

# Universitetsmuseet og ikonkunsten

HENRIK VON ACHEN



Fig. 1 | NK 403 MARIAS FØDSEL OG SCENER FRA JESU LIV.

Russisk, reiseikon i messing og emalje, 1700-årene, 11,3 x 9,7 cm. I midtfeltes fremstilles Gudsmoders fødsel. På fløyen til venstre skildres Inntøget i Jerusalem over Fremstillingen i templet, til høyre Kristus i dødsriket over Himmelfarten. Øverst krones triptykonet av Treenigheten over et bilde av duken med Kristi ansikt, Mandylion, flankert av to serafim. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icajic.

Ikoner var aldri noe Bergens Museum satset på å samle inn. Som del av nasjonsbyggingen var man i hovedsak interessert i norsk kulturarv, og orienteringen gikk derfor naturlig nok mot den vestlige tradisjon, også innen kirkekunst og fromhetsliv. Allerede programmet fra april 1825 satte opp «Ting fra den catholske Cultus», men altså ikke religiøse bilder fra ortodoksien. Man fikk enkelte slike gjenstander inn til museet, men det var ganske tilfeldig. Likevel har Universitetsmuseet de siste 35 årene arbeidet en del med ikonkunsten, og det finnes det flere grunner til. Det kan derfor være interessant å få denne historien fortalt. Ikonkunsten er et svært tema som strekker seg omtrent 1500 år tilbake i tid, til tiden da senantikkens kristne kunst gikk mot en økende grad av stilisering og etablering av faste ikonografiske og komposisjonelle skjemaer. En artikkel i det formatet som passer til Universitetsmuseets årbok, kan selvsagt ikke behandle dette temaet med noen form for grundighet, ikke minst fordi ikonet nødvendigvis må sees i sammenheng med ortodoksien som tro og praksis. I så måte finnes det en omfattende litteratur å forholde seg til. Det jeg skal gjøre her, er simpelthen å besvare spørsmålene: Hva har museet gjort med hensyn til ikonkunsten, og hvorfor?

### **Ikonet og museet før 1989**

I norsk sammenheng var det først og fremst russiske ikoner som var aktuelle, ettersom det især var Russland man hadde kontakt med. Kontakten med Nord-Norge var gitt, og helt fra begynnelsen var museet svært interessert i gjenstander derfra, især «lappiske». Men selv i Bergen kunne det være mulig med en nokså direkte kontakt med Russland. Et eksempel på dette er skonnertbriggen «Ørnen», som kaptein Hansen i april 1840 førte til St. Petersburg for så å vende tilbake til Bergen med en samling fraktgods.<sup>1</sup> Ved slike leiligheter kan russiske ikoner ha nådd museet – det var helt vanlig at mye rart og eksotisk kom gjennom sjøfolk. Vi kan ikke vite hva det var for malerier kjøpmann Henrich Mohn ga til Bergens Museum i juni 1825, men ettersom han spesifiserte ett oljemaleri, var de 20 andre maleriene altså noe annet. Normalt ville man om ikoner, som for øvrig om middelalderens maleri overhodet, på den tid ha snakket om «temperamalerier», og blant de 20 maleriene kan det ha vært ett eller flere ikoner. Helt fra begynnelsen var Christie opptatt av å få inn gjenstander fra samisk kultur, og det er selvsagt mulig at det kan ha kommet ikoner fra den skoltesamiske kulturen. I 1826 svarte handelsmann Wilhelm Henrik Klerck (1774–1832) i Alta på Christies henvendelse og forklarte at han skulle gjøre hva han kunne for å samle inn gjenstander i Finnmark, men at utenlandske oppkjøpere de siste årene hadde tatt mye

allerede.<sup>2</sup> Ved sitt besøk i juni 1827 i et lite ortodokst kapell ved Munkelva i Sør-Varanger, et skoltesamisk område, nevnte den norske geologen Balthazar M. Keilhau (1797–1858) en rekke små ikoner: «Den Deel deraf, som er bestemt for Menigheden, stod aaben; paa Væggen hang en Mængde smaa Malerier, alle meget vel udførte paa forgyldt Grund.» I et kapell i Pasvik fant han liknende ikoner.<sup>3</sup> Av en brevveksling 1828 med antikvaren Christian Thomsen (1788–1865), leder for det Kgl. Museum for nordiske Oldsager i København, om det bergenske museums samling av frontaler, fremgår det at Thomsen aldri hadde sett norske frontaler, og han lurte derfor på om det Christie omtalte som «bysantinske malerier» eller «temperamalerier», ikke i virkeligheten skulle være ikoner? Men i mars 1828 svarte Christie at «det er ingenlunde russiske Helgenbilleder. Af disse haver vi ogsaa Prøver.»<sup>4</sup> Forutsatt at det Christie i 1828 kaller ikoner, nå også var det, må det utfra sammenhengen antas at det dreiet seg om malte ikoner. «Prøvene» kan for så vidt ha vært blant dem museet fikk fra Mohn i 1825, eller ikoner kommet til museet fra Nord-Norge via pomorhandelen eller ved innsamlinger gjort for museet av lokale.



Fig. 2 | Russisk festdags-ikon, opprinnelig Bergen Museum, kat. 1840, nr. 99. Blant maleriene som ble overført fra Bergen Museum til Bergen kommune 1878. Nå med inv. nr. på KODE, BB.M.973. Trolig fra 1830-årene, tempera på tre, 46,5 x 36,6 cm. Restaurert i 1957 av Bjørn Kaland. Scener fra Jesu liv: I midten Oppstandelsen og nedfarten til dødsriket, Treenigheten, Marias fødsel, Maria i templet, Bebudelsen, jesu dåp, Forklarelsen på berget, St. Helena og det hellige kors, Marias død, marias opphøyelse, Inntoget i Jerusalem, Fremstillingen i templet, de hl. Tre konger. Foto: KODE / Dag Fosse

Mot slutten av 1827 mottok museet en gave fra en skoleelev Wesenberg, nemlig «en liden portativ Altertavle». Det kan meget vel ha vært museets reiseikon. Vi har også Christies egenhendige etikett, «Obras, russisk Helgenbilled af støbt Bronze i Form af en Altertavle, emaillet». <sup>5</sup> (Fig. 1) I 1836 ga gartner Losting til museets samlinger «[e]t lidet Kors af Messing med russiske Inskriptioner, fundet ved Korskirkegaarden her i Staden». Og i hvert fall før 1840 må museet ha fått inn et festdagsikon. <sup>6</sup> I 1878 ble det som del av museets malerisamling gitt til Kunstforeningen i Bergen. Dette ikonet finnes i dag på KODE. (Fig. 2) Nå kunne ikonet på KODE for så vidt ha vært en av de prøvene Christie nevnte i 1828, men utfra beskrivelsen kan det også være det «Tempra=Malerie og Inskriptioner paa Forsiden» som prost Gerhard Heiberg i Nordhordland hadde sendt museet i en kasse, trolig i desember 1831. <sup>7</sup> Inskripsjoner er som kjent det vanlige på ikoner. Eventuelle andre malte ikoner i museets eie er åpenbart gått tapt eller blitt byttet bort. Malte ikoner kunne jo skjule seg i sekkebetegnelsen som ble publisert i 1837, men som trolig er fra 1834/35: «Konst=Stykker og andre sjeldenheder», av hvilke man hadde 128, foruten 29 etnografiske objekter. <sup>8</sup> I tillegg til disse fikk man i 1842 et lite utskåret trekors hvis bakside er dekket av en russisk innskrift. <sup>9</sup> I 1846 ga August Konow en pakke med forskjellige saker, deriblant også et ikon. <sup>10</sup> Så gikk det nesten hundre år før midtdelen og den ene fløyen av enda et lite russisk reisetriptykon, nå med Sankt Nikolai i midtfeltet, kom til museet. Det var funnet på et skip i Bergen havn 1933. I 1988 fikk museet så et kors med påloddede messingrelieffer, kjøpt av giveren i Leningrad i 1955. <sup>11</sup> Alt dette var som sagt helt tilfeldig, og det var så sent som i 1988 intet som tilsa at det som den gang het Historisk museum, fra 1995 Bergen Museum, og fra 2011 altså Universitetsmuseet, skulle foreta seg noe særlig med ikoner.

### **Ikonet som fenomen**

Strengt tatt er ikonets teologi felles for katolsk og ortodoks tradisjon, men praksis er selvsagt nokså forskjellig. Selv om fromhetspraksiser kan synes å tilsløre dette, er det slik at verken ortodokse eller katolikker tilber bildet, heller ikke helgenene, for tilbedelsen tilkommer Gud alene, ham fra hvem all hellighet utgår. Men gjennom den ytre likhet med urbildet æres prototypen som ligger skjult i tradisjonens formspråk. For så vidt som ikonkunsten uttrykker en eksistensiell relasjon mellom trospraksis og det som tros, finnes det naturligvis i ortodoks fromhetspraksis en teologisk dimensjon omkring bildet selv og ritualer knyttet til bruken av det. Ikonet taler til de troende på to språk som overlapper og forenes, det guddommelige og det menneskelige.

Dersom vi tenker på hvordan *transendens*, det som ligger hinsides det menneskelige og hører Gud til, i inkarnasjonen antar synlighet som *immanens*, materie og erfaring, kunne vi kanskje se *transparens* som et vesenstrekk ved ikonet. Ikonet er på samme tid figurativt og transfigurativt. Nå skal vi ikke her i årboken skrive inngående om ikonets teologi, om dette finnes det mengder av litteratur. Vi skal derimot se nærmere på hvordan ikonene ble produsert og distribuert.

Den ortodokse kirke har i hovedsak uttrykt seg i det formspråk som ble etablert i den bysantinske perioden.<sup>12</sup> Samtidig har denne kunsten en faktisk historie, det vil si at ikonmaleriet undergår forandringer knyttet til tid og sted, ja, også til enkeltkunstnere. Selv om ikonkunsten må utfoldes i spenningen mellom tradisjonens rammeverk og malerens kreativitet, lar det seg ikke nekte at det finnes en åpenbar risiko for at ikonkunsten reduseres til ren kopiering av sanksjonerte forbilder. I 1551 bestemte en russisk synode at ikonmalerne skulle holde seg til «forskriftsmessige avbildninger», og i 1820-årene skulle lover om ikonografisk sensur sikre at ikonene forble ortodokse. Avvik fra godkjente forelegg ble problematisk. Eller som den beste maleren i det ikonverkstedet der forfatteren Maksim Gorkij var i lære omkring 1881, Jikharev, murret høylydt: «Disse foreleggene binder oss, det lar seg ikke nekte.»<sup>13</sup> Nå var det slik at vestlig stil nettopp på 1800-tallet ble svært populær i den religiøse kunsten innen ortodoksien. Allerede på midten av 1600-tallet hadde patriarken rast mot ikoner med vestlige motiver, fremfor alt et ikonografisk anliggende, men på 1800-tallet var det åpenbart ikke mulig å forbli i en art bysantinsk isolat, verken i Russland eller Hellas, og dermed ble ikonets klassiske formspråk oppløst i vestens naturalisme, mens motiver og komposisjons-skjemaer ofte forble uendret.<sup>14</sup> Ikke minst skyldtes dette at russiske munkar på Fjellet Athos foretrakk den vestlige religiøse stilen. Samtidig kom den nye greske kongen, Otto I, fra Tyskland og førte med seg impulser derfra. Han regjerte fra 1832 til 1862, og dermed trengte en naturalistisk, ofte søtlatten, nazarensk inspirert stil inn overalt. Allerede på midten av 1800-tallet foretrakk en engelsk reisende i Russland, Edward P. Thompson, langt Murillo, Raphael eller Thorvaldsen, og det var denne holdningen som påvirket mye av det russiske ikonmaleriet.<sup>15</sup> I mange ortodokse områder fortrentes den bysantinske stilen, og derfor måtte man i Russland på midten av 1800-tallet arbeide bevisst for å fastholde ikonets tradisjonelle stilspråk, ikke minst som uttrykk for en ny nasjonal interesse for egen historie. (Fig. 3) Som en logisk følge av den våknende interessen ble Selskapet til fremme av tidlig-russisk kunst etablert i Moskva i 1864.

Fig. 3 | Marias innsovning, russisk ikon fra slutningen av 1800-åerne, malt etter et eldre forbilde i det 16. århundres stil. I forgrunnen vises legenden om Sephonias, på kantene den hellige Floros og den hellige Maria av Egypt. Fra Buraas-samlingen. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icacig.



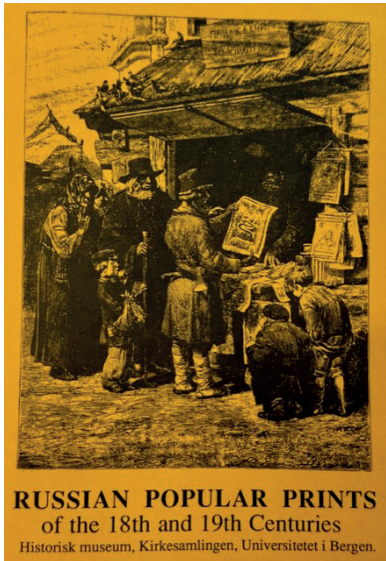


Fig. 4 | Katalog til utstillingen av russiske lubki, Historisk museum 1990. Motivet er et russisk xylografi (trestikk) fra 1876, som viser en liten butikk der bønder kunne kjøpe religiøse trykk. Illustrasjon: Universitetsmuseet i Bergen.

Spørsmålet her er imidlertid hva Kirkesamlingen siden 1989 har gjort med ikoner, og hvorfor. Fra november 1989 til januar 1990 hadde vi en utstilling med en av de beste norske nålevende ikonmalerne, Solrunn Nes. Allerede før denne utstillingen hadde jeg i april 1989 fått en henvendelse fra Etnofolkloristisk institutt ved UiB om hvorvidt det kunne organiseres en utstilling av russiske folkelige trykk, lubki, i forbindelse med en internasjonal konferanse i instituttets regi. I samarbeid med det russiske vitenskapsakademiet laget vi så i juni 1990 en utstilling av 73 slike trykk, både religiøse og profane, «Folkelige trykk fra det gamle Russland», og fikk i den anledning utgitt en katalog.<sup>16</sup> (Fig. 4) Slike trykk utgjorde en ikke uvesentlig del av russeres religiøse billedbruk, men en vesentlig motivasjon bak utstillingen av russiske trykk var dessuten å demonstrere samarbeid mellom Universitetsmuseet og andre forskningsmiljøer ved Universitetet i Bergen, på et vis en forløper for det som høsten 2018 ble formalisert i prosjektet «Arena for forskningskommunikasjon», og fra og med 2021 i museets Avdeling for forskningskommunikasjon. Motivasjonen bak utstillingen av ikoner malt på 1980-tallet av Solrunn Nes var en litt annen, nemlig refleksjoner omkring introduksjonen av ikonkunsten i Vest-Europa og ikonkunsten rolle i kirkelig sammenheng mot slutten av det 20. århundre. Min interesse gjaldt i og for seg verken ikonets teologi eller dets kunsthistoriske utvikling med ulike skoler og stilspråk. Det som interesserer meg som kunsthistoriker, er ofte bruken av kunsten, praksis, brukskonteksten. Jeg er dermed mest opptatt av den materielle og visuelle kulturen som religiøse praksiser har skapt, og av en mer prosaisk, sosioøkonomisk, dimensjon omkring ikonets produksjon og distribusjon. I så måte kan jeg vise til Keilhaus utsagn fra 1827 i forbindelse med ikonene i det lille kapellet ved Munkelva: «De fleste vare meget gamle, og det skulde maaskee ikke være uinteressant at vide, paa hvilken Vei de havde vandret, förend de nåede hid. Sådanne Malerier udbredtes engang fra Constantinopel, især over Rusland, som Handels-Vare.»<sup>17</sup> I tillegg var jeg interessert i hvordan og hvorfor vestlig kirkeutsmykning siden 1960-årene bredt og massivt har tatt ikonet til seg som den gyldige kristne billedkunst i vår tid. Til utstillingen av Solrunn Nes' ikoner ble det da også utgitt en katalog hvis innledende kapittel nettopp tok opp «Ikonets aktualitet i dag».<sup>18</sup> Interessant nok begynte en diskusjon om ikonenes plass i norske kirker i 1998, da det ble uttrykt et ønske om å henge opp et ikon i Grorud kirke i Oslo og Riksantikvaren stilte seg spørrende til «den sterkt økende bruk av ikoner i norske kirker».<sup>19</sup> De ikonene som åpnet Vesten for ikonkunsten, og de som Universitetsmuseet har, er i alt vesentlig russiske ikoner.

## Russiske ikoner

Når det gjelder 1800-årenes Russland, er det mulig å tale om en «masseproduksjon av håndmalte ikoner». Visse landsbyer spesialiserte seg på ikonmaleri, omkring 1800 var det hovednæringen i Mstyora, og enda mer kjent var Palekh med sine 200 ikonmalere. Større verksteder produserte ikonene i regulære produksjonslinjer, hver del av produksjonen gjort av spesialister på akkurat denne delen, preparering, fargylling, maling, ansikter, hender osv. Naturligvis ble ikoner også malt, dvs. egentlig «skrevet», i klostrene, men også her var produksjonen betydelig, og ulike suvenirer representerte sannsynligvis en ikke uvesentlig inntekt. (Fig. 5) Omreisende selgere av russiske ikoner kunne man så møte på veiene både i Russland og i Balkan-området, samtidig som klostrene på Athos-halvøyen selv reiste til Russland for å skaffe ikoner.<sup>20</sup> Det maleriet Konow ga museet i 1846, må ha vært et ikon, «et lidet byzantinsk Malerie forestillende den hellig Nikolaus. Fra Cap. Cassandra.» Selv om det altså kom til museet fra Nord-Hellas, kan det meget vel ha vært et russisk ikon. Storproduksjonen i Russland førte til at enkelte forretningsmenn eide flere ikonverksteder, for eksempel Safonov i Palekh, som ble kalt «ikonkongen».<sup>21</sup> Det var slike verksteder den russiske forfatteren Maksim Gorkij (1868–1936) beskrev, for tidlig på 1880-tallet var han selv i lære i en butikk i Nizjnij Novgorod som var en del av et større ikonverksted. I en av sine selvbiografier, «I verden», utgitt i 1916, beskrev han virksomheten i butikken og verkstedet uten noen form for religiøs romantikk. De omtrent 20 arbeiderne i hans verksted hadde liten skoloring, de hadde gjerne vært på verkstedet siden de var barn, rekruttert fra Palekh, Kholuiy og Mstyora. Bare noen få trodde på Gud, selv om nesten alle fulgte vanlige praksiser, korset seg, gikk i kirke osv. Beskrivelsen er ikke akkurat breiddfull av religiøs romantikk: «Et eller annet ondt geni hadde delt arbeidet opp i en lang rekke enkeltdeler som hver især var uten skjønnhet og ute av stand til å vekke noen form for kjærlighet til eller interesse for virksomheten.»<sup>22</sup> Dette var samlebandets vesen, og det var dessuten viktig å kunne levere ikoner både i tradisjonell bysantinsk stil, det stiliserte ikonmaleriet vi i dag forbinder med ikoner, og i den populære vestlige stilen. «Zhikarev», skriver Gorkij, «var den beste arbeideren vi hadde, han kunne male i både bysantinsk stil og kunstnerisk i den nye italienske stil», det vil si den nazarenske stilen som dominerte det meste av vanlig religiøst maleri i Vest-Europa. (Fig. 6)

Ellers kan man nok forestille seg at malerne kunne hatt god bruk for grafiske blad, ikoner på papir, gjerne håndkolorerte, som forelegg. Butikken som solgte ikoner, lå i hard



Fig. 5 | Ikon med den ærverdige Zosima og den ærverdige Savatij, grunnleggerne av Solovkikklosteret i Kvitsjoen, det viktigste klosteret i Nordrussland. Derfor står de ved vannet og holder en klostermodell mellom seg. Overst i midten Kristi ansikt. Ikonet er utført omkring 1900, et eksempel på denne typen små enkelt malte og forholdsvis billige produkter som klostrene produserte i stort antall som religiøse suvenirer til besøkende. Fra Buraas-samlingen. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icacig.

Fig. 6 | Kristus Pantokrator i en treske med glasslokk. Ikonet er malt i olje omkring 1880 og fra begynnelsen beregnet på å skulle forsynes med en riza. Rizaen er av delvis fargyllt sølv og utført omkring 1912. Det er et lite andaktsbilde av en populær type, helt i vestlig stil for et mer kjøpsterkt publikum. Evangeliebokens tekst, utført i rizaen, er vanlig for slike motiver og passer for så vidt godt til inderligheten. Det er Johannes 13,34: «Et nytt bud gir jeg dere: elsk hverandre». Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icacig.

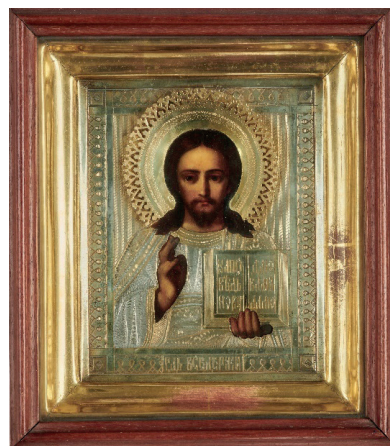




Fig. 7 | Erkeengelen Mikael og fire helgener, nordrussisk ikon fra siste halvdel av 1800-årene. Mikael holder et Kristusansikt, Mandylion. Trolig ble ikonet bestilt hos et verksted av en bonde, for de fire helgenene, Floros, patriarken Modestos, Blasios og Lavros ble alle æret som vernehelgener for husdyr; Floros og Lavros for hester, Modestos og Blasios for de øvrige husdyrene. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icgagic.

konkurransen med nabobutikken og var stappfull av ikoner i alle størrelser. «Vi har alle slags ikoner, hva du måtte ønske, til ulike priser», måtte selgeren si, «bare de beste – i mørke farger! Vi tar også mot bestillinger, hvis du ønsker det, på alle slags helgener og madonnaer. Du vil kanskje bestille noe til en navnedag, eller til din familie? Dette er det beste verkstedet i Russland! Her har du de beste varene i byen»!<sup>23</sup> I tillegg solgtes ikoner, bøker og religiøse gjenstander på det store marked i Nizjnij Novgorod, i Sunduk-gaten og i bodene ved «Den smukke broen». For øvrig var byen også et av sentrene for metallikoner og kors, støpt i bronse og messing, især populære blant de gammeltroende, og dette gjorde jo ikke konkurransen mindre.<sup>24</sup> (Fig. 7)

Maksim Gorkijs nokså prosaiske beskrivelse er selvsagt ikke hele sannheten om 1800-årenes russiske ikonkunst som fenomen. Naturligvis fantes og finnes det dypt troende ikonmalere, ikonografer, men enda viktigere: Hvordan og hvorfor bildet ble malt, sier lite om bruken av det. Motiv og fremstilling har betydning for den troende foran ikonet, i dialog med ikonet, om man vil, og dialogen berøres i praksis



ikke av malerens eller malernes fromme eller mindre fromme sinnelag. En syrisk erkediakon som på midten av 1600-tallet besøkte Russland, Paul av Aleppo (1627–1669), skrev at folk i Moskva verken brydde seg om ikonets skjønnhet eller malerens dyktighet.<sup>25</sup> Som en rumensk spesialist, Ana Dumitran, sa det i løpet av arbeidet med museumsprosjektet Museikon i Alba Iulia: «Ethvert bilde som får en til å be, er et ikon.» Det er selvsagt en svært vid definisjon, som må forstås innenfor en rumensk referanseramme, men den flytter tyngdepunktet fra forholdet mellom ikon og maler, til forholdet mellom ikon og troende. Det er nok mulig at dette bryter med allmenne forestillinger blant troende om ikonets karisma, men bøyer man seg foran ikonet og kysser det, er det ikke malerens tro som avgjør saken, og det er heller ikke den ferniserte overflaten man kysser. Når den troende bøyer seg over ikonet og kysser det, er det ikke et stykke bemalt tre som vises ære, men den hellige personen som ikonet forestiller. Og ærer man helligheten, æres i siste instans Gud, som er opphav til all hellighet. Det er det hellige man kysser, det som fremstilles, Kristus, Gudsmoder, erkeengler eller hellige menn og kvinner, og det spiller liten rolle om den eller de som i sin tid malte det, var edru eller berusede. Gorkij delte tiden sin mellom butikk og verksted. Om morgenen før han gikk i butikken, gjorde han rent på verkstedet og satte frem maling. Når han kom tilbake om ettermiddagen, måtte han male opp pigmenter og betrakte arbeidet, som foregikk inntil klokken 10 hver kveld. Først så han på med interesse, men snart oppdaget han at alle som tok del i et håndverk som var oppløst i så mange enkeltprosesser, mislikte det og kjedet seg noe voldsomt.<sup>26</sup>

Det betyr ikke at ikonene var stygge, eller at de ble uegnede til de fromhetspraksisene de skulle inngå i. Et nokså forseggjort ikon av den hellige Nikolai, Undergjøreren, ble utført omkring 1875, og er i dag i museets eie. (Fig. 8) De som laget panelene, ga dem videre til malerne, som jo måtte vite hva og hvordan det skulle males. Derfor ser vi at det på baksiden av dette ikonet er risset inn følgende interne informasjon: «Nikolaus på gullgrunn, halv[figur] 80 [kopek].» (Fig. 9) Dette ikonet skulle altså koste 80 kopek, dvs. 0,8 rubel, og det er da også av rimelig god kvalitet. Før læretiden på verkstedet hadde Gorkij vært oppvasker på en dampbåt på Volga med en månedslønn på 2 rubler. Samtidig ble prisene presset ned, for ikonverkstedene måtte konkurrere med trykkeriene som produserte mengder av religiøse trykk, først håndkolorerte kombinasjoner av kobberstikk og litografier, fra 1860-årene ulike trykk i farger, for eksempel oljetrykk. Moskva var det store senteret, men en by som Mstyora, hvorfra vi husker at Gorkijs verksted hadde rekruttert malere, fikk sitt eget

Fig. 8 | NK 475, Den hellige Nikolai, Undergjøreren. Russisk, ca. 1875, 28 x 23,6 cm. Selve brettet kan stamme fra 1700-årene. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icağic.



Fig. 9 | NK 475, baksiden med innrisset beskjed til malerne. Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icağic.



trykkeri i 1857. Opplagene kunne være enorme, opptil 30 000 eksemplarer av de mest populære motivene. Alt dette betydde at om ikke håndmalte ikoner skulle prise seg ut eller bomme fullstendig på markedet, måtte man bruke masseproduksjonens metoder. Vi får tro at grafiske blad for mange verksteder utgjorde en viktig del av malernes forelegg.

### **Ikonet kommer til Vest-Europa**

Hva museet frem til slutten av det 20. århundre hadde fått inn av ortodokse gjenstander, kom som sagt nettopp fra Russland. Det er ikke tilfeldig. Russland lå nærmest Nord-Europa og var inntil revolusjonen i 1917/18 stedet der umåtelige mengder ikoner ble produsert og brukt; det var en regulær masseproduksjon av håndmalte ikoner og av ikoner støpt i messing. Det var i Russland et enormt behov som skulle dekkes, og man måtte ha produkter til både fattige og rike. Det store behovet for ikoner til livegne bønder og andre fattige troende førte til ulike «snarveier» til å eie et helligt bilde. For å demme opp for religiøse grafiske blad, «papirikoner», forbød et rundskriv 1674 fra patriarken i Moskva slik religiøs grafikk, og fastslo at Den russiske kirke kun kunne godkjenne ikoner malt på tre av fromme malere.<sup>27</sup> Ettersom folk måtte ha bilder, men ofte var for fattige til å kunne betale for malte ikoner, lot strømmen av rimeligere produkter seg imidlertid ikke stanse. Derfor var man i siste halvdel av 1800-årene bekymret over problemet med å holde på kvaliteten, når nå maleriet var under press av enklere produksjonsmetoder.<sup>28</sup> Noe tilsvarende var for øvrig tilfellet med de kirkelige myndighetenes – forgjeves – forbud i 1723 mot støpte ikoner og kors.<sup>29</sup> Da Keilhau i 1827 spiste sin middag i en skoltesamisk gamme, fant han da også at «[i]nderst, lige overfor Dören var en liden Steen opreist, hvorpaa trende af Messing støpte Basreliefs af 4 til 6 Tommers Høide vare stillede, af hvilke det største og mellemste var et Crucifix, det andet en Gudsmøder og det tredje den hellige Nicolaus».<sup>30</sup>

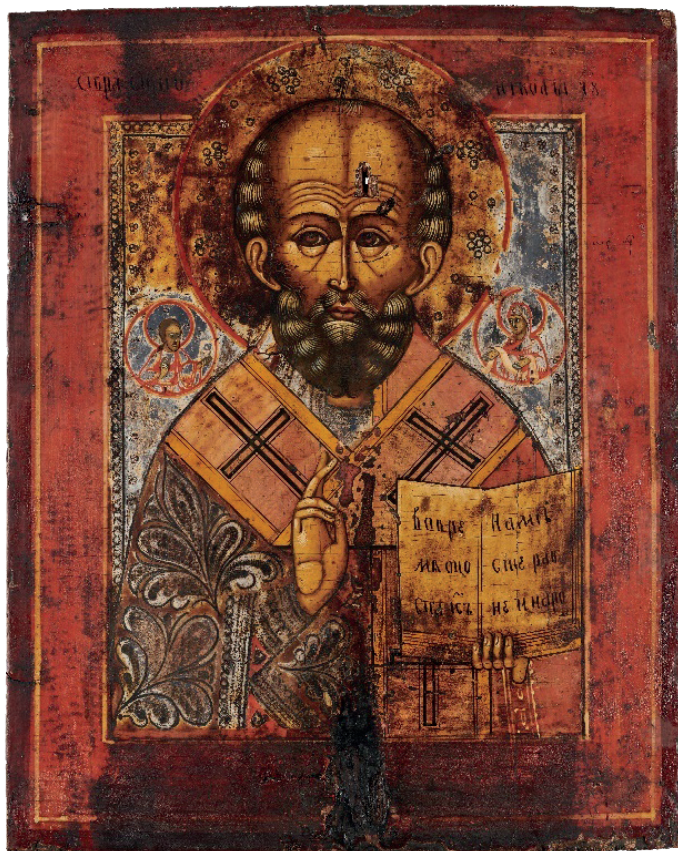
Det som virkelig ga Vestens et kjennskap til russiske ikoner, var den strømmen av slike bilder ut av landet som ble utløst av den russiske revolusjonen i 1917. Samtidig hadde man nettopp på dette tidspunkt forstått hvordan ikonene opprinnelig så ut, under skitt og sot. Mye gikk til grunne i den første hektiske tiden, men ikke alt. (Fig. 10) De revolusjonære ødela både kirker og ikoner, men man innså snart at ikoner representerte en mulig inntektskilde for staten. Mengden av ikoner som nå var blitt «kontrarevolusjonære» objekter, førte altså for første gang til en jevn strøm av ikoner til Vesten. I januar 1928 ble det opprettet et statlig eksportmonopol, Antikvariat, som et «tiltak for å øke eksport og salg av antikviteter



og kunstverker».<sup>31</sup> Det var heller ikke vanskelig for vesteuropeiske diplomater fra å få tillatelse sovjetmyndighetene til å utføre ikoner.<sup>32</sup> Samtidig som ikonene var fremmedartede og eksotiske, var de unektelig ofre for den «gudløse materialismen». I utgangspunktet hadde ikonene vært bruksgjenstander, svartnet av sot fra tente lys, kyss og vanlig støv. Når de nå skulle være kunstobjekter, ble de rensset, og dermed ble de fargestrålende bildene langt mer attraktive enn de tidligere svarte ikonene. Vi kan jo tenke oss dette fra Norge, når vi vet at man tidlig på 1690-tallet måtte male nye motiver på altertavlen i Arnafjord kirke i Sogn fordi den var ødelagt «aff lyshenes røg og daglig stoff».<sup>33</sup> Som i Arnafjord var det også slik at mange gamle og svarte ikoner etter hvert ble malt over eller brukt som ved. Da man rensset de av elde og sot svartnede ikonene, fremsto de med sin fargeprakt som en åpenbaring, ikke minst for Vesten. Rensningen førte til en helt ny opplevelse av ikonene. Første gang et rensset ikon ble offentlig utstilt, var i et galleri i St. Petersburg i 1913. På ikonutstillingen i Bergens Billedgalleri på 1920-tallet ble et ikon faktisk utstilt delvis rensset for å vise den dramatiske forskjellen. Dette var

*Fig. 10 | Partiarbeidere fjerner på 1920-tallet rizaer fra ikoner fra kirker i Moskva til omsmelting. Ikonene selv ble så brukt som ved. Glassnegativ i Российский государственный архив кинофотодокументов, det russiske Statsarkiv for film og fotografiske dokumenter i Moskva, Krasnogorsk (RGAKFD). Avfotografert fra Moynahan, Brian: *Russiske bilder 1894-1994*, København, Gyldendal:1995, s. 134.*

Fig. 11 | Nikolai-ikon, utført ca. 1850, sammenliknet med fig. 8 ser man likheter og ulikheter innen samme ikonografiske tradisjon. Dette ikonet har nederst en brannskade forårsaket av levende lys som sto på hyllen foran bildet. For å unngå slikt kunne man enten bekle ikonet med en riza av metall, eller bruke små oljelamper som hang foran i trygg avstand fra overflaten.  
Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icajic.



også en av grunnene til at man i sin tid hadde forsynt mange ikoner med en metallkledning, en riza. Denne «drakten», skulle ganske visst utsmykke ikonet, men kanskje ikke minst beskytte den malte overflaten mot de troendes kyss, og mot sot og voksdrypp fra tente lys. «Den svarta bilden / Under silver sönderkysst / Den svarta bilden / Under silver sönderkysst / Under silvret / den svarta bilden sönderkysst», slik begynner den svenske dikteren Gunnar Ekelöf sitt vakre dikt *Ayiasma*.<sup>34</sup> Vi ser da også behovet for en slik beskyttelse i det Nikolai-ikonet vi har, som har brannskader etter tente lys. (Fig. 11) Det fantes også en mer prosaisk grunn – knyttet til behovet for masseproduksjon – til at ikonene ble forsynt med en metallkledning: Det var arbeidsbesparende å dekke det meste av billedflaten med metallbeslag, slik at malerne bare trengte å bruke tid på hender og ansikter.<sup>35</sup>

Plutselig ble altså russiske ikoner et tema i Vest-Europa. I 1929 ble det holdt en stor utstilling av omtrent 150 russiske ikoner flere steder i Vesten, og prosjektet var en kombinasjon av sovjetrussisk propagandafremstøt og «salgsfremstød» for

russiske ikoner som nasjonal inntektskilde når man nå gjorde plass for en ny folkets kultur.<sup>36</sup> De fleste ikonene i samlingene til Nasjonalmuseet for kunst i Oslo og KODE i Bergen ble anskaffet mellom 1925 og 1960. Også i Bergen ble det som sagt på 1920-tallet vist en ikonutstilling – som nettopp førte til kjøp av flere ikoner til samlingen.<sup>37</sup> I tillegg til at man hadde et mer eller mindre grått antikvitetsmarked, flommet det altså på statens initiativ en strøm av russiske ikoner til Vesten. Det berømte tyske Ikonenmuseum Recklinghausen i Ruhrområdet ble nettopp etablert i 1956 med en samling på 73 russiske ikoner. Det var imidlertid da masseturismen begynte å gjøre seg gjeldende, og fra 1960-årene også omfattet Hellas, at ikoner og bysantinsk maleri kunne sees og oppleves på stedet. Som Russland var Hellas full av ikoner i «italiensk stil», og her hadde man siden mellomkrigstiden arbeidet på å restituere det bysantinske maleri, det vil si den klassiske ikonkunsten. Museet i Athen for bysantinsk og kristen kunst ble åpnet i 1924, men ennå på 1950-tallet ble mange ikoner produsert i vestlig stil, som ble ansett for å være vakrere enn den stiliserte bysantinske stilen. (Fig. 12) Men kirkene og gamle ikonostaser sto jo der og lot seg oppleve. I

Fig. 12 | Ikonverkstedet i Loggourdasklosteret på den greske øyen Paros, omkring 1950. Ikonene på staffeliene er i den vestlige nazarenske stilen, også kalt «italiensk stil». På veggen henger store fortegnelser i samme stil.

Fotografert fra Hoegler, Rudolf G.: *La Grèce Éternelle*, La Bibliothèque des Arts, Paris 1956, uten sidetall.



tillegg til det formproblemet som ikonene skulle løse i Vesten, kan ikonets seierstog gjennom Vestens kirker derfor også skyldes to så å si eksterne forhold som begge ga et vestlig publikum nærkontakt med ikoner: at mengder av russiske ikoner ble tilgjengelige på antikvitetsmarkedet etter revolusjonen, og at masseturismen til Hellas gjorde det bysantinske maleriet erfarbart in situ. Det var og ble imidlertid russiske ikoner fra før revolusjonen som folk i Vesten ble kjent med gjennom europeiske museer og det betydelige kunst- og antikvitetsmarkedet som vokste frem etter krigen.

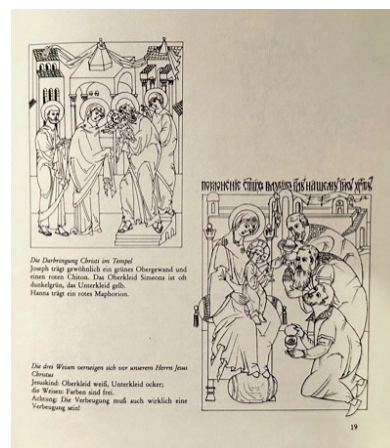
### **Ikonets i vesteuropeisk kirkeutsmykning**

Som fenomen var ikonet interessant for Kirkesamlingen fordi det siden 1960-årene hadde vokst frem som den kanskje mest populære formen for kirkekunst i Vesten. Populariteten har gjort ikonene allestedsnærværende i kirkelig sammenheng. Kirker utstyres med ikoner også utenfor ortodoksien, det gjelder både lutherske og katolske kirker. Mange katolske klostre driver med ikonmaling, og mange lekfolk. Det er nesten slik at vestlige kirker «ikonifiseres» i et forbausende omfang. Sælen kirke i Fyllingsdalen har opplevd dette i 2018, og nettopp i år, i 2023, settes det opp to store ikoner i eikerammer i koret i den lutherske Sandviken kirke i Bergen. De er, som ikonene i Sælen kirke, malt av Solrunn Nes og formidler det russiske ikonets klassiske formspråk – inklusive innskrifter på kirkeslavisk. Fra alle hold, ikke minst luthersk og katolsk, har man med begeistring tilegnet seg forestillingen om det hellige bildet, det urkristne bildet, ikke en kunstners personlige oppfatning av dette eller hint, men gjengivelsen av forbilder som bevarer tradisjonen intakt og holder kreativiteten i stramme tøyler. Skrevet heller enn malt av ikonografen som en tidløs fremstilling av det hellige. Ikonets bysantinske formspråk oppfattes simpelthen som den gyldige stilen for en så å si kollektiv kristen kunst som ønsker å forbli tydelig på sitt innhold.

Ikonkunstens motiver hentet fra Bibelen er umiddelbart anvendelige i mange kristne kirkesamfunn, men det bysantinske stilspråket ble altså et avgjørende poeng. I vesten skulle Den liturgiske bevegelsen i den katolske kirke, og dessuten «den gode smaks» inntog overalt, etter hvert gjøre den «italienske stil» umulig. Etter krigen kom ikonet på mote i en opplevelse av at verken det tradisjonelle figurative formspråket eller det nonfigurative fungerte i en kirkelig kontekst. Den søtlatne nazarenske naturalismen brøt med den gode smak som dominerte fra omkring 1960 og ble etter hvert oppfattet som religiøs kitsch, mens modernismen på sin side var individualistisk, uberegnelig og vanskelig tilgjengelig. Det

var ikke tilfeldig at den katolske teologen Richard Egenters (1902–1981) voldsomme og moraliserende oppgjør i 1950 med religiøs kitsch nettopp refererte til en russisk erkebiskop som litterær figur og hans fordømmelse av Vestens Kristus-bilde.<sup>38</sup> Ikonkunsten ble et svar på denne «crise du langage», krise i formspråket.<sup>39</sup> Mens man i katolsk sammenheng reflekterte mer omkring ikonets teologiske betydning, sett fra en tradisjon som sto langt nærmere, var det for så vidt logisk at det norske bispemøtet, som i 2004 drøftet ikoners plass i norske kirker, la vekt på at spørsmålet om ikoner nettopp ikke dreiet seg om lære og teologi, men om stil og tradisjon.<sup>40</sup> (Fig. 13) I ortodokse kirker fantes og finnes det ganske visst ennå mange spor av «den italienske stilen», men i Vesten sto man altså overfor problemet: Hvordan skal en kirkekunst se ut som er tydelig, men ikke naturalistisk, ikke kitsch, men tradisjonell på en måte som gjør den ærverdig uten å være konvensjonell; en kirkekunst som er for det troende kollektiv og ikke fremstår som utløp for en kunstners individuelle, mer eller mindre passende forestillinger om Gud og mennesker? For alle involverte var den vestlige stilen uaktuell. Og selv om man i Frankrike tok i bruk den moderne kunsten, med kunstnere som Matisse, Rouault og for så vidt Chagall, hevdet den franske kunsthistorikeren André Chastel (1912–1990) i 1951 at den sakrale kunsten ikke bare måtte forstås i en kirkelig sammenheng, men i forhold til samfunnet som sådan. Og her var det slik at selv med religiøse motiver dreide det seg først og fremst om private bilder som verken oppfordret til bønn eller deltakelse i liturgien. I et post-kristent samfunn ble den religiøse kunsten enten akademisk eller individuell.<sup>41</sup> Selv om Matisse nettopp laget dominikanernes kapell i Vence i Sør-Frankrike i årene 1947–1951, mente mange at modernismens kirkekunst nok var kunst, men at den manglet religiøs sjel. Ikonkunsten ble dermed et svar på modernismens og kitschens problem, og slik sett for mange en felleskirkelig kristen, økumenisk, kunstart.<sup>42</sup> Hvis vi ser på romansk kunst, og på italo-bysantinsk maleri, ser vi selvsagt umiddelbart slektskapet til ikonene, men siden gikk utviklingen i Vest-Europa som kjent en annen vei. I en luthersk eller anglikansk kontekst ga ikonkunsten muligheten for å få bilder som målbar tradisjonen (utenom Den katolske kirke) og var tydelige nok – uten å måtte skaffe seg «katolske» bilder.<sup>43</sup> I 2004 fremholdt bispemøtet at Den norske kirke som del av den samlede kristne kirke har del i kristenhetens samlede kulturarv – og dermed, på visse betingelser, naturlig kunne bruke ikoner i sine kirker. Dermed ble ikonets funksjon som økumenisk bilde understreket.<sup>44</sup> Det kan sies langt mer om dette fenomenet (og om andre måter å løse denne «språk-krisen» på i etterkrigstiden), men det var og er et interessant

Fig. 13 | Forelegg publisert i Caluwé, Robert de: *Motive der Ikonmalerei. Modellsammlung und Details*, Rosenheim, Rosenheimer Verlags-haus:1987.



fenomen. Utvilsomt fant Vesten i så måte først og fremst sin inspirasjon i den russiske ikonkunsten, og årsaken til utbredelsen av denne formen for religiøst maleri må vi, paradoksalt nok, søke i den russiske revolusjonens oppgjør med religionen – men også i det formproblemet som modernismen stilte vesteuropeiske menigheter overfor.

### Anders og Janette Buraas' samling av russiske ikoner

Få år etter utstillingen av russiske lubki i 1990 hadde Historisk museum en samling på 45 russiske ikoner – og ett av dem var nettopp det ikonet av Nikolai Undergjøreren som er nevnt ovenfor. Og i 1996 kunne museet åpne en basisutstilling av ikoner. Hvordan gikk det til?

Den 29. mars 1993 fikk jeg et brev fra Anders von Tangen Buraas i Schweiz, datert fem dager tidligere:

«Over de siste 20 år har min hustru og jeg bygget opp en samling av russiske ikoner. Som De sikkert vet, er disse tavlene med sine strenge regler for avbildning av helgener og religiøse fenomener, mer kunsthåndverk enn pur kunst. Av den grunn tillater jeg meg å spørre om Museet er interessert i å overta samlingen kostnadsfritt etter at min hustru og jeg er gått bort. Inklusive stansede reise-ikoner teller samlingen 48 eksemplarer. De er av ulik alder og verdi, men alle er i bra stand. (...) Ikonene henger i dag på veggen her i vår leilighet i Villeneuve som ligger 5 minutter fra Montreux. En av Museets medarbeidere er velkommen hit for å ta samlingen i øyesyn innen en avgjørelse tas. Jeg hører gjerne fra Dem ved passende leilighet.»

Om museet var interessert? Om man ville ta samlingen i øyesyn? Jovisst! Mindre enn fire uker senere var jeg hos Janette og Anders Buraas – og, som man sier, resten er historie. I august 1994 mottok museet den endelige fortegningen over gavens innhold, og basert på museets håndtering av tilbudet hadde giverne dessuten nå bestemt at alt straks skulle tilhøre museet og ikke først etter deres død. (Fig. 14) I 1995 kom ikonene til Bergen, og timingen var perfekt, for så vidt som jeg jo fra november 1993 hadde begynt å planlegge Kirkesamlingens nye basisutstilling i andre etasje i Håkon Sheteligs plass 10. Prosjektet fikk konsept og finansiering på plass i 1994, og så ble bysamlingen demontert og erstattet med et nytt rom som midlertidig magasin for kirkekunsten, slik at den ikke måtte flyttes ut av bygget. Vi hadde ingen ledige magasiner som var gode nok, og ville selvsagt uansett helst unngå å flytte den langt. I januar 1995 kunne man så sette i gang med demontering av den stående utstillingen av

Fig. 14 | NK 486, Mandylion, russisk, siste halvdel av 1700-årene, 52,7 x 42,2 cm. Ikonet viser Kristi ansikt som mirakuløst avtrykk på et stykke klede, båret av tre erkeengler. Den store innskrift med dekorativ skrift lyder: Guddommelige Syn - Guddommelige Under". Langs kledets kant løper en rød innskrift: "Det ikke av menneskehånd gjorte bilde av Vår Herre Jesus Kristus". Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icgagic.





kirkekunst. Dermed var det imidlertid også mulig helt fra begynnelsen å planlegge et «ikon-rom» som en del av kirkeutstillingen. Buraas-gaven besto i alt vesentlig av ikoner som i sin tid var anskaffet til russiske hjem, der privatandakten på mange måter var vel så viktig som kirkegang.<sup>45</sup> Fordi det altså ikke dreiet seg om større kirkeikoner, var det viktig at de ikke ble utstilt som små firkanter på en vegg der publikum dessuten av sikkerhetshensyn måtte holdes på avstand. Dermed ønsket jeg «hus» i hvilke ikonene hang, som svevende lys i mørket, sett gjennom slisser i veggen med glass som gjorde at man kunne komme ganske nær, uten at dette førte til øket risiko. Belysningene inne i de to «husene» var fiberoptikk, der serverne var plassert over husene og dermed ikke varmet dem opp. Den endelige utforming, materialvalg og oppsyn med utførelsen var i regi av arkitekt Anne Brith Ege fra Arkitektkontoret Myklebust Pedersen Ege i Bergen og fant sted fra januar til desember 1995. (Fig. 15) Sprengningsarbeider 1996 i forbindelse med tunnelen under Nygårdshøyden forsinket arbeidet med kirkeutstillingen, men da kunne vi i det minste planlegge åpning av ikonutstillingen til 1. desember 1996. Som sagt var mesteparten av samlingen russiske ikoner, men ettersom det vi gjør ved et universitetsmuseum, må være forskningsbasert, og ettersom jeg selv ikke hadde den nødvendige detaljerte stilkritiske kunnskapen om ikonenes regionale forskjeller, dateringsspørsmål og identifikasjon av alle motiver, inviterte jeg ikonspesialisten fra Ikonenmuseum



Fig. 15 | I ikonrommet I Håkon Sheteligs plass 10 skulle ikonene henge støttet av et oppheng slik at de ikke hang i sin egen vekt. Som svevende lys i mørket henger de bak glass.

Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icgagic.



Fig. 16a og b | NK 476a-b KRISTUS PANTOKRATOR, nordrussisk, slutningen av 1800-årene, 30,8 x 26 cm. Rizaen er tatt av, slik at vi ser hvor skjeematisk det som likevel ikke skulle sees er malt. Det indikerer at ikonet fra begynnelsen var tenkt med riza. Ikonet er et enkelt maleri, tilpasset en fattig kjøper. Således er bare Kristi ansikt og hender mer omhyggelig utført. Her er det også utelukkende anvendt billige farger, oker, svart, oransje og mørkerød. Kristus velsigner med høyre hånd, idet han i venstre holder evangelieboken. Alle innskriftene er plassert på rizaen, først og fremst på boken med teksten: "Kom til meg, alle dere som strever og har tungt å bære"... (Matt. 11,28). Rizaen er billig, av messingblikk, men med spor av forsølving. Nederst på rammen står ordet  
Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icgic.

Recklinghausen, Dr. Eva Hausteint-Bartsch til Bergen en uke i mars 1996 for å bestemme alle ikonene i Buraas-samlingen. (Fig. 16 a-b) Så åpnet vi utstillingen 1. desember 1996. Janette og Anders Buraas og deres barn var til stede, og det ble en riktig god dag for alle. På dette tidspunktet hadde vi fremdeles 15 måneders arbeid igjen med kirkeutstillingen, men det er en annen historie.

### Ikoner og andre greske devosjonaler

Min forskningsinteresse omfatter som sagt ikke bare bildenes innhold, ikonografien og ikonologien, men også hvordan bilder utgjorde en visuell kultur, hvordan de ble produsert og distribuert, og hvilke religiøse praksiser de inngikk og inngår i. I september 2006 var jeg derfor på den greske øyen Tinos for å samle inn ortodokse devosjonaler. (Fig. 17) I Tinos by ligger kirken Panagia Evangelistria, Vår frue av Bebudelsen, med et undergjørende ikon av nettopp Bebudelsen. Ikonet har gjort Tinos til en hellig øy, intimt knyttet til den greske frihetskrig i årene 1821–1829, og kirken er i dag den viktigste Maria-helligdommen i Hellas. Ikonet ble funnet i 1823 og kirkebygget oppført i årene etter. Nesten umiddelbart ble det produsert kobberstikk av kirke og ikon, og i 1865 kunne legen Dionysios Pyrrhos berette at det på østsiden av gårdsrommet foran kirken simpelthen var innredet et verksted «der de trykker ikoner av Guds Mors Bebudelse», altså suvenirer med avbildning av det undergjørende ikonet.<sup>46</sup> De mange pilegrimer som kommer til øyen, har altså lenge ført med seg en omfattende handel med fromhetsgjenstander for enhver lommebok. Som resultat av innsamlingen, det vil si innkjøpene, har museet en samling slike gjenstander.<sup>47</sup> Feltarbeidet i 2006 førte til et samarbeid to år senere med kollega Frode Storaas og den visuelle antropologien, som på dette tidspunktet holdt på å bli en viktig og internasjonalt anerkjent del av museets virksomhet. I 2008 reiste Frode og jeg til Tinos, der vi møtte en god kollega, ikonmaleren og teologen Georgios Kordis. Vi tre skulle lage en film om begivenheten som får flest pilegrimer til å strømme til Tinos og det undergjørende ikonet, nemlig festen for Marias innsøvnig den 15. august. Filmen og intervjuer ble tatt opp da, men først høsten 2010 fikk Frode tid til å klippe råfilmen og få den teksten. I dag finnes den på NAFAs sider som en 42 minutters film med tittelen «Kissed and Kissed Again. The Miraculous Icon of Tinos». Tittelen er hentet fra diktet *Ayiasma*, som ble utgitt i 1965 – akkurat da den ortodokse verden via Hellas begynte å åpne seg for turismen og ikonene lot seg oppleve i sitt naturlige miljø. Frode har for øvrig planer om å redigere en ny versjon av filmen. Blant de gjenstandene som ble ervervet til museet, finnes flere ikoner, nokså små og billige produkter



som – i likhet med gjenstander fra andre pilegrimssteder – både er suvenirer og fromhetsartikler, velsignet av stedet der det hellige er særlig nærværende. Men enda en gang skulle museets besvarelse av en henvendelse føre til nokså intensiv beskjeftigelse med ikonkunsten.

### Museikon og utstillingen av rumenske ikoner på Universitetsmuseet

På forslag fra Riksantikvaren henvendte et rumensk museumsprosjekt seg den 23. januar 2014 til Universitetsmuseet. Man ønsket oss som partner i et EØS-prosjekt omkring et nytt ikonmuseum i Alba Iulia i den rumenske delstaten Transilvania. Grunnen til at valget falt på oss, var nettopp det museet så langt hadde gjort når det gjaldt ikoner. Min første reaksjon var at dette kunne være av interesse, fordi det eventuelt kunne være relevant for museets virksomhet siden 1989 på dette området, både i forhold til ikonet som fenomen og som en museologisk utfordring knyttet til utstilling av ikoner. Samtidig signaliserte vi til prosjektet at vi først måtte se på forholdene på stedet – og ikke minst treffe prosjektets medarbeidere. Ettersom finansiering av slike EØS-prosjekter krever deltakelse fra et av de tre EØS-landene, Norge, Island eller Liechtenstein, var især norske institusjoner selvsagt svært populære samarbeidspartnere. Av hensyn til Universitetsmuseets internasjonale omdømme måtte vi imidlertid sikre oss at vi ikke ble med på et dårlig prosjekt simpelthen for å utløse EØS-midler til et museumsprosjekt i Romania. I slutten av februar 2014 reiste derfor Eli Hausken som leder for skoleun-

Fig. 17 | Ortodokse devosjonier fra Tinos, innkjøpt i 2006.  
Foto: Universitetsmuseet i Bergen, Adnan Icacig.

dervisingen i det som den gang var Formidlingsavdelingen, og jeg som direktør og dessuten ansvarlig for det tidligere arbeidet med ikoner, ned til Alba Iulia for å bli informert om prosjektet og se på forholdene. Da vi kom ned og så de daværende utstillingene, hang ikoner på Muzeul National al Unirii i Alba Iulia som små firkanter i dårlig stand på en vegg i store halvmørke rom, uten andre forklaringer enn datering og kunstner/skole. Musealt var man omtrent i mellomkrigs-tiden. Prosjektet hadde imidlertid flere komponenter: Den store samlingen av rumenske ikoner skulle flyttes over i et gammelt militærsykehus som østrikkerne hadde oppført i 1720-årene. Bygningen var i 2014 ennå i bruk som sykehus, men nå skulle den om mulig renoveres og bli museumsbygg med resepsjon, utstillingsrom, restaureringsverksted og publikumsarealer. Prosjektet med tittelen «Museikon» var godt, men manglet helt vesentlige museologiske perspektiver på utstilling av ikoner. Vi hadde samtaler med den politiske ledelsen i Alba Iulia, med den stedlige ortodokse erkebiskop, og med prosjektets medarbeidere. Det som overbeviste oss om at det kunne være bra å involvere Universitetsmuseet i prosjektet, var først og fremst intensjonen bak prosjektet, arealene som skulle stilles til disposisjon, og sist, men ikke minst, den faglige og administrative kvaliteten, entusiasmen og arbeidsinnsatsen til prosjektmedarbeiderne i Romania. Å få midler i dette omfang ville ikke bli lett, men det var et forsøk verd. Knappt tre uker senere hadde Eli og jeg ferdig første foreløpig konsept.

Universitetsmuseets bidrag til prosjektet måtte bli museolo-gisk kompetanse og museal erfaring med, samt kunnskap om, ikonet som fenomen. (Fig. 18 a-b) Det var et viktig poeng for oss gjennom både opplevelse og forståelse å gi rumenere

Fig. 18a og b | Det nye ikonmuseet i Alba Iulia; interiøret etter at ikonene var på plass i april 2018. Foto: Henrik von Achen.



adgang til en vesentlig del av deres egen kulturarv, som hadde undertrykt under det kommunistiske regimet frem til 1989. Dessuten skulle museet bidra til en organisk videreføring av denne delen av rumensk kulturarv. Museikon ville da kunne bidra til en revitalisering, slik at ikonkunsten ikke forble et historisk, lukket kapittel, og dagens ikonkunst kunne bli noe annet og mer en omhyggelig kopiering av eldre forelegg. Dette siste momentet, kreativitet og originalitet innenfor rammene av tradisjonen, har vært viktig fordi gjenopplivningen av den bysantinske tradisjonen etter 1945 nettopp ofte førte til at samtidig ikonmaleri ble redusert til «statisk repetisjon av gamle forbilder».<sup>48</sup> Jeg skal spare leseren for alle gjenvordigheter, ikke minst knyttet til rumensk byråkrati, og noen ganger måtte foten settes ned, men prosjektet fikk midler, og ble fra hovedstaden București oppfattet som så viktig at midler ble overført fra andre prosjekter for å gjennomføre Museikon etter planen. Et kompliserende moment var dessuten at renoveringen av den gamle hospitalsbygningen avdekket dens forhistorie helt ned til hittil ukjente romerske røtter fra tidlig 300-tall. Dette elementet måtte da inkorporeres i renoveringsprosjektet og også bli synlig. I januar 2015 kunne kontrakten mellom prosjektet og Universitetsmuseet underskrives. I juli 2016 hadde Eli Hausken og jeg klar et ferdig konsept for vår del, i oktober holdt Eli i Alba Iulia et kurs i museumspedagogikk for personalet i det nye museet, og i april 2017 kunne vi så begge være til stede ved åpningen av det nye ikonmuseet, som med en oppdatert museologisk praksis til fulle kombinerte tre momenter: opplevelse, forståelse og aktiv videreføring av denne kulturarven.

Som del av Museikon-prosjektet skulle det holdes en utstilling på Universitetsmuseet i Bergen av rumenske ikoner. Ettersom en del av dem senere skulle utstilles på det nye ikonmuseet i Alba Iulia, fant utstillingen av 30 rumenske ikoner sted fra desember 2015 til februar 2016. Som med ikonutstillingen i 1996 var det tanken å unngå firkanter på en vegg. Det førte til et konsept der nye 22 mm MDF-plater ble satt inn i to rom, artikulert i en rekke forskyvninger som brøt opp veggflatene, av og til som små «kapeller», slik at veggutsnittene i seg selv «rammet inn» ikonene. Enkelte steder vistes små stemningsskapende videosnutter, andre steder ble det brukt elektriske «levende» voksllys, og det generelle lyset ble dempet mest mulig for å oppnå en viss dunkelhet. Som uttrykk for interessen for den relasjonelle dimensjonen, forholdet mellom troende og ikon, brukte vi som til filmen i 2010 siste linje i Ekelöfs dikt *Ayiasma* – «Kissed and kissed again», «Flerfaldiga gånger kysst» – som tittel på utstillingen. Utstillingen viste transilvanske

Fig. 18a og b | Utstillingen av russiske ikoner 2015-2016. Å bygge opp en stemning var et viktig anliggende i utstillingen.  
Foto: Henrik von Achen



ikoner fra især 1700-årene, og ikoner malt på glass (Hinterglassmalerei) fra 1800-årene. Med sine brune MDF-vegger og tregulv som kunne illudere en transilvansk trekirke, ble utstillingen åpnet av UiBs rektor den 4. desember 2015, med en biskop og omtrent 30 tilreisende gjester fra Romania til stede.<sup>49</sup> (Fig. 19) Utstillingen fikk to interessante reaksjoner: Da rumenerne kom inn i utstillingen, så de seg rundt, gikk litt videre, så seg litt mer rundt, nikkete så tilfreds og sa: «Det er slik som hjemme». Et par dager senere kom alle rumenerne om kvelden for å gjense utstillingen før de reiste hjem. Dessverre har jeg ingen film av det, men da de kom inn i utstillingen oppsøkte hver især det ikonet som hun eller han var særlig interessert i eller knyttet til. Rundt omkring på tregulvet lå folk på kne foran ikonene, og hele besøket endte med biskopens improviserte preken etterfulgt av en velsignelse av de fremmøtte foran den stiliserte ikonostasen, som var bygget opp innerst i det største rommet. Uten annet enn tekster, som alle var saklige og ikke religiøse, ble utstillingen i kraft av designet, ikonene og publikums respons en bro over det tapet av kontekst som ofte skjer når gjenstander flyttes ut av sin opprinnelige kultur og inn på museer. For et øyeblikk ble utstillingen en liten trekirke på bygden i Transilvania.

Slik la Universitetsmuseet til rette for både opplevelse og forståelse av ikonet som fenomen. For det var verken en kunsthistorisk eller teologisk forståelse som var det sentrale for Universitetsmuseets arbeid med ikoner mellom 1989 og 2017. Det som interesserte oss ved de russiske og rumenske ikonene, var først og fremst bildet som en del av en religiøs praksis, ikoner for alle, fordi de var laget slik at alle kunne kjøpe dem – og samtidig i samsvar med innarbeidede regler, slik at den billedverden de fremstilte, kunne knytte den enkelte til den ortodokse kirkes fellesskap av troende.

1. Achen, Henrik von: Universitetets røtter – kunstsamlingen I Bergens Museum, i: Kunst og arkitektur ved Universitetet i Bergen, Universitetet i Bergen, Bergen 2018, s. 17. Brev 5 mars 1828, Copibog 1, nr. 53.
2. Inv. nr. NK 403, i åpen tilstand 9,8 x 11,3 cm. Se Bergens Adresse-Contoires Efterretninger, no. 1, 2. januar 1828, listen fra museet datert 29. desember 1827.
3. Bergens Museums Malerisamling, kat. 1840 nr. 99, nåv. Inv. nr. BB.M.973, 46,5 x 36,6 cm. Trolig fra rundt 1830. Katalogen 1840 var utarbeidet av Overlærer Lyder Sagen og maleren J. C. Dahl og omfatter 171 numre, Se Bendixen, Bendix E.: Bergen Bys Billedgalleri, Bergen, J. D. Dreyers Bogtrykkeri:1878, s. 1. I eposter av 17.04. og 02.05.2023 har Dr. Lutz Rickelt fra Ikonen-Museum Recklinghausen bekreftet at ikonet kan være malt for 1840, på 1820- eller 30-tallet. I Bendixens katalog fra 1878, s. 7, er dette nr. 1, dessverre gis ingen proveniens.
4. Bergens Adresse-Contoires Efterretninger 1832, nr. 3, 11. januar 1832, listen fra museet datert 9. januar 1832.
5. Urda, et norsk antiqvarisk=historisk Tidsskrift, bd. 1, Bergen, utgitt av det Bergenske Museum:1837, s. 18.
6. Inv. nr. NK 426. Museets arkiv, signatur BMA C III 1, lite hefte skrevet av W. H. Christie: Annotationer Museet vedkommende, s. 7, 1842 O. H. Meyer, Eier af Ladegaarden har med Skrivelse af 1 febr 1842 oversendt «Et Kors paa hvis ene Side Christbilledet paa Korset og paa den anden Side Indskrift i det russiske Sprog», se også Direksjonens forhandlingsprotokoll fol. 19a, møte 21 september 1836 og fol. 66a, møte den 1 april 1842. I 1842 omtales korset i direksjonens forhandlingsprotokoll som «En Amulet af Træ i Form af et Kors», fol. 66. Denne tilveksten ble først offentliggjort i Skirner, Quartals-Blad, indeholdende Meddelelser fra det Bergenske Museums Direction, til Museets Medlemmer og Velydere. Udgivet af Directionen, 1847 nr. 4, s. 30.
7. BMA E3, Direksjonens forhandlingsprotokoll 1845-1851, registrert i møte den 17. april 1846. For øvrig ga maleren Adolph Tidemand et gresk ikon fra slutten av 1700-årene til Nasjonalgalleriet i 1887, inv.nr. NG.M.00332. Tilveksten ble offentliggjort to år senere i Skirner 1848, nr. 2, s. 11.
8. Inv. nr. NK 404a-b, 10,5 x 13,3 cm. Inv. nr. NK 421, 22 x 11,2 cm. Gitt av skipsoffiser Arne Hammond Wolf
9. Kordis, Georgios: The return to Byzantine painting tradition: Fotis Kontoglou and the aesthetic problem of twentieth-century orthodox iconography, i: Devotional Cultures of European Christianity, 1790-1960, Enid anthology 2, Henning Laugerud & Salvador Ryan (utg.), Dublin: Four Courts Press 2012, s. 122-130, her s. 122.
10. Gorkij, Maksim: In the World (V Lyudyakh), New York, The century Co.:1917.
11. Sulikowska-Belczowska, Aleksandra: The Cult of Old Believers' Domestic Icons and the Beginning of Old Belief in Russia in the 17th-18th Centuries, i: Religions 2019, no. 10, <https://doi.org/10.3390/rel10100574>, kap. 2.
12. Kordis 2012, s. 123-125. Se også Marks, Richard: Russian Icons through British eyes, c. 1830-1930, i: *A People Passing Rude. British responses to Russian Culture*, Anthony Cross (red.) Cambridge 2012, s. 69-88, her nr. 6-12.
13. Voronina, Tatjana et al.: *Russian Popular Prints of the 18th and 19th Centuries*, Henrik v. Achen (ed.), Bergen, Historisk museum: 1990.
14. Keilhau 1831, s. 36.
15. Achen, Henrik von: *Bilder av en annen virkelighet. Ikoner av Solvann Nes*, katalog, Bergen, Historisk museum: 1989, s. 1-6.
16. Hagen, Ida Elisabeth: *Ikoner - kunst eller hellige bilder*, magistergradsavhandling, UiB, 2007, s. 42.
17. Se f.eks. Dumitran, Ana et al.: Russian Icon Marketing in Transylvania as a Means of Political and Social Destabilisation, og Kostopoulos, Tasos: Itinerant suspicions: Russian Icon Traders in the Macedonian Hinterland through the Eyes of Greek Conculs and Agents, begge i *Annales Universitatis Apulensis Series Historica* 25, 1, (2021), s. 145-199.
18. Kjellin 1956, s. 30.
19. Gorkij, Maksim: *In the World*, (В Людах, 1916), New York, The Century Co.:1917, s. 330-331. Butikken og verkstedet er omtalt i kapitlene XII-XV.
20. Gorkij 1916, s. 294-295.
21. Ahlbom og Beaver-Bricken 1991, s. 17 og 19.
22. Sulikowska-Belczowska 2019, kap. 2.
23. Gorkij 1916, s. 349.
24. Papastratos, Dory: *Paper Icons. Greek orthodox religious Engravings 1665-1899*, Aten, Papastratos S.A. Publications:1990, vol. I, s. 24-25.
25. Kjellin 1956, s. 29; se f. eks. Kondakov, N. P.: Современное положение русской народной иконописи, St. Petersburg, Tipografia I. N. Skorokhodova: 1901.
26. Ahlborn, Richard E. og Beaver-Bricken Espinola, Vera: Russian Copper Icons and Crosses from the Kunz Collection: Castings of Faith, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press: 1991, s. 17.
27. Keilhau 1831, s. 54. Messingikonene var altså 10-15 cm. høye.
28. Salmond, Wendy: Russian Icons and American Money, 1928-1938, Canadian-American Slavic Studies vol.43/1-4 (2009), Brill Academic publishers, s. 279.
29. Kjellin, Helge: Russiske ikoner i norsk og svensk eie, Oslo, Dreyers forlag: u.å. (1956), s. 9.
30. Norges kirker, Anne Martha Hoff: Arnafjord kyrkje, kirkens regnskapsbok 1690-92.
31. Ekelöf, Gunnar: Diwan över fursten av Emgión, Stockholm 1965.
32. Kjellin 1956, s. 29 og 32.
33. Se Marks, Richard: Russian Icons through British eyes, c. 1830-1930, i: *A People Passing Rude. British responses to Russian Culture*, Anthony Cross (red.) Cambridge 2012, s. 69-88, Open Publishing, nr. 2-3 og 22-23. Se også Salmond 2009, passim.
34. Kjellin 1956, s. 7-8.
35. Egenter, Richard: Kitsch und Christenleben, Buch und Kunstverlag, Abtei Ettal: 1950, s. 171. Referansen er til Nikolai Leskov (1831-1895): Ved verdens ende, (на краю света) publisert i 1875.
36. Rousseau, Daniel: L'icône. Splendeur de ton visage, Desclee De Brouwer: 1982 (tekst fra 1979), s. 151 og 153.
37. Hagen 2007, s. 48, protokoll fra bispemøtet i Oslo 8.-9. september 2004.
38. Chastel, André: Fables, Formes, Figures, Paris, Paris, Flammarion:1978, vol. 2, s. 497. Teksten, Le jeu et le sacré dans l'Art Moderne, kom første gang i tidsskriftet Critique, nr. 97, Paris 1955.
39. Rousseau 1982, s. 253; «l'icône nous apparait comme un lieu oecuménique privilégié», s. 253.
40. Jf. Marks 2012, nr. 34. I
41. Hagen 2007, s. 54.
42. Sulikowska-Belczowska, kap. 3.
43. Papastratos 1990, vol. II, s. 539.
44. Achen, Henrik von: Fromhetsartikler og suvenirer, i: Årbok for Bergen Museum 2006, Bergen:2007, s. 30-37.
45. Kordis 2012, s. 127.
46. Katalogen kom i en engelsk og norsk utgave. Den norske var Achen, Henrik og Dumitran, Ana, et al.: Kysset igjen og igjen. Transilvanske ikoner fra Romania, Bergen, Universitetsmuseet: 2015.