

«Finsiden av kulturlivet»

Balkegruppen og Middeldalersalen på Historisk museum

Hildegunn Gullåsen

Hildegunn Gullåsen har en m.phil. i studier i vikingtid og nordisk middelalder fra Middeldalersenteret, Universitetet i Oslo. Hun har tidligere publisert artikler om norsk middelalderkunst og da spesielt kalvariegrupper.

gullaasen@gmail.com

Ragnhild M. Bø

Ragnhild M. Bø har en ph.d i kunsthistorie fra Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo og arbeider nå som førstelektor samme sted. Hun forsker på bilder og bildebruk i middelalder og tidlig nytid og er spesielt opptatt av symbolske betydninger knyttet til materialitet og av de to periodenes ornamentikk.

r.m.bo@ifikk.uio.no

Sammendrag

Den 30. november 1979 åpnet en ny middelalderutstilling på Historisk museum i Oslo. Utstillingens design var utformet av den internasjonalt anerkjente arkitekten Sverre Fehn (1924–2009) og museets konservator Martin Blindheim (1916–2009) var kurator. Utstillingens bærende idé var at arkitektur, montre og gjenstander skulle spille sammen, og den ble stående nærmest urørt i 43 år. I løpet av disse årene ble utstillingen like kjent som «Fehn-rommet» som en middelalderutstilling. Med utgangspunkt i en ikonografisk undersøkelse av kalvariegruppen fra Balke kirke (1260–80), vil vi i denne artikkelen se nærmere på de historiske betingelsene for utstillingen i 1979 og vise hvordan et ensidig faglig søkelys på stilkritiske studier og en stor vektlegging av estetiske kvaliteter ved enkeltverk kan ha bidratt til å sementere en ikonografisk identifikasjon som ikke lenger kan anses å være gyldig. Videre ønsker vi å vise betydningen av kunnskap om et verks ikonografi og opprinnelig brukskontekt og oppfordre til at slik kunnskap inkluderes i arbeidet med en eventuell ny permanent utstilling av en av Europas best bevarte samlinger av middelalderens kirkekunst.¹

Nøkkelord

Sverre Fehn, Martin Blindheim, Historisk museum Oslo, utstillingshistorie, middelalderskulptur, Balke-gruppen

Abstract

On November 30th, 1979, a new medieval exhibition opened at the Historical Museum in Oslo. The exhibition was designed by the internationally renowned architect, Sverre Fehn (1924–2009), and the museum's conservator, Martin Blindheim (1916–2009), was the curator. The exhibition's main idea was that architecture, display cases and objects should play together, and it remained almost untouched for 43 years. During these years, the exhibition became as well-known as «the Fehn room» as a medieval exhibition. Starting from an iconographic investigation of the Calvary group from Balke church (1260–80), this article will take a closer look at the historical conditions for the exhibition and show how a one-sided focus on stylistic studies and a great emphasis on aesthetic qualities of individual objects can have cemented an iconographic identification that can no longer be considered valid. Furthermore, we want to show the importance of knowledge about an object's iconography and original context of use, to encourage such knowledge to be included in the work on a possible new permanent exhibition of one of Europe's best-preserved collections of medieval church art.

Keywords

Sverre Fehn, Martin Blindheim, Historical Museum in Oslo, exhibition history, medieval sculpture, The Balke-group

«Two parts of Europe that stand out particularly for their wealth of high medieval furnishings are Spanish Catalonia in the south and Norway in the far north».² Slik beskrev kuratorene bak *North & South: European Masterpieces Reunited* utgangspunktet for en utstilling som brakte kirkekunst fra disse to områdene sammen for første gang. Utstillingen og katalogen rettet en velkommen og etterlengtet oppmerksomhet mot det faktum at Norge har noen av Europas best bevarte samlinger av kirkekunst fra perioden 1100–1350,³ samtidig som den også fikk frem hvordan de nære forbindelsene med andre land i middelalderen avspeilet seg i kirkerommet. Utstillingen ble vist i Museum Catharijneconvent i Utrecht (Nederland) i 2019 og i Museu Episcopal de Vic (Catalonia) i 2020. Dessverre fikk ikke publikum anledning til å se denne utstillingen her hjemme. I Norge er det i det hele tatt få muligheter til å oppleve kirkekunst fra middelalderen i samme rikholdige mon som det *North & South* ga rom for. Vi kan møte den i form av enkeltgjenstander i et (etter-reformatorisk) kirkeinteriør eller som del av en kuratert museumsutstilling, men dessverre er flere av de norske museene som eier en betydelig samling av kirkekunst, nå stengt på ubestemt tid.⁴ Det kan være vanskelig å gripe den opprinnelige religiøse og liturgiske konteksten til en altertavle eller en skulptur i et museum eller i et senere og/eller modernisert kirkeinteriør. Selv om det sistnevnte kanskje gjennom selve rommet i større grad opprettholder noe av gjenstandenes sakrale karakter, kan mangelen på selskap av lignende objekter, like mye som museenes fastlagte visningsmønstre og kuraterte utvalg, låse betrakternes oppfatning av kirkekunsten og overse kjensgjerninger som at den opprinnelig var forgylt og malt i sterke, klare farger eller var del av en gruppe.

I denne artikkelen ønsker vi spesielt å se nærmere på de vurderinger og valg som ble lagt til grunn for innhold og design for middelalderutstillingen som åpnet på Historisk museum i 1979, hvor arkitekt Sverre Fehn (1924–2009) og Oldsaksamlingens daværende konservator Martin Blindheim (1916–2009) i stor grad var involvert, sammen med et større team fra museet.⁵ Med utgangspunkt i en ikonografisk undersøkelse av et av hovedverkene i utstillingen, kalvariegruppen fra Balke kirke (1260–80), vil vi belyse de historiske betingelsene for Fehns ofte bejublete stedsspesifikke utstillingsdesign. Vi vil også se nærmere på hvordan 1950- og 1960-tallets ensidige oppmerksomhet på stilkritiske studier sammen med en vektlegging av estetiske kriterier kan ha bidratt til å sementere en ikonografisk identifikasjon av et verk som ikke kan anses å være gyldig. Påminnelsen er høyst aktuell all den tid Kulturhistorisk museum nå åpner to midlertidige utstillinger som inkluderer middelalderens kirkekunst – forhåpentligvis i påvente av en ny, mer permanent utstilling av denne unike og internasjonalt kjente delen av Norges kulturarv.⁶

Balkegruppen

Uavhengig av de kuratoriske grep som er gjort i ulike utstillinger som viser kirkekunst fra middelalderen, har det ofte vært slik at skulpturer som man har antatt at opprinnelig hørte sammen, også har blitt utstilt samlet. Den strålende Maria-skulpturen fra Hove, som kom til Bergen museum rundt 1840, har vært utstilt sammen med baldakinen den sannsynligvis originalt hørte sammen med etter at sistnevnte kom inn til Universitetsmuseet i Bergen fra Hopperstad stavkirke i 1966. Når det gjelder kalvariegruppen fra Balke kirke – som inntil nylig var utstilt i rom 102 på Historisk museum – stiller det seg annerledes. Som det skal bli argumentert for i det følgende, ble skulpturer som ikonografisk ikke hører sammen, samlet til én skulpturgruppe i 1979.

Kalvariegruppen⁷ fra Balke kirke ble gitt til Oldsaksamlingen i 1862 av kirkens menighet sammen med flere andre skulpturer fra samme kirke.⁸ Da Martin Blindheim arbeidet med

kalvariegruppen som en del av sin magistergrad i kunsthistorie, et arbeid som ble publisert som bok i 1952, daterte han den til ca. 1260 og argumenterte samtidig for at så mange som syv skulpturer opprinnelig tilhørte gruppen fra Balke.⁹

Da den nye middelalderutstillingen åpnet i 1979, tok man åpenbart utgangspunkt i Blindheims tidligere studier og lot stille opp syv pilarer for å speile Blindheims tese. Kun fem skulpturer var imidlertid utstilt på disse pilarene og de ble identifisert som den korsfestede



III. 1. Skulptur C2938 fra Balke kirke (Kristus). Foto: Alexis Pantos, Kulturhistorisk museum.

Kristus, den sørgende Maria – Jesu mor (på Kristi høyre side), den sørgende Johannes (på Kristi venstre side), samt Maria Magdalena og en kvinnelig helgen/Katarina fra Alexandria (begge på Kristi venstre side).¹⁰ Kristusfiguren uttrykker en tydelig, men dempet smerte, i likhet med lignende triumfkrusifiks bevart fra samme periode (ill. 1). De detaljerte utskjæringene av utstående blodårer på armene, de sprikende tærne og de tydelige rynkene som er formet i trevirket i det som er pannen, understreker lidelsen. På samme måte understrekes sorgen i utskårne furede øyebryn og rynker i pannen i utskjæringene i trevirket til Kristi to sidefigurer, Maria og Johannes.

Skulpturene som var identifisert som Maria Magdalena og en kvinnelig helgen/sankt Katarina, er mindre enn de to andre sørgende figurene. Maria Magdalenas hode er vendt til venstre og støttes av hennes venstre hånd, og hun holder en bok presset mellom armen og brystet. I likhet med Kristi mor uttrykker også Maria Magdalena sorg gjennom furede øyebryn og rynker i pannen. Skulpturen som var identifisert som en kvinnelig helgen/Katarina, bærer en krone på hodet. Hun har på seg en kjole med et belte rundt livet og i høyre hånd holder hun et skaft eller en pinne som Aron Anderson foreslo var skaftet på et septer eller et palmeblad.¹¹ Foran på brystet hennes er det et utskåret, avrundet smykke, muligens en brosjé. I motsetning til resten av skulpturene i gruppen, viser denne kvinnelige helgenen ingen tegn til sorg.



III. 2. Sydveggen i sal 3, Historisk museum, Engelstads opphenging 1938. Foto: Ukjent, Kulturhistorisk museum, Middelalderarkivet.

At den ene av de to mindre kvinnefigurene representerer den hellige Maria Magdalena ble antydnet allerede i protokollen fra 1862 og i en fører til museets samling fra 1932 beskrives følgende: «[...] på vegg c henger en kalvariegruppe i ek fra Balke kirke på Toten. På midten den korsfestede med Maria og Magdalena på høire side og Johannes på venstre».¹² (ill. 2). Identifiseringen av den minste kvinneskikkelsen som den hellige Katarina fra Alexandria ble mest sannsynlig først foreslått av Reinert Svendsen i 1906.¹³ I Rolf Mowinkels beskrivelse av

Oldsaksamlingens middelalderutstilling fra 1924 var også den lille skulpturen av en såkalt Katarina «av Alexandris» utstilt som en del av kalvariegruppen, selv om Mowinkel påpekte at hun «[...] ikke opprinnelig har hørt med til gruppen.»¹⁴

Det var imidlertid Martin Blindheim som først foreslo at begge de to kvinnefigurene utgjorde en del av korsfestelsesgruppen fra Balke sammen med ytterligere to figurer. I boken fra 1952 hevdet han at:



III. 3. Skulptur C2944 fra Balke kirke (Magdalena). Foto: Alexis Pantos, Kulturhistorisk museum.

The Middle Ages, with their keen sense of symmetry, would be more averse than our own time to allowing two figures of quite different sizes to form the flanks. But placed between St. John and the princess, the female saint would form a natural link in the ever-swelling crescendo culminating in the Divine Saviour. The arch formed by the socles and their upper profiles should convince us that this is the right solution. If we had possessed the two missing figures on the left of the Virgin Mary, the claims of symmetry and rhythm would be satisfied.¹⁵

Blindheim gikk ikke videre inn på den tidligere identifiseringen av skulpturene eller på ikonografien til gruppen som helhet, ei heller skrev han noe mer om hvem de to «missing figures» skulle fremstille. Derimot omtalte han de to mindre kvinnefigurene som Maria Magdalena og Katarina, sistnevnte kalte han også «prinsessen». Blindheim diskuterte heller ikke gruppens ikonografi i boken *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway 1220–1350* fra 2004, men her er han mer forsiktig med identifiseringen, og han foreslår en mulig identifisering av den såkalte Maria Magdalena med Synagogen. I museets utstillingskatalog fra 2000 antydes det også at en identifisering ikke kan belegges ved bestemte helgenattributter,¹⁶ men uten at dette poenget noen gang ble ytterligere formidlet i selve utstillingen.

Som Hildegunn Gullåsen også har påpekt tidligere¹⁷, er den såkalte Maria Magdalena (ill. 3) av en ikonografisk type som ligner mer på en av de mange bevarte Maria-fremstillingene fra andre kalvariegrupper enn en fremstilling av Synagogen eller Maria Magdalena. Avbildninger av sistnevnte har gjerne langt hår og kan kjennetegnes ved en salvekrukke som helgenattributt. Dette ble påpekt av Mowinkel allerede i 1926, men det er utelatt hos Blindheim.¹⁸ Balke-figuren holder en bok og har den tradisjonelle sorgens gest hvor hun holder venstre arm mot kinn. Denne ikonografiske typen er spesielt kjent fra engelske illuminerte manuskripter, der den representerer den sørgende jomfru Maria – *Mater Dolorosa* – ved korsets fot på Golgata, slik som i miniatyren i en bibel datert ca. 1240–1260 (Huntington Library, MS HM 26061, f. 178v). Den sørgende Maria i den malte korsfestelsesscenen i lektorihvelvet i Torpo stavkirke, datert til midten eller slutten av 1200-tallet, holder også en bok (ill. 4). Det finnes i tillegg lignende eksempler innen skulptur, som den sørgende Maria fra en kalvariegruppe fra Toresund i Södermanland i Sverige, datert til midten av 1200-tallet (ill. 5). Det er derfor kanskje mest sannsynlig at også den såkalte Maria Magdalena fra Balke opprinnelig tilhørte en annen korsfestelsesgruppe, men da som *Mater Dolorosa*.

Et annet trekk ved den såkalte Maria Magdalena-skulpturen som tilsier at hun ikke opprinnelig var oppstilt slik hun var i utstillingen fra 1979, er utformingen av skulpturens hode. Dersom Maria Magdalena tilhørte Balke-korsfestelsesgruppen og ikke en annen gruppe, er det større sannsynlighet for at hun var plassert ved siden av den andre sørgende Maria og ikke den sørgende Johannes (slik hun var i utstillingen på museet i 1938) (ill. 2). Det gir lite mening at hun i en kalvariegruppe skal snu hodet bort fra hovedpersonen i gruppen, nemlig Kristus på korset. Dette ble også påpekt av Aron Andersson, som i 1949 antydet at dersom skulpturen identifisert som Maria Magdalena tilhørte korsfestelsesgruppen, ville hun sannsynligvis ha blitt balansert av en annen figur, som nå mangler, ved siden av Johannes.¹⁹ Andersson påpekte videre at figuren tydelig viser at hun tilhører en korsfestelsesgruppe ved sin sørgende gest, men at figurens ansikt ikke er annet enn en gjentakelse av Marias.

I motsetning til den såkalte Maria Magdalena, viser skulpturen som har blitt identifisert som helgenen Katarina ingen tegn til sorg (ill. 6). Kronen på den minste skulpturen fra Balke-gruppen indikerer imidlertid at den representerer en kongelig helgen, slik som Katarina fra Alexandria; den legendariske prinsessen som på 300-tallet vendte om til kristen tro og motsto keiserens forfølgelser. Katarina-kulten var populær i hele Europa, og vi har flere bevarte fremstillinger av Katarina som var en del av norske kirkerom i middelalderen.²⁰ Det



III. 4. Lektoriehvelvet i Torpo kirke. Foto: Teigen, Riksantikvaren/Kulturminnesøk.



III. 5. Regionalt verksted, Maria fra kalvariegruppe i Toresund kirke, Södermanland, ca. 1250.
Foto: Lennart Karlsson, Historiska museet/SHM.



III. 6. Skulptur C2942 fra Balke kirke (Katarina). Foto: Alexis Pantos, Kulturhistorisk museum.

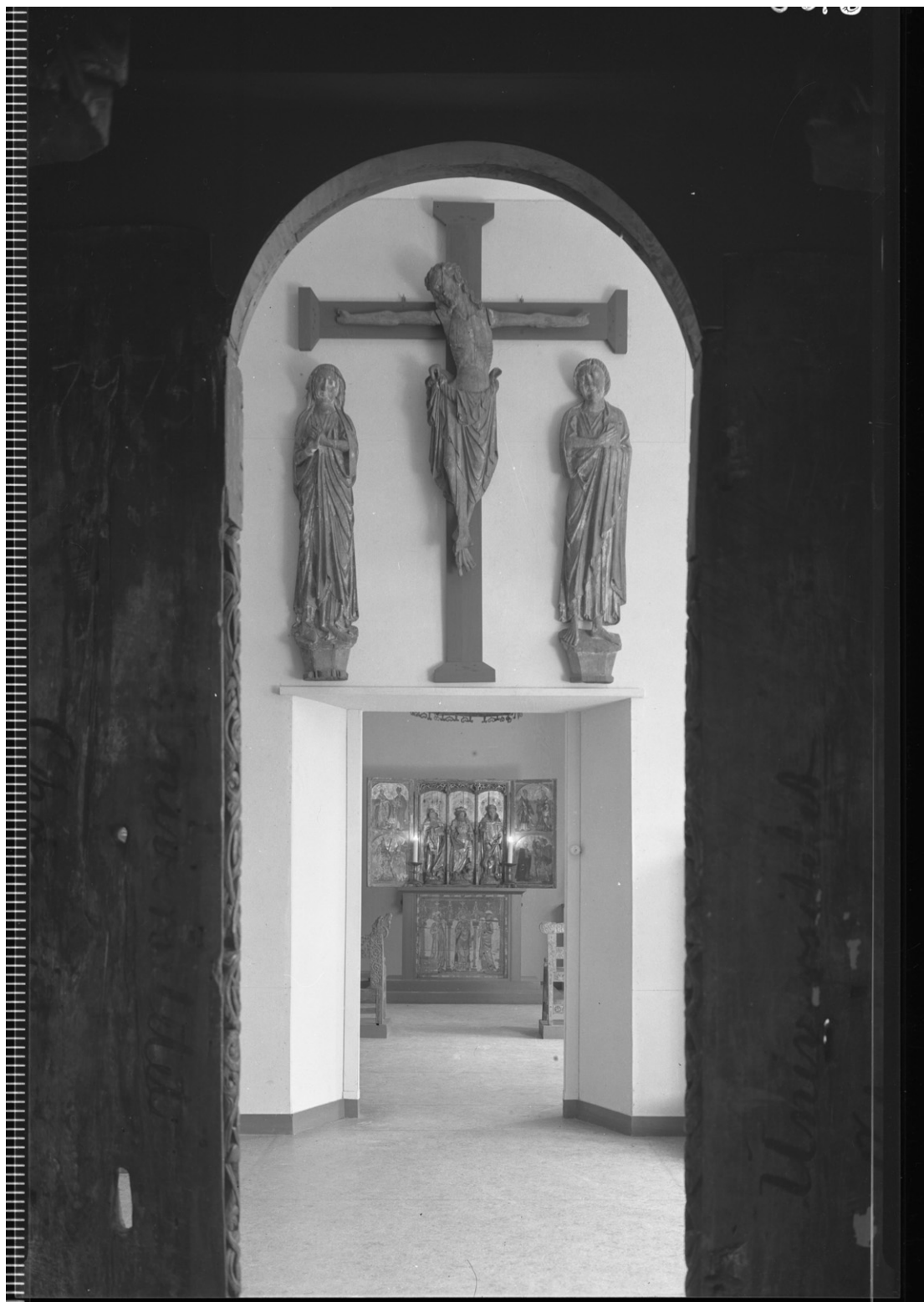
er imidlertid mindre sannsynlig at en kongelig martyrhelgen opptrådte i en korsfestelsesgruppe i Norge på 1200-tallet.

En kalvariegruppe ble, i likhet med rode- eller triumfkorset, normalt plassert ved korbuen, det vil si i eller over inngangen til koret. Den sto enten på en rodebjelke (trabes), en korskranke eller et lektorium. Gruppen er en mindre narrativ og mer andaktsfull fremstilling av hendelsene på Golgata enn for eksempel Nedtakelsen fra korset, et motiv som også var å finne som større skulpturgrupper i det latinske vest på 1200-tallet.²¹ Kalvariegruppens ikonografi tolkes ofte delvis som en referanse til Kristi triumf og tilbakekomst og delvis til selve eukaristien, fremstillingen av Kristi offer, som blir fornyet som forløsningsgjerning ved nattverdsfeiringen der Kristus er til stede i brød og vin. Maria og Johannes, de to vitnene, fremhever disse sentrale doktrinære poengene uttrykt av triumfkrusifikset. Det samme gjør engler med henvisning til troen på at de var til stede ved selve innvielsen av hostien.²² Nærmest samtidige eksempler er blant annet de som er en del av kalvariegruppen på rodebjelken i domkirken i Halberstadt i Tyskland (ca. 1220). Jomfru Maria som *Dei Genitrix* (Guds mor) ved foten av korset, kan også tolkes som en referanse til inkarnasjonens virkelighet, en virkelighet som Johannes vitnet om i sine skrifter. Gjennom sitt nære forhold til Kristus kunne de begge med enkelhet gå i forbønn for den enkelte i kirkefelleskapet. Et annet vanlig tema i disse kalvariegruppene var seieren over det onde, noen ganger illustrert ved at skikkelser blir nedtråkket, som – igjen – i Halberstadt-gruppen, hvor korsets *suppedaneum* har form av en drage under Kristi føtter

Tilstedeværelsen av jomfru Maria og Johannes, og eventuelt engler ved foten av korset, gir slik ikonografisk og liturgisk mening. Det er vanskeligere å se hvilket rom det skulle være for en helgen som Katarina i denne gruppen, selv om hun også selvsagt kunne gå i forbønn for betrakterne. Museets katalog fra 2000 antyder da også at det er mulig at skulpturen av Katarina opprinnelig utgjorde en del av et alterskap eller en korskilevegg. Det virker sannsynlig at dersom skulpturen av helgenen ikke tilhørte korsfestelsesgruppen fra Balke opprinnelig, var hun en frittstående kultskulptur for seg selv, plassert et annet sted i kirken. I den forbindelse er det også interessant at hun, som Blindheim påpeker i 2004, er «[...] touched by the approaching High Gothic style» og at grovere utskjæring av ryggen kan tyde på at hun ble laget noen år senere av en lærling.²³

Innen maleri finnes det et par eksempler fra middelalderen bevart hvor Golgata-scenen med den korsfestede Kristus, den sørgende Maria og den sørgende Johannes også inkluderer andre helgener. På alterciboriet fra Årdal (ca. 1270) er denne gruppen av tre flankert av apostlene Peter og Paulus, mens i et veggmaleri fra 1300-tallet i Sanda kirke på Gotland, står Frans av Assisi og Klara fra Assisi på hver sin ytterside. Klara holder en bok, lik den kvinnelige figuren i Balke-gruppen identifisert som Maria Magdalena. Denne korsfestelses-scenen er imidlertid plassert over det ene sidealteret og ikke over eller i korbueåpningen, hvor kalvariegrupper i skulptur normalt var plassert på 1200-tallet. Disse to eksemplene skiller seg fra Balkegruppen ikke bare ved å være utført som maleri, men også ved at de to personene som opptrer i tillegg Kristus, Maria og Johannes, danner «et par». Peter og Paulus er to bibelske figurer som i flere tilfeller opptrer sammen som skytshelgener. De deler også mesседag. Frans av Assisi og Klaras tilstedeværelse i Sanda indikerer at kirken på et tidspunkt har hatt en forbindelse til fransiskaner- eller klarisser-ordenen, om ikke direkte i form av klostertilhørighet, så kanskje eller i form av indulgenser gitt for reiser til Assisi.

Et eksempel på en større skulpturell korsfestelsesgruppe oppstilt på en rodebjelke, er gruppen i Lübeck domkirke som ble utført av Bernt Notke i 1477, hvor en knelende biskop Krummedick og en knelende Maria Magdalena (med trekk av Krummedicks konkubine) er plassert på hver sin side av korsfoten, mens den sørgende Maria og den sørgende Johannes er



III 7. Balkegruppen. Fischers opphenging 1946–1971. Foto: Ukjent, Kulturhistorisk museum.

skjøvet ut til sidene. Denne gruppen er over to hundre år yngre enn Balkegruppen og laget i en tid da oppdragsgivere hadde helt andre muligheter til å iscenesette seg selv og blande sakralt og sekulært i kirkerommet.

Det finnes forfatterne bekjent ingen bevarte nord-europeiske korsfestelsesgrupper fra samme periode som Balke-gruppen som inkluderer skulpturer av andre helgener enn jomfru Maria og Johannes. Selv om det nødvendigvis ikke er helt motbevist at en korsfestelsesgruppe i Norge på 1200-tallet kunne ha bestått av så mange som syv skulpturer, indikerer vår undersøkelse at det ville vært et helt spesielt tilfelle. Vi kan heller ikke med sikkerhet si om korsfestelsesgruppen fra Balke var lokalisert i Balke-kirken opprinnelig. Selv om de skulle ha blitt tilvirket for kirken, vet vi ikke om de tre, fem eller syv skulpturene var plassert på en rodebjelke eller korsranke. Balke kirke er dessverre en av flere stenkirker fra middelalderen i Norge som ikke er grundig undersøkt, og den er heller ikke dekket av dokumentasjonsprosjektet *Norges kirker*.²⁴ Nærmere undersøkelser i kirken kan kanskje avdekke hvordan et slikt arrangement kunne ha sett ut gjennom middelalderen.

Gerhard Fischers utstilling av kirkekunst på Historisk museum fra 1946 gjorde et forsøk på å gi publikum et glimt av hvordan en slik oppstilling kunne ha vært med tre av hovedfigurene fra Balke (ill. 7), men denne ble endret av Blindheim og Fehn, først i 1972 på Henie Onstad kunstsenter og deretter på Historisk museum i 1979. Noe av bakgrunnen for dette lå nettopp i Blindeheims studier fra 1952. Men kanskje lå det også andre vurderinger og valg til grunn for utstillingen i 1979 som bidro til at den tidligere kunsthistoriske diskusjonen rundt identifiseringen av skulpturene fra Balke kirke og deres ikonografi og opprinnelige kontekst ikke ble tydelig formidlet?

Middelalderkunst på museum

Sverre Fehns utstillingsdesign i middelaldersalen (ill. 8) var den fjerde i rekken av utstillinger i rom 102 på Historisk museum, men den første hvor en person utenfor museet ble hentet inn for å formgi den. De tidligere utstillingene ble oppført etter planer av arkeolog og bestyrer Gabriel Gustafson (1904), av arkeolog og kunsthistoriker Eivind S. Engelstad (1932) og av Gerhard Fischer (1946–47).²⁵ Det var derimot ikke første gang Sverre Fehn ble involvert i et oppdrag knyttet til gjenstander fra middelalderen, ettersom han hadde arbeidet med å omskape ruinene av Storhamarlåven til et fungerende museum mellom 1969 og 1973



III. 8. Middelaldersalen, Historisk museum, 2019. Foto: Kirsten Helgeland, Kulturhistorisk museum.



III. 9. Utstillingen «Norsk middelalderkunst» i Prisma-salene, Henie Onstad kunstsenter, 1972. Foto: Ukjent, Henie Onstad kunstsenters arkiv.

og som arkitekt for en utstilling av middelalderkunst på Henie Onstad kunstsenter i 1972 (ill. 9).²⁶

En av hovedtankene bak Sverre Fehns utstilling på Henie-Onstad var at kirkens gjenstander kunne bli utstilt som rene estetiske objekter. I sin innledende tekst i utstillingskatalogen skrev kunstsenterets direktør Ole Henrik Moe at publikum nå ville kunne «oppleve den [middelalderkunsten] på nytt og føle dens nærhet på en annen måte enn der man er vant til å se den, det være seg i kirker eller andre muséer. Antagelig vil den [utstillingen] fremtre befridd for en del av den tunge last av assosiasjoner som den vanligvis oppleveres med, altså som renere kunst».²⁷ Da utstillingen var over, hadde den satt publikumsrekord med over 30 000 besøkende.

Informasjon om Sverre Fehns arbeid i utstillingskatalogen er begrenset til den korte setningen «Sverre Fehn har vært utstillingens arkitekt», men direktørens ord istemmer Fehns oppfatning om at fortiden ikke kan gjenskapes: «Erkjenner man dette problem og nekter å gi seg ut på noen som helst form for miljøbløff, står man alene med kunstverket – som må få en anledning til å begynne et nytt liv og en ny dialog med dagens mennesker.»²⁸ Fehns utstillingsfilosofi og –metodikk er ellers svært godt belagt i faglitteraturen.²⁹ Det er derimot mindre kjent hva Oldsaksamlingen selv ønsket å formidle med sin nye faste middelalderutstilling på slutten av 1970-tallet, selv om dette i noe større grad har kommet frem i nylige arbeider av Bettina Ebert og Jason Falkenburg.³⁰ I desember 1976 hadde Middelalderavdelingen følgende tanker:

Utstillingen bør kunne brukes av studenter i arkeologi og kunsthistorie, skoleelever og museumsbesøkende uten spesiell kunnskapsbakgrunn eller interesse. Oldsaksamlingens mest kjente gjenstander [...] må med. [...] Forøvrig må utstillingen baseres på fotos, tegninger, kart og oppfotograferte tekster festet på skjermer og plater. Det bør være en lysbildeautomat.³¹

Idéskissen fra 1976 ble utdypet ytterligere i et internt notat av Martin Blindheim i februar 1978: «Hovedtanken er, sålangt areal og andre begrensende faktorer [blant annet «rommenes arkitektoniske utforming som bør vernes»] gjør det mulig, å gi publikum et bredt inntrykk av middelaldersamfunnet i Norge.»³²

Den 3. februar 1978 skrev bestyrer av Oldsaksamlingen Sverre Marstrander (1910–1986) og Martin Blindheim en henvendelse til Sverre Fehn og spurte om han kunne utarbeide en idéskisse for en ny fast middelalderutstilling.³³ Det tok imidlertid noe tid før Fehn, som da var fullt sysselsatt med nye arbeider på Storhamarlåven, fikk levert en hovedplan for utstillingen i Oslo, men utstillingen kom på plass innen jubileumsåret og åpnet 30. november 1979. Fehn tok i stor grad i bruk den samme metodikken han hadde utøvet på Henie Onstad og var i ferd med å praktisere på Hamar. Middelaldersalen endte dermed opp med et annet preg enn det arkivene hentyder til at museets ansatte hadde sett for seg i 1976.

Martin Blindheim oppsummerte noen av hovedtankene bak utstillingen i et eget notat datert 2. november 1981. Da en ny middelalderutstilling skulle settes opp igjen i 1970-årene etter at Bulls «kunstneriske intensjoner for den indre utsmykning i museets saler nesten var helt knust» i 1930- og 40-årene, var det et sterkt ønske at Oldsaksamlingen burde benytte sjansen til å gjenskape fargemessig Bulls opprinnelige art nouveau-interiør, og dette ble sterkt støttet av Fehn. Arkitekturen burde i seg selv virke som en ramme om gode gjenstander. Ingen gjenstander burde henges på veggene. «Sverre Fehns bærende ide var at det skulle være en finstemt balanse i hvert rom, hvor arkitektur, montre og gjenstander spiller sammen.»³⁴

Hovedutfordringen, slik Blindheim så det, var imidlertid hvordan man skulle kunne lage en dekkende utstilling på et areal som var en sjettedel av det nødvendige. Det var 300 m² til disposisjon der 2000 m² var ønskelig. Henrik Bulls museumsbygning var ved innflytting i 1903 «allerede for lite» når det kom til den plasskrevende middelalderen. I sin oppsummering spør Blindheim videre:

Er så dette en utstilling som gjennom sin bredde gir et riktig bilde av vår meget differensierte middelalderkultur i hverdag og fest, hjemme og i kirken? [...] Svaret må være nei. [...] Dette er en estetisk utstilling som i særlig grad favoriserer kvalitet i gjenstander på internasjonalt plan. Selve finsiden ved kulturlivet, for å bruke et slitt uttrykk. Til og med arkeologiske gjenstander fra dagliglivet i montre under vinduene er stillet ut som om de skulle være kunstgjenstander. [...] Vi kunne også gitt arkitekturen på båten og dekket veggene med karter, fotografier og plansjer og gitt skolene langt mer enn de får i dag av reell kunnskap om middelalderen. Det ville bare ikke blitt godt nok likevel. Vi innså dette og gjorde et valg som har vakt oppmerksomhet langt utover landets grenser.³⁵

I årenes løp har utstillingen blitt like mye kjent for Fehns utstillingsdesign som den har blitt besøkt for å ta kirkekunst og andre gjenstander fra middelalderen i øyesyn. I Historisk museums jubileumsbok fra 2004 hevdet Kristin Iveland og Tone Cecilie Simensen at utstillingen kunne karakteriseres som «et estetisk mesterverk og et konserveringsmessig mareritt», og videre at «dette [Fehns design] veier i dag svært tungt som argument for at den får stå relativt urørt».³⁶

I forbindelse med planene om å videreutvikle vikingskipshuset på Bygdøy i 2013, ønsket en rekke fagpersoner med middelalderen som forskningsfelt at kirkekunsten skulle inkluderes i disse planene.³⁷ De advarte samtidig om at den manglende kunsthistoriske kompetansen på museet og Fehns utstillingsdesign i kombinasjon gjorde at en av museets «mest verdifulle samlinger er nærmest sovende både med hensyn til forskning og formidling».³⁸

I løpet av de neste par årene tok, som Iveland og Simensen hintet om, flere til orde for å la Fehns utstilling bestå. Noen av de ivrigste forkjemperne for dette var arkitekter. Ønsket om å frede Fehns utstilling ble tydeligere da videre bruk av Nasjonalgalleriet ble aktualisert etter beslutningen i 2016 om at hele Nasjonalmuseets samling skulle samles på Vestbanen. Professor Mari Lending så det som vesentlig å konservere «et av de fremste utstillingsverkene i Norge» ved å beholde både Bull og Fehn sine avtrykk ettersom «Bull bedrev skreddersøm for denne samlingen, og Fehn la sin nydelige skreddersøm tett, men overraskende inntil denne.»³⁹ Professor Erik Langdalen viste forståelse for at Fehns metodikk kanskje stilte seg på tvers av rådende museumspraksis, men falt til ro med at utstillingen burde bestå, delvis begrunnet med en idé om at museer også kan fungere som «museer over museer», og at Nasjonalgalleriet ble «bygget for å vise kunst og bør fortsette med det».⁴⁰ Ingen av dem reflekterte over at de med dette tok kirkekunsten som gissel. Kulturhistorisk museums direktør Håkon Glørstad kontret med at museet skulle være «et museum, ikke et mausoleum».⁴¹ Lignende tilsvaer kom også fra en rekke fagpersoner med kjennskap til samlingen, både fra museets egne rekker og annetstedsfra.⁴²

Diskusjonen rundt bevaringen av Fehns utstilling fra 1979 reflekterer en idé om en type «holistisk-estetisk» kvalitet ved Fehns design: «It cannot be touched or altered without destroying the very essence of that design.»⁴³ Fehns rene, estetiske utstillingsdesign og det strenge utvalg av gjenstander som skulle oppleves som autentiske objekter på sine egne premisser uten «fotos, tegninger, kart og oppfotograferte tekster festet på skjermer og plater», umuliggjorde i utgangspunktet endringer i utstillingen – både forsøk på å stille ut kirkekunsten i tråd med perspektiver fra nyere kunsthistorisk forskning og å gjøre større deler av samlingen tilgjengelig for publikum.⁴⁴

Noe av den samme diskusjonen rundt Fehns utstilling på Historisk museum har også vært på agendaen på Hamar, hvor Anno museum har anerkjent at «det er et paradoks at hans [Fehns] utstillingsdesign har så store estetiske kvaliteter i seg selv at de i en del tilfeller overdøver gjenstandenes eget uttrykk»⁴⁵, og hvor de i årene etter at Fehns utstilling åpnet der, i større grad har fokusert på formidling av middelalderhistorien: «Til tross for Sverre Fehns motvilje mot tekst i utstillinger, har en sett behovet for informasjon om gjenstandene og utstyrt hver gjenstand med informasjon om benevning og herkomst.»⁴⁶

En slik holdning gjorde seg i liten grad gjeldene i rom 102 på Historisk museum etter 1979, selv om det også her har dukket opp noen etiketter i årenes løp. De siste kom så sent som i 2017, men like mye som disse fungerte som informasjon, fungerte de som en ekstra barriere mellom betrakter og verk.⁴⁷ Det som ble gjort av endringer i Fehn-rommet knyttet seg i liten grad til kunsthistoriens faglige bevegelser: to stavkirkeportaler ble byttet ut til fordel for to runesteiner og en dør ble murt igjen og omgjort til en nisje. Ikke en gang da Blindheim selv dro sine egne teorier om Balkegruppen i tvil i boken han publiserte i 2004, gjorde Kulturhistorisk museum noe for å kuratere dette elementet i utstillingen – til tross for at det ble antydnet også i deres egen katalog fra 2000.

Rekonstruksjonen av kalvariegruppen fra Balke slik den ble utstilt på Henie Onstad i 1972 og på Historisk museum i perioden 1979–2021, var i stor grad basert på estetiske og stilistiske kriterier. I tidligere kunsthistorisk forskning har særlig stil vært et viktig utgangspunkt i forsøket på å løse det intrikate puslespillet om hvilke skulpturer som opprinnelig tilhørte hverandre i større skulpturgrupper. Selv om Balke-figurene kan ha blitt laget i samme verksted, er det fortsatt et åpent spørsmål om de faktisk hørte sammen som en gruppe opprinnelig. Dersom det skal foretas en rekonstruksjon av en skulpturgruppe fra middelalderen i en museal kontekst, mener forfatterne det er viktig å ikke gjøre dette kun på grunnlag av stilistiske likheter eller estetiske preferanser, men også å studere – og ikke minst formidle

– skulpturenes (av og til usikre) ikonografi, opprinnelige kontekst og funksjon i kirkerommet slik man i middelalderforskningen har hatt søkelys på i nyere tid.

Når det etter hvert kommer en ny permanent kirkekunstutstilling på Kulturhistorisk museum i Oslo, er det å håpe at korsfestelsesgruppen fra Balke kirke ikke bare er med, men at presentasjonen av verket også vil legge vekt på nyere kunsthistorisk forskning, inkludert sammenlignende ikonografiske studier. Men mest av alt er det å håpe at museet en dag får de 2000 m² til rådighet som Martin Blindheim savnet i 1981: Da får middelalderkunsten den plassen den virkelig fortjener.

Noter

- 1 Denne artikkelen diskuterer slik noen andre problemstillinger enn de som så langt er løftet frem i forbindelse med forskningssamarbeidet mellom Kulturhistorisk museum og ROM for kunst og arkitektur om utstillingsarkitekturen på Historisk museum. «Hvordan forstår vi utstillingsarkitektur», Kulturhistorisk museum, besøkt 26. april 2023 <https://www.khm.uio.no/forskning/prosjekter/prosjekt-om-utstillingsarkitektur/arrangementer/seminarer/hvordan-forstar-vi-utstillingsarkitektur.html>
- 2 Justin Kroesen, Micha Leefland, Marc Sureda I Jubany, «European Church Art 1100-1350: Unity in Diversity», i *North & south: Medieval Art from Norway to Catalonia 1100-1350*, red. Justin Kroesen, Micha Leefland, Marc Sureda I Jubany (Zwolle: WBOOKS, 2019), 12.
- 3 Norge har i tillegg betydelige samlinger av kirkekunst fra perioden 1350–1550 (senmiddelalderen), men dette er ikke tema for denne artikkelen.
- 4 Det gjelder både Middelalderutstillingen på Universitetsmuseet i Bergen og Vitenskapsmuseet i Trondheim, hvor den største delen av den tidligere kirkekunstutstillingen nå er innlemmet i museets kulturhistoriske magasin. Kirkekunstutstillingen på Kulturhistorisk museum ble stengt for publikum høsten 2021, men gjenåpnet utstillingen «Forvandling» 1. april 2023. Det vil inngå noen gjenstander fra middelalderen i «Arv», som åpner i oktober 2023.
- 5 Det har vært noe uenighet mellom forskere om hvem som faktisk var involvert i utformingen av middelalderutstillingen i 1979, se Bettina Ebert, «A skewed Balance?: Examining the Display and Research History of the Medieval Collection at the Museum of Cultural History, University of Oslo», *Journal of the History of Collections* 30, nr. 1 (2018) og Jason Falkenburg, «Looking through Portals: An Investigation of Stave Church Portals as Display Objects in Norwegian Museums» (Ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo, 2019). Forfatterne tolker arkivene slik Falkenburg gjør det. For en mer generell oppsummering av forskningen på middelaldersamlingens gjenstander frem til ca. 2010, se Erla Hohler og Noëlle L. W. Streeton, «The Medieval Collection of the Museum of Cultural History, University of Oslo: A Tradition of Scholarship» i Noëlle L. W. Streeton og Kaja Kollandsrud (red.), *Paint and Piety. Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture* (London: Archetype, 2014), 3–12.
- 6 Forfatterne vil understreke at de ikke arbeider ved Kulturhistorisk museum og tar høyde for at de ikke har kjennskap til det som tenkes gjort på museet utover det som er offentlig tilgjengelig informasjon.
- 7 Kalvariegruppen kan også betegnes som korsfestelses-, triumfkrusifiks- eller en rodegruppe.
- 8 Museets innkjøpsprotokoll.
- 9 Martin Blindheim, *Main Trends of East-Norwegian Wooden Figure Sculpture in the Second Half of the Thirteenth Century* (Oslo: Dybwad, 1952), 13. Se også Martin Blindheim, *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway 1220-1350* (Oslo: Messel forl, 2004), 170, hvor han justerte dateringen til 1260–80. En presentasjon av Martin Blindheim og hans betydning for forskning på norsk middelalderkunst og særlig skulptur, se Erla Bergendahl Hohler, «Martin Blindheim 1916–2009», *Collegium Medievale* 23 (2010): 254–255.
- 10 Se katalogen til utstillingen, Randi Horgen, red., *Middelaldersalen i Historisk museum i Oslo* (Oslo: Universitetets Kulturhistoriske Museer, Oldsaksamlingen, 2000), 21. Skulpturene, med inventarnr. C 2938, C 2942, C2943, C 2944 og C 2945, er utskåret i eik, har kun rester av polykromi bevart og har uthulet bakside. Grete Gundhus, upublisert konserveringsrapport (Kulturhistorisk museum, 1979).
- 11 Aron Andersson, *English Influence in Norwegian and Swedish Figuresculpture in wood 1220–1270* (Stockholm: Wahlström & Widstrand 1950), 209.
- 12 *Universitetets Oldsaksamling: Fører* (Oslo, 1932), 131.

- 13 Reinert Svendsen, «Beskrivelse af Mariatavlen i Balke kirke samt de paa Universitetet beroende billeder fra samme kirke», *Foreningen til norske fortidsmindeværkers bevaring: Aarberetning 1906* (1907): 287–292.
- 14 Rolf Mowinkel, «Middelalderen», i *Universitetets Oldsaksamling: Små veiledninger IV* (Kristiania, 1924), 34.
- 15 Blindheim, *Main Trends*, 13
- 16 Horgen, red., *Middelalderens salen i Historisk museum i Oslo*, 21.
- 17 Hildegunn Gullåsen, «The Norwegian Calvary Group in the Period C. 1150–1350: A Study of Its Style, Origin, Iconography and Function» (masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2003).
- 18 Rolf Mowinkel, *Vor nationale billedkunst i middelalderen* (Oslo: Dybwad, 1926), 24. Blindheim i *Main Trends*, 16, kommenterer følgende: «As we cannot at the present ascertain whom they represent, we have retained these names [Mary Magdalene og St. Cathrine]». For en ikonografisk sammenligning med en samtidig fremstilling av Magdalena, se for eksempel Tjugum-frontalet datert 1325.
- 19 Andersson, *English Influence*, 194.
- 20 For Katarina-kulten i Norge i middelalderen og etter reformasjonen, se Ragnhild M. Bø, «Material and Immaterial Presence: Engagements with Saints before and after the Reformation in Denmark-Norway», *Mirator* 19, nr. 1 (2017): 85–107.
- 21 Se for eksempel skulpturene fra Santa Maria in Taüll i Museo Nacional d'Art de Catalunya.
- 22 Om krusifikker med engler fra 1500-tallet, se Martin Wangsgaard Jürgensen, «On Crucifixes, Angels and the Liturgy», i *The Medieval Scandinavian Art Reader*, red. Margrethe C. Stang og Laura Tillery (Oslo: SAP, 2023), 235–243.
- 23 Blindheim, *Gothic Painted Wooden Sculpture*, 38.
- 24 Om dokumentasjonsprosjektet *Norges kirker*, se Norsk institutt for kulturminneforskning. Besøkt april 2023 https://norgeskirker.no/wiki/Norges_Kirker_-_historikk
- 25 En historisk oversikt over basisutstillingene ved Kulturhistorisk museum er gjengitt i Jostein Bergstøl, Arne Aleksej Perminow, Ann Christine Eek, red., *Kulturhistorier i sentrum: Historisk museum 100 år* (Oslo: Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 2004), 100.
- 26 Utstillingen ble vist 24. mars til 14. mai 1972.
- 27 Ole Henrik Moe, «Middelalderens ansikt», i *Norsk middelalderkunst* (Høvikodden, 1972).
- 28 Sverre Fehn, «Middelalderutstilling på Høvikodden», *Byggekunst* 57, nr. 3 (1975), 58.
- 29 Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction* (New York: Rizzoli, 1983); Hans-Henrik Egedenissen, «Sverre Fehns utstillingsarkitektur» (hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo, 1995); Natalie Hope O'Donnell, «Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct. 'Ny kunst i tusen år' (1970), 'Vår Verden av Ting – Objekter' (1970) and 'Norsk Middelalderkunst' (1972) at Henie Onstad Kunstsenter» (Ph.d.-avhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016); m.fl. Mange av de idéene og prinsippene Fehn lot seg inspirere av er også anvendt i andre institusjoner med samlinger av kirkekunst, for eksempel salene med middelalderkunst på Historiska museet i Stockholm som ble kuratert under Sigurd Curmans ledelse i 1943, se Lena Liepe, *A Case for the Middle Ages: The Public Display of Medieval Church Art in Sweden 1847–1943* (Stockholm: KVHAA, 2018), 201–237.
- 30 Ebert, «A Skewed Balance»; Falkenburg, «Looking through Portals».
- 31 Dokument datert 15. desember 1976, Middelalderarkivet (MA-utstillingen 1979), Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo.
- 32 Gjengitt i Falkenburg, «Looking through Portals», 230–231.
- 33 I Middelalderarkivet (MA-utstillingen 1979), Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo.
- 34 Martin Blindheim, «Noen tanker bak den nye middelalderutstilling ved Universitetets Oldsaksamling», 2. november 1981. Middelalderarkivet (MA-utstillingen 1979), Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo. Se også Falkenburg, «Looking through Portals», 238–239.
- 35 Blindheim, «Noen tanker bak den nye middelalderutstilling».
- 36 Kristin Iveland og Tone Cecilie Simensen, «Utstillinger i 100 år», i Bergstøl, Perminow og Eek, *Kulturhistorier i sentrum*, 119.
- 37 Disse ble igangsatt først i 2022. Middelalderkunsten er ikke inkludert.
- 38 Morten Stige et al., «Middelalderen er broen», *Aftenposten*, 3. mai 2013.
- 39 Torbjørn Tumyr Nilsen, «Stor strid om kirkekunst», *Klassekampen*, 27. april 2016.
- 40 Tumyr Nilsen, «Stor strid om kirkekunst».
- 41 Tumyr Nilsen, «Stor strid om kirkekunst».

- 42 Se for eksempel Marina Prusac Lindhagen et al., «Hjem til Nasjonalgalleriet», *Morgenbladet*, 3. mai 2016.
- 43 Falkenburg, «Looking through Portals», 84.
- 44 Det har vært gjort noen få endringer i utstillingen siden åpningen i 1979. Se Falkenburg, «Looking through Portals», 114–118.
- 45 Laila Grastvedt, *Storhamarlåven – et historisk konglomerat: Sverre Fehns design og arkitektur* (Hamar: Anno Museum, Avdeling Domkirkeodden, 2021), 39.
- 46 Grastvedt, *Storhamarlåven*, 39.
- 47 Falkenburg, «Looking through Portals», 116–120.