrivelse av gjenstanden	12
3.1. Beskrivelse: materiale og teknikk	12
3.2. Visuelt uttrykk	13
3.3. Ikonografi og mulig funksjon	14
3.4. Datering	15
4. Fargene i Grong-krusifiket	17
4.1 Tidligere forskning.....	17
4.2. Fargene i Grong krusifiket	18
4.2.1. Rødt	19
4.2.2. Blått	19
4.2.3. Grønt	20
4.2.4. Bladgull	20
4.2.5. Figurens hudfarge.....	20
4.3 Diskusjon av fargene som helhet: moderne betrakter vs. middelalderens fargesyn.....	21
5. Oppsummering og konklusjon	24
6. Litteraturliste	25
7. Foto og illustrasjoner	26

Sammendrag: Denne bacheloroppgaven tar for seg middelalderens fargebruk i polykrom treskulptur i Norge, med utgangspunkt i et krusifiks fra Grong datert til ca. 1250. I løpet av oppgaveteksten vil det valgte middelalderske krusifikset presenteres i detalj, både hvordan dette er konstruert teknisk og det vil bli presentert hvilke farger som har blitt brukt for å bemale objektet. I lys av denne beskrivelsen av fargene vil oppgaven ta for seg problemstillingen om hvordan bemalingen av dette krusifikset har påvirket resepsjonen i ettertiden.

Abstract: This bachelor thesis has been written with the purpose of examining the use of colour during medieval times in polychrome wooden sculpture in Norway, with a crucifix from Grong dated at c.1250 as a starting point. This text seeks to present the chosen medieval crucifix in detail, both by what techniques it has been constructed with and present the colours which have been used to paint the object. From this description of the colours the text will then try to address the issue of how this choice of paint colour have affected the reception in posterity.

Nøkkelord: polykromi, treskulptur, krusifiks, middelalder/ polychromy, wooden sculpture, crucifix, Middle Ages

1. Innledning og problemstilling

I denne oppgaven skal jeg undersøke et middelaldersk krusifiks fra Grong, som nå er i NTNU Vitenskapsmuseets samlinger (figur 1). Da oppgaven var i oppstartsfasen og jeg fortsatt ikke hadde bestemt meg for akkurat hvilket objekt oppgaven skulle ta utgangspunkt i kom jeg over NTNU Vitenskapsmuseets krusifikssamling. Den lille samlingen på skarve tolv krusifikser inneholdt en rekke interessante krusifikser, men det var spesielt ett som virkelig stakk seg fram fra resten: krusifikset fra Grong i Trøndelag som var bemalt i spreke farger.

1.1. Bakgrunn for oppgaven

Middelalderkunsten har alltid fascinert meg, den største grunnen til dette vil jeg påstå er den spreke fargebruken innen tidsperioden. Jeg er også veldig interessert i håndverket og produksjonen av middelalderkunst som treskulptur, og i denne oppgaven vil jeg gå inn på temaet gjennom diskusjoner av polykromien, altså fargebruken, i krusifikset fra Grong. Noe av det som har vært mye av drivkraften bak oppgavens formål har vært å kunne se nærmere på hvordan farger ble brukt i middelalderkunsten i Norge, spesielt når man kommer fra et moderne ståsted og har helt andre formeninger og tanker omkring fargebruk og teknikk enn det man muligens hadde for åtte hundre år siden.

1.2. Oppgavens problemstilling

Oppgaven vil undersøke middelalderens fargebruk i polykrom treskulptur fra middelalderen, mer spesifikt se på fargebruken i Grong-krusifikset. På hvilken måte har fargene i krusifikset fra den gamle kirken i Grong påvirket resepsjonen i ettertida? Gjennom visuell analyse av objekt T1948 fra NTNU Vitenskapsmuseets kirkekunstsamling, kombinert med en gjennomgang av konserveringsrapporter og relevant faglitteratur vil jeg undersøke fargene i krusifikset og hvordan de har blitt oppfattet i kunsthistorisk forskning.

1.3. Oppgavens struktur

I denne oppgaven har jeg valgt å legge vekt på teknikk og fargebruk - hvordan og hvorfor, så langt spørsmålet om akkurat hvorfor lar seg svare på. Oppgaven vil først ta for seg selve konteksten rundt det valgte krusifikset og institusjonen det i dag hører til i kapittel 2. I dette kapitlet vil jeg også se på den historiske konteksten bak hvordan NTNU Vitenskapsmuseet

utviklet seg til å bli det museet det er i dag. Etter dette vil krusifikset bli presentert grundig i kapittel 3. Dette vil foregå ved en omfattende visuell beskrivelse, samt en gjennomgang av det tekniske som er bakgrunnen for hvordan dette krusifikset har blitt produsert. I kapittel 4 vil jeg ta utgangspunkt i krusifikset fra Grong og svare på problemstillingen min om middelalderens fargebruk i polykrom treskulptur.

2. Gjenstanden i samlingen

Krusifikset fra Grong kirke ble i 1878 innlemmet i samlingen til Det Kongelige Norske Videnskabers selskab, som senere ble NTNU Vitenskapsmuseet. Dette kapittelet skal ta for seg NTNU Vitenskapsmuseets historie, fra organisasjonens spede begynnelse og hvordan driften har endret seg gjennom de århundrene fram til i dag. Etter denne korte introduksjonen av museet som huser oppgavens hovedobjekt vil kapittelet fortelle litt mer om samlingens oppbygging og hvilke objekter som i dag finnes i museumskatalogen. Samt hvordan dette krusifikset passer inn i kirkekunstsamlingen, og hvordan dette middelalderobjektet brukt til kirkeutsmykning endte i NTNU Vitenskapsmuseets samlinger.

2.1. NTNU Vitenskapsmuseet i dag

NTNU Vitenskapsmuseet er et av sju universitetsmuseer i Norge og i dag drives museet under den store NTNU-paraplyen. Museet drives i dag som et museumsarkiv, noe som vil si at dets hovedoppgave er i arkivforstand, gjenstander skal samles og bevares, samt studeres og katalogiseres. Museet katalogiserer mange av samlingene sine etter det man kan regne som «standarden» hos mange av Universitetsmuseene.¹ Dette vil si at objektene ofte er sortert først etter hvilken type objekt det er snakk om, hvilket materiale det består av og så kronologisk etter tidsperiode.²

Krusifikset som er valgt ut som oppgavens hovedobjekt hører til kirkekunstsamlingen som er en del av den kunsthistoriske samlingen sammen med maleri- og bildesamlingen. Denne samlingen av kunsthistoriske objekter er en av de mindre samlingene ved museet, med 1 100 objekter til sammen - hvorav ca. 600 av de tilhører kirkekunstsamlingen.³ Kirkekunstsamlingen er i dag ikke åpen for publikum, men er åpen som studiesamling ved forespørsel eller ved spesielle omvisninger. I løpet av sommeren 2021 er det planlagt at samlingen skal pakkes vekk en liten stund på grunn av en omfattende ekspansjon av magasinets oppbevaringssystem på grunn av plassmangel.⁴

¹ Rogan og Amundsen, *Samling og Museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. S. 84.

² På et museum slik som NTNU Vitenskapsmuseet vil for eksempel krusifikset først tilhøre den kulturhistoriske samlingen, før man deler det inn i undergrupperingen kirkekunst og videre helt ned til undergrupperingen som inneholder treskulptur.

³ «NTNU Vitenskapsmuseets samlingsplan». S.25

⁴ Ref. Privat samtale med arkeolog Terje Hellan. 27/4 2021

Selvfølgelig er en stor del av museets oppgave formidling av objektene i dets samling, men siden det også er knyttet til universitetet blir mye av fokuset rettet mer mot undervisning; både av universitetets egne studenter og den generelle befolkningen. Det at store deler av samlingen kun er tilgjengelig som studiesamling og ved forespørsel underbygger denne oppgaven. Slik sett har ikke museets arena endret seg mye siden «museum» som begrep ble etablert, da de har alltid fungert som en av de viktige arenaene for tidens kunnskapshegemonier.⁵ NTNU Vitenskapsmuseet har også i nyere tid vært involvert i flere prosjekter som har prøvd ut nye måter å formidle kunnskap på til et publikum som går bort fra de velkjente - men til tider tørre - guidede turene rundt omkring i en samling de aller fleste er godt kjente med. Museet er veldig aktive på sosiale medier hvor det ofte publiseres korte videoer hvor enkeltobjekter fra de forskjellige samlingene presenteres.⁶

I dag har NTNU Vitenskapsmuseet en stor samling som sprer seg over flere fagfelt, blant annet kulturhistorie, zoologi, botanikk og geologi. Et av de store fokusområdene er forskning. Dette er ikke et museum hvor objektene bare blir stilt ut, men et stort flerfaglig samarbeidsprosjekt hvor det også utføres omfattende laboratoriearbeid og konservering av objektene. I tillegg til dette holder også nasjonallaboratoriene for datering til ved museet. De færreste samlingene har i dag tilvekst, med unntak av den arkeologiske samlingen og samlingene som hører til de naturhistoriske samlingene, hvor mye av tilveksten kan tilskrives pågående forskningsprosjekter og målrettede innsamlinger.⁷

2.2. Museets historie

Trondheim var rundt midten av 1700-tallet fylt til randen av mennesker som hadde en stor lidenskap for vitenskapen. Mange av disse personene var flere av byens mest kjente og fremtredende skikkelser, og det er blant denne intellektuelle sirkelen vi finner de tre mennene som endte med å stifte det selskapet som i dag har utviklet seg til å bli NTNU Vitenskapsmuseet. Etter at Johan Ernst Gunnerus ble innsatt som biskop i Nidaros i 1758 sendte han ut sitt første hyrdebrev allerede det samme året hvor han kunngjorde sine intensjoner om å etablere et vitenskapelig selskap i Trondheim. Det første hyrdebrevet ble utsendt på norsk, hvor han oppfordret prestene i landet til å dyrke vitenskapen, noe som var

⁵ Rogan og Amundsen, *Samling og Museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. S.15

⁶ Se NTNU Vitenskapsmuseets offisielle facebook-side. (<https://www.facebook.com/NTNUVitenskapsmuseet/>)

⁷ «NTNU Vitenskapsmuseets samlingsplan». S.28

uvanlig på denne tiden. Året etter ble enda et nytt hyrdebrev utsendt, denne gangen på tysk, men dette var mer rettet mot det naturvitenskapelige enn det norske hyrdebrevet hadde vært.⁸

NTNU Vitenskapsmuseet som institusjon har eksistert siden det ble stiftet offisielt i 1760 under navnet Trondhjemske Selskab, og har i årene siden da gjennomgått flere navneendringer. Stiftelsen av selskapet ble initiert av biskop Johan Ernst Gunnerus, men selv om stiftelsen ble initiert av Gunnerus var dette et samarbeid med historiker Gerhard Schøning, rektoren ved Trondheim katedralskole og den danske historikeren Peter Fredrik Suhm.⁹ Dette vitenskapelige selskapet som ble etablert i Trondheim var det første av sitt slag i Norge. De tre grunnleggerne var bereiste menn med utdanning fra flere av Europas store universiteter som hadde blitt inspirert av den voksende opplysningstiden til å stifte et selskap for likesinnede så man kunne få samlet inn objekter og materiale av interesse, slik at man kunne ha en offisiell samling over objekter som man i fellesskap kunne studere og diskutere med likesinnede.¹⁰

Etter noen år byttet selskapet navn til Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab og ble offisielt stiftet etter å ha blitt kongelig stadfestet.¹¹ Det var etter denne navneendringen at innsamlingen av arkeologisk og naturhistorisk materiale virkelig ble igangsatt, og dette har siden den gang vært organisasjonens hovedoppgave. Noen av de første objektene som ble tilføyd samlingen var store deler av Thomas Angells bibliotek som ble donert til selskapet etter hans død. Biskop Gunnerus bidro også massivt til samlingen med alle tilføyelsene han kom over på sine visitasreiser gjennom årene. Den dag i dag kan man fortsatt finne hans herbarium i samlingen, og man kan godt si at han var den personen som virkelig startet studiet av naturvitenskapen i Norge. Deler av geologisamlingen er også en del av samlingen som var noen av de første museumsobjektene som ble samlet inn i landet. 30 av mineralene man finner i samlingen i dag inngikk i den første katalogen i 1779. Som biskop hadde Gunnerus en gylden mulighet til å få reist rundt omkring i store deler av landet på såkalte visitasreiser, noe han utnyttet fullt ut når det kom til innsamling av nye materialer til den stadig voksende samlingen selskapet hadde. Mye tyder på at hans hovedfokus under disse visitasreisene faktisk var innsamling av vitenskapelig materiale og ikke bare involverte hans oppgaver som biskop.

⁸ Berglund, «Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab - en 1700-tallshistorie fra Trondheim». s.61-62

⁹ Berglund. s.57

¹⁰ Berglund. s.57

¹¹ Berglund. s.63

Det sier seg selv at en organisasjon som har eksistert i over 260 år har gjennomgått mange forandringer og omorganiseringer. I første omgang var dette tiltenkt som et vanlig vitenskapelig selskap, et samlingspunkt for vitenskapelige samtaler og studier (hvor man måtte søke medlemskap). Etter som tiden har gått har også målgruppen endret seg, dette skjedde spesielt etter at museene gikk over i en mer utdannende rolle og åpnet mer og mer for den generelle befolkningen. I 1926 gjennomgikk selskapet en omorganisering som til slutt endte med å dele selskapet inn i to forskjellige fagområder; et akademi og et museum. Siden da har museet blitt styrt som sin egen enhet, men ble i 1968 innlemmet i det nylig etablerte Universitetet i Trondheim.

Etter den siste omorganiseringen av universitetet i 1996 hvor det igjen ble utført et navnebytte til Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet ble også museets navn endret til NTNU Vitenskapsmuseet og har i dag blitt sidestilt med de andre fakultetene ved universitetet.

2.3. Kirkesamlingen i NTNU Vitenskapsmuseet og krusifikset fra gamle Grong kirke

I denne oppgaven skal jeg ta for meg et krusifiks fra NTNU Vitenskapsmuseets kirkekunstsamling, som i dag er brukt som studiesamling og ikke er åpen for publikum. Denne samlingen består av objekter som i utgangspunktet har vært liturgiske, og som i hovedsak har blitt donert eller gitt i gave til museet, samt blitt anskaffet gjennom innkjøp. Store deler av kirkekunstsamlingen består av kirkeutstyr som ble byttet ut på 1800-tallet da mange av landets kirker ble pusset opp. Disse gjenstandene stammer fra ulike steder i landet, og kan også dateres til en utstrakt periode på mange århundre; fra tidlig middelalder rundt 1100 fram til 1800-tallet. Mange av objektene som tilhører kirkekunstsamlingen kommer fra donasjoner hvor eldre kirkekunst har blitt lagret på folks gårder etter at de ble fjernet fra kirkene de opprinnelig hadde hørt hjemme i. På grunn av dette er det store problemer med å fastsette både datering og opphavssted på mange av objektene.¹²

I dag har ikke samlingen tilvekst og arbeidet med objektene som allerede eksisterer i samlingen er i hovedsak rettet mot konservering av objektene. Samlingen er per i dag ikke en

¹² Ref. Privat samtale med arkeolog Terje Hallan. 27/4 2021

utstilling hvis man går ut fra den tradisjonelle betydningen. Det er regelmessige omvisninger på magasinet i forbindelse med spesielle anledninger, men i utgangspunktet er magasinsamlingen ikke åpen for den generelle befolkningen.¹³

2.4. Objektets historie

Krusifikset ble loggført i NTNU Vitenskapsmuseets tilvekstprotokoll den 27.03.1878 med tilvekstnummer T1948. Dette objektet ble funnet i en kiste under prekestolen med flere andre gjenstander da man ryddet ut av gamle Grong kirke som skulle rives. Dette krusifikset ble funnet i den gamle kirken på Grong før dette kirkebygget ble revet på 1870-tallet. I følge (han fyren fra avisa) ble dette krusifikset funnet bortgjemt i en kiste under prekestolen når kirken ble tømt, sammen med flere andre liturgiske objekter. NTNU Vitenskapsmuseet mottok fire av disse gjenstandene. Blant disse tre andre objektene var det: en Mariastatue, et alterskap fra 1500-tallet, og fragmenter av treutsmykninger som har uvisst opphav, men det kan tenkes at dette har vært en form for alterutsmykning.¹⁴¹⁵ Wallem skriver i sin artikkel at det hadde blitt funnet flere objekter som var av interesse for museet, men at disse ikke hadde blitt overført til museet av uvisse grunner.¹⁶ Hvor disse objektene har tatt veien etter dette er ikke godt å si.

Sett ut fra hele den historiske konteksten er NTNU Vitenskapsmuseet et relativt ungt foretak. Det finnes hundrevis av institusjoner som slår museet på alder og omfang, men hvis man ser på museet som institusjon er dette et av de eldre museene som fortsatt drives i dag som ikke er i privat eie, hverken helt eller delvis. På grunn av at museet tilhører den brede NTNU-paraplyen har man kanskje en lavere terskel for hvilke objekter som faktisk blir tatt imot og inkludert i samlingene. Selv om mange av samlingene - spesielt de som kan kategoriseres under kunst - ikke har tilvekst i dag er de omfattende og har objekter fra alle av landets kriker og kroker. Det er ikke sikkert mange av disse objektene faktisk har stor verdi, spesielt ikke hvis man ser på verdi ut fra hva noen kan være villig til å betale for objektet. Men objektet har ofte en kulturhistorisk verdi som ikke kan måles i valuta, noe som gjør at de har funnet veien til museets samling så nevnte objekter i det minste kan bli ivaretatt for ettertiden. Mange av

¹³ Disse omvisningene har også blitt påvirket av pandemien, men de ble fortsatt gjennomført med jevne mellomrom så lenge smittesituasjonen og de gjeldende restriksjonene tillot det.

¹⁴ Wallem, «Det middelalderlige utstyr i 'gammelkirken' i Grong.» Upaginert.

¹⁵ Pawel, «Konserveringsrapport: kirkekunstgjenstander for magasinutstilling». Upaginert.

¹⁶ Wallem, «Det middelalderlige utstyr i 'gammelkirken' i Grong.» Upaginert.

objektene som i dag tilhører kirkekunstsamlingen har blitt funnet rundt omkring på folks gårdsloft og bortgjemt som arvegods etter at mye av det liturgiske i landets kirker ble byttet ut på 1800-tallet.¹⁷ Museet ble kontaktet når objekter som kunne være av interesse ble funnet og det ble da gjort en vurdering om objektet hadde kulturhistorisk verdi og kunne innlemmes i samlingen. Det var nettopp en slik situasjon som gjorde at NTNU Vitenskapsmuseet kom i eierskap av krusifikset fra Grong.

Så når vi da har blitt bedre kjent med institusjonen som huser krusifikset oppgaven skal bygge seg på og den historiske konteksten bak museet som institusjon, kan vi ta fatt på selve objektet i samlingen.

¹⁷ Ref. Privat samtale med arkeolog Terje Hellan. 27/4 2021

3. Beskrivelse av gjenstanden

Dette kapittelet skal ta for seg selve gjenstanden, dette vil i utgangspunktet dreie seg om det visuelle, samt hvilke teknikker og materialer som har blitt brukt under produksjonen av figuren. Siden verket er av såpass høy alder er det vanskelig å si akkurat hvilke teknikker som har blitt brukt akkurat her, så man må gå ut fra det man faktisk vet om den kunstneriske prosessen i middelalderkunsten. Når jeg beskriver fargene går jeg ut ifra fargene som de er i dag; pigmentene har falmet og kan ha endret uttrykk. Det foreligger ingen tekniske undersøkelser som avdekker de spesifikke pigmentene og originale fargene.

3.1. Beskrivelse: materiale og teknikk

Krusifikset er utformet i tre, etter all sannsynlighet er dette av typen løvtre med tette årringer.¹⁸ Selve krusifikset måler knappe 80 cm i høyde, og er 41,5 cm bredt. Kristus-figuren derimot er bare 37,5 cm høy, og har fått hard medfart i løpet av århundrene som har gått siden krusifikset ble laget. Figuren mangler begge hender og den venstre foten, men høyre fot er fortsatt intakt. Korset viser også tydelige tegn på neglisjering, men har ikke like mye synlig slitasje som figuren har. Ifølge tilstandsrapporten utført av Daniela Pawel ved NTNU Vitenskapsmuseet i desember 2016 viser figuren spor av å ha blitt limt tidligere med et lim framstilt av organisk materiale. Hvis man tar til etterretning hvor krusifikset ble funnet er det ikke overraskende at objektet har blitt utsatt for slitasje.¹⁹

Figuren ser ut til å være lagd ut fra to trestykker, ett hvor selve kroppen har blitt skjært ut og et mindre stykke som har blitt delt i to og limt på tvers som utgjør figurens armer. Dette ser man på fig. 2, punkt 1, hvor man tydelig ser skjøtene mellom trestykkene. Til tross for at dette har blitt limt sammen for nesten åtte hundre år siden er festet mellom de to trestykkene fortsatt stabile, selv om de tydelige sprekkene ved skjøtet gjør at det ved første øyekast ikke nødvendigvis ser ut til å være tilfellet.²⁰ I tillegg kan man på fig. 2, punkt 4 se en rund detalj midt på figurens torso. Det er vanskelig å si akkurat hva dette er, men på grunn av sirkelens posisjon kan det se ut til at den kanskje har en stabiliserende funksjon for figurens armer. Hvis man ser på fig. 6 ser man hvordan armene har blitt festet på figurens bakside. Man kan

¹⁸ Pawel, «Konserveringsrapport: kirkekunstgjenstander for magasinutstilling». Upaginert.

¹⁹ Pawel. Upaginert.

²⁰ Pawel. Upaginert.

se kvaliteten i håndverket som ligger bak utskjæringen av selve figuren, det er blant annet påpekt små hull på baksiden av selve Kristus-figuren som har som formål å lette på spennet i trestykket figuren er skjært ut i.²¹

Krusifikset fra Grong har grundering og bemaling. Grundering er et beskyttende lag som påføres hele trestykket før selve bemalingen blir utført. Dette gjøres for å beskytte treverket mot fukt og råte, samt at det vil hjelpe å glatte ut eventuelle riller som kan være igjen i treverket etter utskjæringen. Etter at det har blitt påført nok lag av grundering kan figuren endelig bemales.²² Bemalingen blir gjort ved å applisere én farge om gangen og som regel må man ha flere lag for å få en dekkende og jevn farge. Når bemalingen er helt tørr vil man helt til slutt påføre limet som bladgullet blir festet til, før man avslutter produksjonen med å dekke hele skulpturen i ferniss.

3.2 Visuelt uttrykk

Kristusfiguren er en rakrygget og oppreist mannsfigur ikledd en enkel rød kjortel med et tykt belte i gull knyttet om livet. Han er fremstilt kledd i en rød kjortel, med en faktisk krone på hodet mens han står rakrygget på et brett som er til stede under føttene. Han er mørkhåret med halvlangt skjegg. Kjortelen har enkle draperinger, men på grunn av malingens tilstand er disse så vidt synlige. På grunn av føttenes posisjon ser figuren ut til å ha blitt framstilt med to spikre i hver fot isteden for å ha vært krysset med én spiker som man ser i de fleste andre krusifiks-framstillinger. Figuren har mistet hendene og sin venstre fot i løpet av århundrene, men ut fra den foten som er igjen kan man se at også de var malt i samme hudtone som ansiktsfargen.

Fargene som er brukt på krusifikset er derimot noe av det mer oppsiktsvekkende ved figuren, da det er gjort et veldig sprekt fargevalg når det kommer til malingen av figuren. Det er i hovedsak malt med rødt, som er brukt både på kjortelen og de sirkelformede endene på selve korset, som har blå planteornamenter malt i midten. Armene til korset er malt i en skoggrønn farge. Kronen og beltet ser ut til å være belagt med bladgull, men mesteparten av dette har blitt slitt bort i løpet av århundrene. (Fig.2, punkt 3.) Mye av malingen har også skallet av, så man kan se treverket og det som kan være et lag av grundering. (Fig.4) Selve

²¹ Pawel. Upaginert.

²² Antall lag av grundering varierer fra verk til verk, og hvilket materiale man jobber med. Ofte holder det med ett eller to lag, noen ganger må man ha noen ekstra på utsatte områder.

figuren har blitt malt i en lysere rosa farge som skal være nært en naturtro hudfarge, men figurens ansikt er også malt med et rødt dråpemønster. (Se illustrasjon ved fig.5)

Figurens bakside er bemalt med en mørk, varm brun farge, ellers er den blottet for detaljering, noe som understreker at det ikke var ment at figuren skulle tas ned fra korset. Korset i seg selv er også bemalt på baksiden med den samme fargen som figuren, slik som ofte blir gjort når man ikke har tenkt at baksiden skal vises for andre enn kunstneren etter at figuren har blitt montert på sin plass. Denne bemalingen indikerer at dette ikke er et prosesjonskrusifiks. På den runde platen som er plassert i krysset hvor korsets armer møtes er det malt et rødt, likearmet kors på brun-rød bakgrunn. (Fig. 7.)

3.3. Ikonografi og mulig funksjon

Kristusfiguren i Grongkrusifikset er den seirende Kristus, og skikkelsen er påkledd og oppreist med en kongekrone på hodet. Denne framstillingen av Kristus som den seirende var vanlig i den romanske perioden når dette krusifikset ble lagd. De rigide, oppreiste Kristusframstillingene var oftere å finne nord for Alpene, og sammen med den karakteristiske kongekronen vil dette peke mot at krusifikset trolig stammer fra ca. 1200.²³ Denne gruppen krusifikser som var utbredt i Skandinavia kjennetegnes av at Kristusfiguren har krone og en heldekkende kjortel.²⁴ Tornekronen dukket ikke opp på norske krusifikser før senere i middelalderen.²⁵ Denne typen av krusifikser ser ut til å ha veket til side for den lidende Jesus som ble den dominerende framstillingen i den gotiske perioden, selv om motivet med den seirende Kristus også kunne brukes da.

Krusifikset har likhetstrekk med det berømte Volto Santo krusifikset fra domkirken i Lucca, Italia. Volto Santo ble ifølge legenden skåret av Nikodemus ut fra Jesu' legemsavtrykk fra hans likklede. Dette krusifikset begikk en mirakuløs ferd alene fra Joppe i Palestina og til Italia rundt år 1100, hvor det siden da har vært gjenstand for dyrkelse og pilegrimsdestinasjon.²⁶ Grong-krusifikset har mange tegn som tyder på at krusifikset i det minste kan være delvis inspirert av Volto Santo-krusifikset. Kristus er også der framstilt ikledd en kjortel med kongekrone og gullbelte, slik som Kristus er beskrevet i Åpenbaringens første kapittel.²⁷ Men det karakteristiske ved Volto Santo-krusifikset er hvordan Kristus' hode er lent forover og ned. Dette er ikke tilfellet med Grong-krusifikset hvor Kristus ser rett fram.

²³ Blindheim, *Painted Wooden Sculpture in Norway c.1100-1250*. s. 15

²⁴ Anker, *Norges kunsthistorie 2: Høymiddelalder og Hansa-tid*. s.197

²⁵ Blindheim, *Painted Wooden Sculpture in Norway c.1100-1250*. s.15

²⁶ Anker, *Norges kunsthistorie 2: Høymiddelalder og Hansa-tid*. s.195

²⁷ Anker. s.195

På grunn av manglende dokumentasjon før NTNU Vitenskapsmuseet fikk gjenstanden tilføyd i sine samlinger kan man ikke si noe helt konkret om hva krusifiksets egentlige funksjon har vært. Krusifiksets litt beskjedne høyde kan tyde på at dette ikke var en av utsmykningene som var et av hovedpunktene ved alterutsmykningen. Det er vanskelig å si akkurat hvor krusifikset originalt har vært plassert i kirken i middelalderen, spesielt på grunn av at man ikke vet noe som helst om krusifikset annet enn hvor det ble funnet. I Norges Kunsthistorie bind 2 er det teoretisert at dette krusifikset kunne ha hengt på skilleveggen oppe under taket mellom selve alteret og menigheten.²⁸ Dette er selvsagt umulig å verifisere, men dette er en plausibel forklaring på hva dette lille krusifikset kan ha blitt brukt til. En av de andre teoriene som har blitt foreslått er at krusifikset kan ha blitt brukt som prosesjonskors. Denne teorien er mindre plausibel, på grunn av krusifiksets størrelse, men med en vekt på knappe 0,82 kg er dette fortsatt ikke utelukket. Det som motsier denne teorien er derimot at krusifiksets bakside er helt blank, og at det er en liten spiss på bunnen av korset som ser ut til å være et slags feste. Et krusifiks ment til prosesjoner ville med all sannsynlighet ha hatt noen form for utsmykning eller dekorasjoner på korsets bakside, men dette er fraværende på dette krusifikset.

3.4. Datering

Det foreligger litt usikkerhet rundt dateringen av krusifikset, i hovedsak på grunn av at det ikke finnes noen form for dokumentasjon av objektet før det ble gjenoppdaget ved tømningen av gamle Grong Kirke på 1870-tallet. Når alt kommer til alt ser dette ut til å være et krusifiks fra slutten av den romanske perioden, så dateringen er satt til ca.1250, men det er vanskelig å si helt sikkert. Mange av krusifiksene som ble produsert i Norge på denne tiden ble framstilt oppreist og påkledd med en kongekrone i stedet for den karakteristiske tornekronen man som regel forbinder med Kristusframstillinger i dag. Figuren er også framstilt uten kryssede føtter, og med hodet hevet høyt og ikke lent ned til siden.²⁹

Selv om man ofte har prøvd å kategorisere krusifiks ut fra forskjellige utforminger av Kristus, kan man ikke konkludere helt sikkert hvilken periode krusifikset hører under bare med å se på de forskjellige estetiske valgene som ble gjort under produksjonen av objektet.³⁰ I de tidligere nevnte artiklene av dr. Fredrik B. Wallem blir det spekulert i om krusifikset

²⁸ Wallem, «Krusifikset fra Grong kirke.» Upaginert.

²⁹ Blindheim, *Painted Wooden Sculpture in Norway c.1100-1250*. s.15

³⁰ Blindheim. s.14

egentlig er fra slutten av 1500-tallet og ikke fra den romanske perioden som man i utgangspunktet trodde.³¹ Disse påstandene blir forså vidt nevnt med relativt snevre beviser og argumenter, og jeg kan selv ikke få denne påstanden om at krusifikset skal være 250 år yngre enn tidligere antatt til å stemme uansett hvordan man ser på figuren. Med utgangspunkt i museet- og tilstandsrapportens egne dateringer vil jeg derfor tørre å konkludere med at dette krusifikset er fra rundt år 1250.³²

³¹ Wallem, «Krusifikset fra Grong kirke.»; Wallem, «Det middelalderlige utstyr i 'gammelkirken' i Grong.» Upaginert

³² Pawel, «Konserveringsrapport: kirkekunstgjenstander for magasinutstilling». Upaginert

4. Fargene i Grong-krusifikset

I dette kapittelet skal oppgaven ta for seg selve problemstillingen med utgangspunkt i det valgte krusifikset fra Grong. For å gjenta akkurat hva formålet med oppgaven er; hvordan ble farger brukt i middelalderens kirkekunst - og hvordan skiller denne fargebruken seg fra den moderne oppfattelsen av polykromi?

På grunn av at det ikke har blitt utført tekniske undersøkelser av figurens bemaling kan man ikke si noe konkret om hvilke pigmenter malingen faktisk er bygd opp av, så derfor vil fargebeskrivelsene gå ut fra hvilke pigment-kombinasjoner som var vanlige å bruke, samt hva som faktisk kunne ha vært tilgjengelig for kunstneren som utførte bemalingen av krusifikset.

4.1 Tidligere forskning

Det har tidligere blitt publisert flere tekster om akkurat dette krusifikset ved flere anledninger. Det som har vist seg å være tilfellet ved samtlige tekster er at krusifikset ikke er omtalt stort ut over et kort avsnitt i forbindelse med andre, lignende krusifikser fra samme periode.

Krusifikset er omtalt i korte trekk i Norges Kunsthistorie, bind 2, i kapittelet om høymiddelalderens skulptur skrevet av Peter Anker. Her blir krusifikset presentert i sammenheng med lignende krusifikser fra samme tidsperiode, samt at det igjen blir presentert som et mulig Volto Santo-krusifiks.

Tidligere direktør ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum og visepresident i Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, dr. Fredrik B. Wallem har skrevet to tekster om skulpturen og de andre funnene fra gamle Grong kirke. Jeg tror disse er upubliserte, og jeg fikk tilgang til rapportene via NTNU Vitenskapsmuseets arkiver. I disse tekstene beskriver Wallem krusifikset som "tarvelig" og at det er "dårlig håndverk". I sin tekst fra 1927 skriver Wallem følgende; «*Det er tvertimot et nokså tarvelig utført arbeide av en trøndersk billedskjærer, som ikke har hørt til de dyktigere i sitt fag.*»³³ Det kan være verdt å påpeke at selv om krusifikset har blitt omtalt i flere tekster, så har fokuset ofte vært kun på krusifikset og dets karakteristikk som peker på at dette muligens kan være et Volto Santo-krusifiks. Fargebruken under bemalingen av krusifikset blir ikke nevnt stort ut over at figuren er bemalt i en skarp rødfarge.³⁴

³³ Wallem, «Krusifikset fra Grong kirke.» Upaginert.

³⁴ Anker, *Norges kunsthistorie 2: Høymiddelalder og Hansa-tid.* s.195

4.2. Fargene i Grong krusifikset

Ut fra det vi vet om den vanlige fargebruken under middelalderen i Norge er dette krusifikset et helt vanlig eksempel på hvilke skulpturer som ville ha preget et kirkerom. Krusifikset er bemalt med to av primærfargene; rødt og grønt, hvor det røde står i hovedfokus. Akkurat hvilke pigmenter og bindemiddel som har blitt brukt på denne treskulpturen er det vanskelig å si uten tekniske analyser av malingen, men vi vet at olje ofte ble brukt i Nord-Europa også i middelalderen.³⁵ Derfor kan man gå ut fra at dette også har vært tilfellet hos denne skulpturen, men hvilken type olje kan man ikke stadfeste per dags dato. Figuren viser spor etter å ha tidligere blitt rensert for sterkt, det er uvisst hvilke midler som ble brukt og når dette skjedde, men det at malingslagene er såpass følsomme for vanlig vann tyder på at kvaliteten på malingen kan være mangelfull, eller at en tidligere udokumentert konservering kan være grunnen til at figurens bemaling har blitt såpass skjør.³⁶

Det er også vanskelig å ta et standpunkt angående ferdighetsnivået til kunstneren hvis man ser på malingen av figuren. Malingen blir som nevnt beskrevet som skjør i tilstandsrapporten og den er følsom for vann, noe som tyder på at bindemiddelet i malingen gir etter.³⁷ Hvorvidt dette kommer av at malingen var et defekt produkt, sløvt arbeid under produksjonen av malingen eller om krusifikset tidligere har blitt rengjort med uegnede rengjøringsmidler kan man ikke si sikkert. Mest sannsynlig er det en kombinasjon av alle disse hendelsene som har ført til at objektet er blitt såpass skjørt. Som allerede nevnt var olje et populært bindemiddel i maling i Nord-Europa på denne tiden, noe som kan forklare hvorfor malingen reagerer på vann hvis oljen ved en feiltagelse har blitt rengjort med feil middel som bryter ned bindingene mellom pigmentene og oljen. Men det man vet, er at i de aller fleste tilfeller så har bemalingen blitt utført av profesjonelle kunstnere, noe som understreker at dette var et produkt framstilt av profesjonelle håndverkere, mest sannsynlig på bestilling fra kirken.³⁸ Derfor er det også stor sannsynlighet for at malingen har blitt kjøpt inn og ikke produsert selv av kunstneren.

Det er vanskelig å konkret si noe om malingens faktiske kvalitet da man ikke vet om det faktisk er en dårlig rengjøring ved et tidligere tidspunkt som har skylden for at krusifiksets bemaling er i den tilstanden den nå er i. Hvis malingen hadde vært av såpass dårlig kvalitet

³⁵ Stang, «Farger i Middelalderen». s.38

³⁶ Pawel, «Konserveringsrapport: kirkekunstgjenstander for magasinutstilling». Upaginert.

³⁷ Pawel. Upaginert.

³⁸ Stang, «Farger i Middelalderen». s.39

helt fra produksjonsdato av hadde det aller mest sannsynlig ikke vært noe igjen av malingen i dag, men som man kan se på fig. 4 kan man tydelig se at store deler av malingen fortsatt er å finne på figuren, i motsetning til enkelte av Kristus' lemmer som har brukket av ved et tidligere tidspunkt. Mangelen på disse tyder på at figuren har fått hard medfart gjennom århundrene, og siden bemalingen fortsatt i en viss grad består vil jeg ikke påstå at malingen var av dårlig kvalitet i utgangspunktet, men snarere at den reaktive malingen er et resultat av feil rengjøring ved et ukjent tidspunkt.³⁹

De følgende fargebeskrivelser er observasjoner jeg selv har gjort angående pigmentene og mine egne erfaringer med maling, og hvordan fargeteori kan brukes for å produsere en ønsket farge ut fra de tre primærfargene rødt, blått og gult.

4.2.1. Rødt

Mens jeg var innom samlingen for å ta utdypende detaljbilder av krusifikset bestemte jeg meg for å bruke anledningen til å se nærmere på fargebruken på de andre objektene som hørte til kirkekunstsamlingen. Det som umiddelbart viste seg å være det mest åpenbare var at de aller fleste objektene var bemalt i rødt, spesielt sammenlignet med andre farger. Det var selvfølgelig også bemaling i alle regnbuens farger, men den største brøkdel av fargebruk falt under de forskjellige rødtonene som finnes. Andre farger ble brukt mer som aksent-farger. Dette kan man også se på Grong-krusifikset. Kristus-figuren er ikledd en helt rød kjortel, og slik som man kan se ut fra de store områdene hvor rødfargen har blitt slitt vekk har ikke figuren blitt overmalt i senere tid.⁴⁰ Man kan gå ut fra at denne rødfargen er et resultat av bruken av blyrødt - et varmrødt blyoksid - som var et av de vanligste pigmentene som ble brukt for å oppnå rødfarge.⁴¹

4.2.2. Blått

Det vites ikke hvilken type pigment som har blitt brukt for å produsere blåfargen som pryder bemalingen av rose-motivet på korsets sirkel-ender. De pigmentene som trengs for å framstille en blå maling var tidligere svært vanskelige å utvinne. Ultramarin (PB 29) ble

³⁹ Det er høyst mulig at krusifikset ble rengjort etter at det ble mottatt av museet i 1878, men det er ikke dokumentasjon på noe omkring dette, med unntak av den nyeste konserveringsrapporten fra 2016.

⁴⁰ Det er selvfølgelig mulig at figuren har fått den originale bemalingen pusset vekk for så og blitt bemalt med nye farger, men uten en teknisk undersøkelse vil jeg gå ut fra at dette ikke er tilfellet.

⁴¹ Stang, «Farger i Middelalderen». s.38

framstilt fra lapis lazuli-stenen, noe som var en langdryg og dyr affære. På grunn av at disse pigmentene ofte var ekstremt dyre ble det ofte forbeholdt bestemte verk og brukt i moderasjon, slik som man kan se på denne figuren (se fig. 3). Et alternativ til den dyre ultramarine-fargen var maling av pigmentet azuritt (PB 30), noe jeg har en teori om at er det pigmentet som mest sannsynlig har blitt brukt i dette verket. Azuritt er et basisk kopper(II)-karbonat, noe som betyr at med feil behandling eller vedlikehold av malingen kan pigmentet oksidere. Man kan på fig. 3 se at den blå bemalingen av plantemotivet har et distinkt grønnskjær som minner om irr, noe som kan forårsakes av en oksidering av pigmentet.

4.2.3. Grønt

Krusifiksets grønne bemaling kan være et resultat av pigmentet verdigris, kobber(II)acetat, som var et av de vanligste pigmentene som ble brukt i middelalderkunsten.⁴² Når man ser på resten av kirkekunstsamlingen var grønt en av de vanligste fargene som ble brukt til bemaling av kirkekunsten etter rødt. Det er fullt mulig at disse to fargene ofte ble valgt på grunn av deres komplementærkontraster, og derfor harmonerte godt i et fargerikt kirkerom.

4.2.4. Bladgull

Innen kirkekunsten var forgylling med bladgull utbredt. Bladgull i seg selv er et enkelt konsept; gullet kommer på små ark som må forsiktig festes til verket med lim.⁴³ Deretter børstes forsiktig det overflødig gullet vekk fra verket med en ren, myk kost, og man forseglar verket. Bladgull er ekstremt skjørt og forsvinner fort fra et verk hvis det ikke blir forseglet skikkelig, bare det å bli berørt er ofte nok til at forgyllningen kan bli ødelagt.

4.2.5. Figurens hudfarge

Hvis man ser på hvordan man i dag ville gått fram for å komme fram til en lys rosa farge som minner om en hudtone ville man ha valgt å blande små mengder røde pigmenter med hvitt. Avhengig av hvor naturtro man har som mål å være vil man også blande inn små mengder av blått og brunt. Kunstneren har mest sannsynlig selv blandet en hudtone, hvor store deler av blandingen har bestått av blyhvitt blandet med små mengder blyrødt. I denne figurens tilfelle ser det ut til at figuren bare har blitt bemalt med denne ene gjennomgående fargen som hudtone, for så å ha blitt bemalt med det røde dråpemønsteret.

⁴² Stang. s.38

⁴³ Hvilket bindemiddel som blir brukt for å feste bladgull avhenger av hvilket materiale det festes på.

4.3 Diskusjon av fargene som helhet: moderne betrakter vs. middelalderens fargesyn

Det er interessant at krusifikset blir omtalt som «tarvelig» og «dårlig håndarbeide» i tekstene av Wallem om krusifikset fra gamle Grong Kirke.⁴⁴ Hvorvidt dette kun er på grunn av den stiliserte framstillingen av Kristus eller om dette også er på grunn av bemalingen blir det ikke påpekt konkret, men ut fra tekstens helhet får man inntrykket av at både utskjæringen og bemalingen har vært delaktige på det dårlige inntrykket Wallem fikk.

Man kan forså vidt si seg enig i at krusifikset ikke er det mest estetisk pene eksempelet på kirkekunst, men man kan ikke argumentere for at krusifikset skiller seg betydelig ut fra resten av kirkesamlingen, og spesielt de andre krusifiksene fra NTNU Vitenskapsmuseets samling. Det er tydelig at krusifikset ikke er ment til å være en naturtro fremstilling av en mannsskikkelse, men at det er en tydelig stilisert skulptur i tråd med den mindre fotorealisticke skikken på 1200-tallet.

Den moderne betrakters syn på polykromi i kunsthistorien har endret seg betraktelig siden middelalderen. Mye av dette kan man kanskje skylde på 1800-tallets nyklassisisme eller renessansens hvite marmorskulpturer. Den moderne betrakter forventer ofte å se en helt hvit marmorskulptur, så når de blir presentert for en rekonstruert hellenistisk marmorskulptur bemalt med de pigmentene man har funnet under tekniske undersøkelser av malingrestene, så blir mange sjokkerte over hvor fargerike de antikke statuene faktisk viser seg å ha vært.

Disse rekonstruksjonene blir ofte omtalt som glorete og stygge, sett ut fra dagens smak.⁴⁵ Et godt eksempel på hva som fort kan bli regnet som «glorete» og «stygg» av et moderne publikum, er kopien av skulpturen «Himmeldronningen» som viste hvordan den opprinnelige skulpturen ville ha vært dekt i forgyllning da skulpturen var ny. (Se Fig. 8).

Det mange ikke tenker over når de peker på bemalingen som stygg er at mange av disse bemalte skulpturene var laget for å pryde dårlig opplyste rom - i tilfellet for Grong-krusifikset skulle dette verket pryde et kirkerom i Midt-Norge hvor man nesten ikke har dagslys halve året. En forgylt skulptur ville derfor også være et godt synlig blikkfang i et

⁴⁴ Wallem, «Krusifikset fra Grong kirke.» Upaginert.

⁴⁵ Kollandsrud, «Evoking the Divine: The Visual Vocabulary of Sacred Polychrome Wooden Sculpture in Norway between 1100 and 1350». s.17

kirkerom opplyst av stearinlys. Det er derfor viktig å påpeke at valget av bemaling ikke bare ble gjort ut fra hva som var estetisk pent; men fargene skulle faktisk vises selv om belysningen var mangelfull. Dette kan være en av grunnene til at så mange skulpturer fra kirkerom ikke er bemalt i kjortler i blått, da den dunkle belysningen ville gjort det vanskelig å faktisk se skulpturen.

Et eksempel på en av disse rekonstruerte skulpturene som viser hvor store disse forskjellene er, finner man hvis man ser på skulpturen «Himmeldronningen» (Fig.8) fra Hedalen stavkirke. Dette var et verk som ble gjenskapt av konservatorer på 1990-tallet da den originale skulpturen fikk påvist omfattende skader på malingen og forgyllingen som prydet skulpturen. På grunn av tørr luft forårsaket av elektrisk oppvarming av kirkebygget hadde treverket i skulpturen tørket og krympet slik at grunderingen, malingen og forgyllingen hadde begynt å flytte på seg og skalle av.

Det ble besluttet at for å kunne restaurere skulpturen på best mulig måte i tilfellet det var ukjente steg ved produksjonsprosessen som kunne være kritiske for konserveringen av skulpturen ville konserveringsteamet prøve å reprodusere skulpturen etter samme metode med verktøy og materialer som ville ha blitt brukt under konstruksjonen av den opprinnelige skulpturen. På grunn av denne omfattende og nøysomme prosessen med produksjonen av kopien kunne man redde bemalingen på den originale skulpturen også.⁴⁶

Et uventet pluss som ble klart etter dette prosjektet var at man kunne se hvor mye bemalingen faktisk endrer seg i løpet av århundrene, uansett om det nettopp har blitt utført en omfattende konservering eller ei. For faktumet er det at uansett hvor godt man prøver å bevare et verk for ettertiden, vil pigmentene til slutt brytes ned av naturlige årsaker. Dette kan skje på grunn av så mangt, men en av de største grunnene er at mange skulpturer har vært utsatt for UV-stråler. Med mindre et verk ligger bortgjemt på et lystett og klima-kontrollert magasin så kan man ikke unngå at pigmentene vil fortsette å falme i tiden fremover.

Jeg vil også peke på det faktum at mange eldre malerier og polykrome skulpturer ofte har vært plassert i rom som har blitt opplyst med stearinlys og derfor har blitt misfarget med tiden. Også i Grongkrusifikset har fargene dessverre falmet med tiden. Forskjellen når man da utfører en konservering og rengjøring av et verk kan være som natt og dag. Den gulnede fernissen skjuler ofte farger og detaljer man ikke var klar over at fantes i verket, og når man

⁴⁶ Bratlie, «Madonnaen fra Hedalen stavkirke». Upaginert.

til slutt har fått fjernet laget med misfarging og skitt kan man som en moderne betrakter føle at et verk ser glorete og stygt ut sammenlignet med det man er vant til å se.⁴⁷

⁴⁷ Kollandsrud, «Evoking the Divine: The Visual Vocabulary of Sacred Polychrome Wooden Sculpture in Norway between 1100 and 1350». s.17

5. Oppsummering og konklusjon

Fargevalget i Grong-krusifikset ser ut til å gjenspeile de vanligste fargene som ble brukt ellers innen middelalderkunsten. Det er i hovedsak brukt rødt, men med innslag av de andre primær- og sekundærfargene som også var blant de fargene som oftere ble brukt innen bemaling av norsk middelalderskulptur. Mye av fargevalget som har blitt gjort innen norsk liturgisk kunst fra middelalderen ser ut til å ha blitt valgt ikke bare ut fra hva som var estetisk pent, men også med en stor vektlegging på hvilke farger som faktisk synes i de dunkelt opplyste kirkebyggene. Sagt enkelt var hovedvekten på det praktiske; hva kunne man produsere uten alt for store kostnader, og hvilke farger kunne man bruke som faktisk kunne vises i dårlig belysning. På grunn av dette ønsket om å få sett en skulpturs farger godt selv i dunkel belysning så har man måttet velge sterke farger som i dagslys fort kan se «glørete» og «stygt» ut for den moderne betrakter.

Derfor er det også viktig å påpeke at disse skulpturene tross alt ikke ble framstilt med en moderne betrakter som tiltenkt målgruppe, men at disse skulpturene skulle formidles til en menighet som var godt vant til de fargesprakende skulpturene som var normen i middelalderkunsten.

Den tidligere holdningen omkring fargebruk innen skulpturkunsten som har persevert helt fra renessansen begynner først nå i moderne tid å slippe litt på taket. Dette skiftet begynte smått rundt starten av 1900-tallet, og har siden da utviklet seg til at polykromi innen skulpturkunsten er det som er kunstens kanon. Dette skiftet skjer også hos den generelle befolkningen som nå har tilgang på informasjon som motviser den tidligere oppfatningen om at eldre kunst ikke var så fargesterk som man tidligere hadde trodd. Men som så mye annet er synet på farger også noe som er i evig forandring, slik som andre trender som kommer og går vil folks oppfatning angående sterk fargebruk innen skulpturkunst svinge mellom å være «stygt» og «pent» igjen. For det som har vist seg å være tilfellet er at mennesket er sterkt tiltrukket av farger på sine utsmykninger, noe som igjen og igjen har vist seg når det har vært dags for å bemale skulpturkunst.

6. Litteraturliste

Anker, Peter. *Norges kunsthistorie 2: Høymiddelalder og Hansa-tid*. Bd. 2. Norges Kunsthistorie. Gyldendal, 1981.

Berglund, Birgitta. «Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab - en 1700-tallshistorie fra Trondheim». I *Nordisk Oldkyndighed og Historie*. Det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab, 2010.

Blindheim, Martin. *Painted Wooden Sculpture in Norway c.1100-1250*. Scandinavian University Press, 1998.

Bratlie, Eivind. «Madonnaen fra Hedalen stavkirke». *Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo* (blog), 12 2017. <https://www.khm.uio.no/forskning/samlingene/gjenstandskalender-og-funn/2017/madonnaen-fra-hedalen-stavkirke.html>.

Kollandsrud, Kaja. «Evoking the Divine: The Visual Vocabulary of Sacred Polychrome Wooden Sculpture in Norway between 1100 and 1350». University of Oslo, 2018.

«NTNU Vitenskapsmuseets samlingsplan». NTNU, 2018

Pawel, Daniela. «Konserveringsrapport: kirkekunstgjenstander for magasinutstilling». Konserveringsrapport av T1948. NTNU Vitenskapsmuseet: Seksjon for arkeologi og kulturhistorie, 19. desember 2016.

Rogan, Bjarne, og Arne Bugge Amundsen. *Samling og Museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. Oslo, Norge: Novus forlag, 2010.

Stang, Margrethe. «Farger i Middelalderen». *Fortidsminneforeningens årbok (2006)*, 2006.

Wallem, Fredrik B. «Det middelalderlige utstyr i 'gammelkirken' i Grong.» Ukjent, 12 1934. Dokument 17697. NTNU Vitenskapsmuseet.

———. «Krusifikset fra Grong kirke.» Ukjent, vinter 1927. Dokument 17698. NTNU Vitenskapsmuseet.

7. Foto og illustrasjoner

Fig. 1. Bildet viser krusifikset i helfigur, fotografert i studio.

Foto: Per E. Fredriksen, NTNU Vitenskapsmuseet



Fig. 2. Bildet viser utsnitt av figurens torso. Detaljer har blitt nummerert.

1. Man kan tydelig se skjøten hvor de to trestykkene har blitt satt sammen.
2. Manglende hender.
3. Belte belagt med bladgull.
4. Rund detalj midt på figurens torso. Uvisst hvilken funksjon dette kan ha, eller om dette har vært estetisk.

Foto: privat.



Fig. 3. Bildet viser utsnitt av korsets nederste runde plate, de resterende fire platene er bemalt med samme mønster og farger.

Foto: privat



Fig. 4. Bildet viser utsnitt av nederste del av figurens kjortel, man ser tydelig de forskjellige malingslagene og hvordan disse har flaket av helt inn til det opprinnelige treverket.

Foto: privat



Fig. 5. Detalj bilde av figurens ansikt. Her kan man tydelig se dråpe-mønsteret som har blitt malt på figurens ansikt og hals. En gjengivelse av selve symbolet er tegnet på høyre side av bildet.

Foto og illustrasjon: privat.



Fig. 6. Bildet viser Kristus-figurens bakside, man kan se at bare hodet har blitt bemalt, ellers har treverket bare fått et lag med grundering som har blitt slitt bort på store deler av figuren.

Foto: Daniela Pawel, NTNU Vitenskapsmuseet.



Fig. 7. Bildet viser korset uten Kristus-figuren. Tatt før siste konservering.
Foto: Daniela Pawel, NTNU Vitenskapsmuseet.



Fig. 8. Bildet viser skulpturen «Himmeldronningen» fra Hedalen stavkirke. Originalen er avbildet til venstre, mens kopien fra 1990 er til høyre.

Foto: Eirik Irgens Johnsen.



