

LEKA-SKAPENE
BESTILLINGSVERK ELLER MARKEDSPRODUKSJON?

Masteroppgave i kunsthistorie

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske fag

Våren 2007

Therese Hervig Johnsen

Forord

Jeg vil takke Anne Wichstrøm, min dyktige, hjelpsomme, entusiastiske, og noen ganger litt strenge veileder. Du hadde alltid oppmuntrende ord samme hvor håpløse manuskriptene mine var og gode råd som alltid gjorde oppgaven bedre.

Takk til Anne Fredrikke Schrupf fordi du hjalp meg på veien mot et prosjekt da det eneste jeg visste var at jeg ville skrive om senmiddelalder. Dine litteraturtips, oppmuntring og entusiasme hjalp meg i gang med en prosjektbeskrivelse og førte frem til et prosjekt det stort sett alltid har vært gøy å jobbe med.

Barbro Wedvik ved NIKU fortjener en takk fordi hun lot meg komme i atelieret å se Hadselskulpturene da de var til behandling der.

Videre har jeg fått svært god hjelp av Torborg Strand ved Riksantikvarens arkiv. Du lette og hentet mapper hver gang jeg ropte. Tusen takk!

Takk til kollokviegruppa! Helt fra dag en har dere vært entusiastiske til prosjektet og lest korrektur på prosjektbeskrivelser og diverse utkast. Beklager at jeg har vært litt fraværende på møtene det siste halve året. Skal ta det igjen når dere nærmer dere målet. Gleder meg til å lese oppgavene deres.

Takk til Annette Hurum for korrekturlesing og for å være et godt forbilde.

Menneskene mine på lesesalen i NT. 3.etg, Hilde Areng Skaara, Anders Voll, Guro Bråthen og Rina Nysethbakken. Takk for mange, lange, hyggelige kaffepauser og middager der jeg har veltet mine oppgavefrustrasjoner over dere. Ville aldri vært dem foruten, og dere har ofte vært årsaken til at jeg enda en dag har orket å komme på lesesalen.

Synne Meisemor Folsland Olsen, du som alltid vet hva du skal si for å få meg til å le. Takk for daglig oppmuntring, hysterisk morsomme tekstmeldinger og masse annet fjas.

INNHOOLD

Forord

Innledning s 1, *Tema og problemstilling* s 1, *Forskningshistorikk og teoretisk rammeverk* s 5, *Metode* s 11, *Begrepsavklaringer* s 12.

1.kapittel: Beskrivelser s 13, *Alterskapet i Leka kirke* s 14, *Alterskapet i Røst kirke* s 18, *Alterskapet i Grip kirke* s 20, *Alterskapet i Hadsel kirke* s 24, *Alterskapet i Ørsta kirke* s 27, *Helgenskulpturer i Kinn kirke* s 30, *Gruppe?* s 31.

2.kapittel: Handel, økonomi og alterskapenes opphav s 35, *Handel og økonomi i senmiddelalderen* s 35, *Import av kunstgjenstander* s 38, *Helgendyrkelse i senmiddelalderen* s 40, *Verkstedenes lokalisering* s 42.

3.kapittel: Verksteder, bestillinger og markeder s 47, *Verkstedenes organisering* s 48, *Masseproduksjon* s 50, *Bestillinger og marked* s 55, *Sør-Nederland og Nord-Nederland* s 57.

4.kapittel: Bestillingsverk eller markedsprodusert? s 59, *Kundene* s 60, *Ulike alternativer* s 61, *Bestillingsverk eller markedsproduksjon?* s 63.

Konklusjon: s 70.

Bibliografi: s 73.

Liste over illustrasjoner: s 80.

Vedlegg: I *Kart over plassering av Leka-skapene i Norge* s 83

II *Kart over Nederlandene* s 84

III *Diplomatarium Norvegicum, omtale av Hadsel kirke* s 85

Illustrasjoner s 87

Innledning

Den 15. juli 1515 la 14 år gamle prinsesse Isabella av Habsburg¹ ut på reisen som skulle føre henne til København og bryllupet med den dansk-norske kong Kristian 2. Med seg som prest og sjelesørger hadde hun erkebiskopen i Nidaros, Erik Valkendorf. I løpet av turen oppsto det et fryktelig uvær og prinsessen ble svært syk og redd. Hun sendte bud på erkebiskopen og ga løfte om å skjenke en gave til sitt nye hjemland dersom hun kom trygt frem. Stormen stilnet og 9. august 1515 kom prinsessen frem til København. I 1517 reiste Valkendorf til Amsterdam i Nederland, for å besøke sin bankier, Popius Otto. Her bestilte han samtidig fem alterskap som var prinsessens takkegave. I 1520 dro kannik Hans Reiff fra Nidaros, til Amsterdam, og organiserte utførselen av skapene. Senere samme år kom alterskapene til Bergen og handelshuset Bredesgården fikk i oppdrag å skipe skapene ut til kirkene. Erkebiskop Valkendorf valgte kirker i sitt bispedømme som mottaker av gaven.² De fem kirkene var Leka, Grip, Røst, Hadsel og Ørsta.³ (Vedlegg 2)

Denne historien har versert i lokalsamfunnene Leka-skapene befinner seg. Opphavet til denne historien er ikke kjent og den vil ikke ha hovedfokus i oppgaven. Historien om prinsesse Elisabeth og erkebiskop Valkendorf er allikevel valgt som innledning fordi den illustrerer den undringen man har hatt i lokalsamfunnene over hvordan alterskapene kom til de små kystkirkene. Hvordan foregikk produksjonen og anskaffelsen av disse alterskapene? Det er disse spørsmålene jeg vil forsøke å gi et svar på i denne oppgaven.

Tema og problemstilling

Senmiddelalderen i Norge regnes av historikere som perioden mellom svartedaudens herjinger i landet i 1349-1350 og frem til reformasjonen i 1536-37. Som følge av svartedauden og etterfølgende pestepidemier sank folketallet drastisk i løpet av noen få år, og det var ikke før på slutten av 1600-tallet at man igjen begynte å nærme seg det samme folketallet landet hadde hatt før de mange pestepidemiene startet.⁴ I denne perioden mistet Norge også sin selvstendighet. I 1397 fant Kalmarmøtet sted og Erik av Pommern ble kronet

¹ Isabella (1501-1526) var datter av erkehertug Filip av Østerrike og Johanna av Castilla. Isabellas bror Karl hadde arverett til Nederlandene, Spania med sine amerikanske landevinninger, Burgund, deler av Italia og Østerrike. Karl ble tysk-romersk keiser i 1519. Prinsesse Isabella ble ved bryllupet med kong Kristian 2. kronet til Dronning Elisabet.

² På denne tiden omfattet Nidaros bispedømme hele kysten fra Sunnmøre til Finnmark.

³ Olava Øverland: *Våre altertavler* (Oslo: Det norske samlaget, 1995), 26, R.E. Aas: "Hvor er altertavlen i Grip kirke kommet fra?" *Årsskrift for Nordmøre historielag*, 16-18, red E. Husby, 1972. Tone Olstad: *Det gyldne hollandske alterskap i Leka kirke, Nord-Trøndelag*, Norsk Institutt for Kulturminneforskning, Oslo 2002, 6.

⁴ Man antar at folketallet i Norge før 1349 var på rundt 500 000. I 1520-årene antagelig rundt 200 000. I siste halvdel av 1600-tallet var befolkningen på ca 440 000. Ole Georg Moseng et al: *Norsk historie 1. 750-1537*. (Oslo: Aschehoug 1999), 284, 391.

til konge over Danmark, Sverige og Norge. På tross av dette var de følgende hundreårene en vekstperiode for landet og for den norske befolkningen. De høye dødstallene etter pestepidemiene resulterte i at presset på ressursene ble mindre og den gjenlevende befolkningen fikk nå tilgang til mer og bedre jord. Historikere mener at den vanlige norske bonden i denne perioden fikk bedre materielle forhold. Det økonomiske overskuddet etter folketallsfallet gjorde at de norske bøndene nå fikk råd til å investere i ny teknologi og landets økonomi bedret seg dermed ytterligere.

En viktig teknologisk nyvinning var introduksjonen av oppgangssagen i Norge, noe som ganske raskt resulterte i at eksport av trelast fikk stor betydning. Kortere fraktavstander enn fra de konkurrerende Østersjøbyene og lite konfliktfylt farvann gjorde at det norske trevirket hadde fortrinn når det gjaldt etterspørsel. Også utførsel av fisk og bergverksprodukter ble sentralt for Norge i denne perioden. Det var fisken som var Norges viktigste eksportartikkel og tørrfisken la grunnlaget for en voksende rikdom i de norske kystdistriktene.⁵ De viktigste avtakerne for alle disse varene var Nederlandene⁶ og England.⁷

Den livlige handelen med fisk og trevirke resulterte i gode tider for den norske økonomien og man hadde et solid overskudd. Man begynte å importere ulike varer fra utlandet, både husholdningsvarer, luksusvarer og kunstgjenstander. En av årsakene til dette kan være det voksende økonomiske overskuddet. Mange av kunstgjenstandene ble kjøpt for å pryde norske kirker og hadde sitt opphav i Tyskland eller Nederlandene (Vedlegg 1). Til Ringsaker i Hedmark ble det kjøpt et alterskap fra Antwerpen i 1520- 1530- årene (Illustrasjon 11) og til Mariakirken i Bergen kom et alterskap fra Tyskland. Disse to skapene er blant de flotteste som kom til Norge i denne perioden. Også i små lokalsamfunn langs kysten begynte man å anskaffe seg kostbar, importert kirkeutsmykning. Blant disse gjenstandene var blant annet seks alterskap som ble plassert i kirker langs kysten fra Florø og nordover til Lofoten. Senere forskning har sannsynliggjort at skapene er laget i den nordlige delen av Nederland, og at de antagelig er blitt produsert en gang mellom 1500-1530.

Parallelt med at importen av kunstverk startet, minket den norske kunstproduksjonen.

Forskere har diskutert mulige årsaker til denne nedgangen, men har ikke nådd frem til en

⁵ Ståle Dyrvik: *Norsk økonomisk historie 1500-1970, bind 1 1500-1850*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1979), 70.

⁶ Med Nederlandene menes områdene som i dag utgjør Nederland, Belgia, Luxembourg og deler av Nord-Frankrike. Fred S. Kleiner og Christin J. Mamiya: *Gardner's art through the ages*. 12 utg. (Thomson, Wadsworth 2005), 545.

⁷ Dyrvik 1979, 79

tilfredsstillende konklusjon. Svartedauden har vært brukt som forklaring, men pesten rammet også andre deler av Europa hardt uten at man kan se at dette førte til en markant nedgang i verken kunstproduksjon eller etterspørsel. Den norske etterspørselen etter kunst og kirkeutsmykning ser generelt ut til å ha tatt seg opp i Norge i årene etter svartedauden, og man kunne følgelig ha ventet at det var grunnlag for etablering eller opprettholdelse av norske verksteder. Allikevel kan vi konstatere at norskproduserte kunstgjenstander blir færre.

Samtidig kan den stigende importen av kunst i senmiddelalderen forklares gjennom den anselige produksjonen ved store verksteder i Tyskland og senere Nederland som trolig utkonkurrerte lokale verksteder. Store deler av Europa etterspurte en vare, tørrfisk, som ikke minst norske lokalsamfunn langs kysten var i besittelse av. Dette gav det økonomiske grunnlaget for å kunne anskaffe kostbare importvarer fra kontinentet.⁸

De seks alterskapene som denne oppgaven omhandler blir betegnet som en gruppe på grunn av sin innbyrdes likhet, og gruppen har fått navn etter det mest komplette skapet, alterskapet i Leka. Grupperingen og navnet fikk det av Eivind Engelstad som var den første som registrerte den innbyrdes likheten mellom dem og knyttet dem sammen i forhold til produksjonssted og datering.⁹ Fem av skapene er komplett med korpus; alterskapene i Leka, Grip, Hadsel, Røst og Ørsta. Korpus har bemalt skulptur og de tre skapene fra Leka, Røst og Ørsta har i tillegg dører med malte billedfremstillinger. I Kinn kirke står tre kvinnelige helgenskulpturer. Disse tre skulpturene har antagelig tilhørt et sjette alterskap, men korpusparti og skulpturer er nå atskilt.

Det sentrale tema for denne oppgaven er hvordan produksjonen og anskaffelsen av Leka-skapene foregikk. I norsk forskningslitteratur som omhandler importerte alterskap generelt blir skapene beskrevet som bestillingsverk. Man har tatt utgangspunkt i alterskapenes norske helgenutvalg og brukt det som et argument for at skapene er bestilt med direktiver i forhold til form og innhold. Man har tenkt seg at anskaffelsen kan ha foregått på følgende måte, en kunde bestilte et alterskap direkte fra et verksted, det ble skrevet en kontrakt og i denne kontrakten ble det presisert hvilke mål og hvilken ikonografi skapet skulle ha, hvilke materialer som skulle benyttes, om det var mesteren selv som skulle utføre arbeidet, når

⁸ Gunnar Danbolt: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2. oppl. (Oslo: Det norske samlaget 1998), 88

⁹ Det var i utgangspunktet de fire alterskapene i Leka, Røst, Grip og Hadsel og de tre skulpturene i Kinn som ble plassert i en gruppe av Engelstad. Senere forskere har ment at alterskapet i Ørsta tilhører samme gruppe, men skulpturene i Kinn har da ikke blitt nevnt.

skapet skulle være leveringsklart og prisen kjøperen skulle betale for skapet.¹⁰ Med tanke på det norske helgenutvalget i skapene har det ikke blitt satt spørsmålstejn ved at det var slik anskaffelsen av alterskapene foregikk.

I forskningen omkring temaet bestillingsverk eller produksjon for et åpent marked i Nederland har man imidlertid kommet frem til en annen konklusjon. Forskere som har arbeidet med disse spørsmålene mener at det meste av alterskapsproduksjonen foregikk på spekulasjon. Flere forskere har studert dette, men det er tydeligst formulert av Lynn Jacobs og Lorne Campbell. En stor mengde skap har en svært standardisert form og ikonografi og Jacobs antar at dette skyldes bruken av masseproduksjonsmetoder ved verkstedene som lagde dem. Vi kjenner til at verksteder sågar laget alterskap uten at de var bestilt. De ble tilbudt for salg på det åpne marked. På disse markedene kom det kjøpere fra både inn og utland. En ytterligere årsak til skapenes standardiserte utseende og innhold er de potensielle kundenes ulike bakgrunn fra inn- og utland. Markedsproduserte alterskap måtte dermed tilfredstille ønsker og behov hos flest mulig kunder.

De markedsproduserte skapene kunne være både helt ferdiglaget eller halvfabrikata. Dersom alterskapet var halvfabrikkert ble det fullført etter at kunden hadde kommet med sine ønsker og direktiver. Antagelig var det ikke store endringer en kunde kunne få utført, men det er sannsynlig at verkstedet kunne gjøre mindre endringer i skulpturens eller malerienes ikonografi.

Det er videre enighet om at det også foregikk alterskapsproduksjon på bakgrunn av bestillinger slik man har hatt som utgangspunkt i den norske forskningen. Dette var imidlertid ikke så utbredt.

Det har ikke vært mulig å finne noen inngående drøftelser relatert til problemstillingen bestillingsverk kontra markedsproduksjon i forhold til et norsk materiale. På bakgrunn i hva de siste tiårs forskning har frembrakt i forhold til verkstedsproduksjon og salg av kunst i Nederlandene, er det grunn til å sette spørsmålstejn ved antagelsen om at de norske alterskapene er laget som bestillingsverk. Jeg har valgt Leka-skapene som materiale på bakgrunn av teorien om at de kan kalles en gruppe. Skapene er innholdsmessig og stilistisk svært like og dette gir et godt utgangspunkt for en sammenligning, noe som vil være sentralt i

¹⁰ Henrik von Achen: "Et senmiddelalderlig alterskap blir til", *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens museum II*, red Ingvild Øye, 133-147, Bergen 1986.

en diskusjon rundt bakgrunnen for produksjonen av dem. I første del av oppgaven går diskusjonen inn på om Leka-skapene kan kalles en gruppe eller ikke og det diskuteres hvorvidt Nord-Nederland er et sannsynlig opphav for alterskapene. Deretter drøftes det om Leka-skapene er laget for et åpent marked eller om de er bestillingsverk.

På denne bakgrunn vil oppgaven vurdere følgende problemstillinger:

- Hvorvidt Leka-skapene kan kalles en gruppe
- Hvorvidt det ble benyttet masseproduksjonsmetoder ved tillagingen av Leka-skapene
- Hvorvidt Leka-skapene ble produsert for å selges på et åpent marked og om de da ble laget som halvfabrikata
- Hvorvidt skapene ble laget på bakgrunn av en bestilling gjort direkte til et verksted

Forskning i Nederland og Belgia har vist at mange av de alterskapene som ble eksportert til utlandet var markedsprodusert. Det er sannsynlig at dette gjelder mange av de gjenstandene som finnes i Norge. Det må derfor settes spørsmålstegn ved hvordan man da kan forklare det norske helgenutvalget og forekomsten av donatorportrett og våpenskjold i Leka-skapene. Dette indikerer at det er snakk om halvfabrikata, der kjøper selv var med på å bestemme noe av sluttproduktets form og ikonografi.

Forskningshistorikk og teoretisk rammeverk

Forskning på middelalderens kunst har tradisjonelt hatt stort fokus i norsk kunsthistorie. Forskerne har imidlertid primært konsentrert seg om materiale fra tidlig og høymiddelalder fremfor senmiddelalder. Den begrensede mengde forskning gjort på området til tross, viktige resultater har fremkommet. Jeg vil i følgende ta opp arbeider gjort om senmiddelalderens kunst og kunstproduksjon.

Den første som i noen grad diskuterte senmiddelalderkunst i norsk sammenheng var den norske kunsthistorikeren Harry Fett. I 1909 utga Fett boken *Norges kirker i middelalderen*. I boken gir han en gjennomgang av middelalderens norske kirker og kirkeinventar, herunder forholdene i senmiddelalderen. Når det gjelder import og hjemlig produksjon skriver Fett:

...nogen egentlig rod her i landet fik ikke denne kunst. Den blev fremmed og importeret. Enkelte spor har vi af hjemlandsk arbeide og det er nok mulig at vi

ved et bedre kjendskap til materialet vil kunne se flere norske arbeider, men i det store og hele er denne kunst importert.¹¹

I 1925 utdyper Fett dette videre i sitt kapittel om middelalderen i verket *Norsk kunsthistorie*. Her skriver han at både Norge og det øvrige Norden importerte kunst i denne perioden fremfor egenproduksjon.¹² Videre setter Fett spørsmålsteget ved om det i det hele tatt var noen hjemlig kunstproduksjon i Norge i senmiddelalderen. Han konkluderer med at dette fantes, men i begrenset omfang. Med henvisning til at det finnes arbeider rundt i landet som er svært primitivt utført, mente han at de trolig stammer fra norske verksteder.¹³

Senmiddelalderens kirkeinventar, med vekt på gjenstander fra kirker og museer i Norges tre nordligste fylker vurderes av kunsthistorieprofessor Anders Bugge i *Kunsten langs leden i nord* fra 1933. Bugge omtaler her den høye kvaliteten dette materialet har og ser dette i sammenheng med hanseatenes rolle i handelen. Bugge er som kunsthistorikere for øvrig i denne perioden svært opptatt av å finne mesteren bak de ulike verkene. Han navngir derfor håndverkere som kan ha vært opphavsmenn til de ulike alterskapene han omtaler.¹⁴

Noenlunde samtidig med Fett og Bugge utkommer det første virkelig omfattende verket om senmiddelalderkunsten i Norge. Dette er skrevet av Eivind Engelstad. Engelstad var arkeolog og jobbet ved middelalderavdelingen ved Universitetets Oldsakssamling i Oslo fra 1928. I 1933 gav Engelstad ut et mindre arbeid om den hanseatiske kunsten i Norge og i 1936 utkom *Senmiddelalderens kunst i Norge*. Engelstads intensjon med sistnevnte verk var å diskutere tidligere attribusjoner som var gjort og å diskutere hva av senmiddelaldermaterialet som eventuelt kunne være resultater av norsk produksjon. Engelstad reiste landet rundt, registrerte, dokumenterte og analyserte det som fantes av kunst fra senmiddelalderen. Han fotograferte, beskrev, daterte og forsøkte som Anders Bugge, å mesterattribuere de gjenstandene han fant. Engelstad konkluderer som Fett med at de fleste av gjenstandene var importarbeider fra Tyskland og Nederland. Videre sier han at:

...hanseaterkunsten hadde en bred plass hos oss gjennom hele det 15. århundre, importen øket mot slutten av samme, men faller så merkbart av. Ved samme tid er det de nederlandske arbeider begynner å vise sig ved våre kyster. De erstatter ikke de lybekske, men fra slutten av 1400-årene importeres de parallelt med dem. Det er bare forskjell at mens det nu avtar med hanseater, øker det med

¹¹ Harry Fett: *Norges kirker i middelalderen*, (Kristiania: Norsk folkemuseum, 1909), 155.

¹² Harry Fett: "Skulptur og malerkunst i middelalderen", *Norges kunsthistorie*, (Oslo: Gyldendal 1925), 232

¹³ *Ibid.*, 236

¹⁴ Anders Bugge: *Kunsten langs leden i nord*, (Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers forening, 1933)

nederlendere. Derfor preger disse langt sterkere kunstimporten hos oss i det 16., enn i det 15. århundre.¹⁵

Engelstad konkluderte med at kun en liten del av materialet hadde sitt opphav i norske verksteder. ”Den norske innsats i den senmiddelalderske kunst er meget ubetydelig (...) Man kan uten overdrivelser si at fra omkring år 1400, var all norsk kunst død”.¹⁶

Både Fett, Bugge og Engelstad tok del i en kunsthistorisk tradisjon der man la vekt på stilanalyse, ikonografi og datering av kunstverkene man arbeidet med. Som en følge av dette fikk man de mange mesterattribusjonene som det er vanlig å finne i kunsthistorielitteratur fra deres samtid. Dette skulle, i fagets senere utvikling, bli underlagt sterk kritikk (jf. Erik Moltke, Henrik von Achen og Margareta Kempff).

Nesten 50 år etter Engelstads oversiktsverk ble utgitt, utgav Henrik von Achen i 1981, artikkelen ”Sengotiske alterskabe i Hordaland”. Von Achen tar i artikkelen et oppgjør med den kunsthistoriske metoden som frem til da hadde vært brukt på materiale fra senmiddelalderen Han skisserer deretter opp de metodiske prinsippene den kommende forskningen bør arbeide ut fra.¹⁷ Med utgangspunkt i alterskapene i Hordaland forsøker han å skissere opp i hvilken retning kunsthistorikerne bør arbeide. Han mener at materialet bør settes i relasjon til de historiske realitetene, hva angår import og lokalkunst, økonomi, kunstmarked, verkstedsforhold, bestillere osv., i tillegg til de tradisjonelle metodene.

Den danske forskeren Erik Moltke som von Achen henviser til i ovennevnte artikkel mener på sin side at stilanalyse er et nødvendig onde i kunsthistorisk forskning. Samtidig må den hvile på et mer solid grunnlag for å bli et brukbart instrument. Moltke argumenter for at stilanalyse må underbygges med mer objektive forskningsresultater for å bli troverdig. Videre trekker Moltke frem materialanalysen, teknikk og mikroskopiske og kjemiske analyser som eksempler på nettopp dette.¹⁸ Etter hvert som konservatorrapportene blir flere og mer utførlige, vil de trolig være et viktig hjelpemiddel i så måte.

Den svenske kunsthistorikeren Margareta Kempff berører samme problematikk i *Attribueringarnas mångfald. Johannes Stenrat och Hans Hesse- den senmedeltidiga*

¹⁵ Eivind Engelstad: *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*, (Oslo 1936), 146

¹⁶ *Ibid.*, 155

¹⁷ Henrik von Achen: ”Sengotiske alterskabe i Hordaland. Studier i senmiddelalderens kunstmiljø”. *Fortidsminneforeningens årbok 1981*, 13

¹⁸ Erik Moltke: *Bernt Notkes altertavle i Århus domkirke og Tallintavlen*, (København: Gads forlag, 1970), 18

verkstadens produktion. Kempff sier her at stilanalytisk metode må kombineres med litteratur og kildekritiske analyser samt tekniske undersøkelser der dette er tilgjengelig. Hun mener at forskere må gi objektet en stilhistorisk bakgrunn og innordne det i en tidsmessig og regional sammenheng.¹⁹

Von Achens, Kempffs og Moltkes kritikk av stilanalysen og forslagene de gir til hvordan å forbedre og supplere den stilanalytiske metode vil være sentrale deler av denne oppgaven og bli beskrevet nærmere i avsnittet om metode.

Nesten seksti år etter det omfattende verk om Norges kunsthistorie fra 1925 ble det på ny skrevet et samleverk om landets kunst.²⁰ Per Jonas Nordhagen hadde ansvaret for kapitlet om senmiddelalderens billedkunst. Nordhagen ga her en gjennomgang av tidligere forskning på det norske senmiddelaldermaterialet, en kort oversikt over noe av det materialet som finnes, hvilke tolkninger som var blitt gjort og om det var importert eller hjemlig produsert. Nordhagen konkluderte i likhet med de ovennevnte at det ikke fantes noen stor norsk kunstproduksjon på denne tiden og at det meste av senmiddelaldermaterialet som er bevart, er i landet som resultat av import.

Det siste større arbeidet utført i Norge på senmiddelaldermateriale er Anne Fredrikke Schrupfs hovedoppgave *Senmiddelalderens treskulptur i Norge* fra 1999. Schrupf foretar en kritisk gjennomgang av Engelstads verk fra 1936, og diskuterer hans attribueringer og hans konklusjon om at det meste av materialet skulle være importarbeider. Schrupf konkluderer med at Engelstad var farget av samtidens oppfatning av senmiddelalderen som en nedgangstid og hun mener å finne stor sannsynlighet for at det eksisterte en hjemlig kunstproduksjon i senmiddelalderens Norge.²¹

Forskere synes dermed å være enige om at mye av den kunsten som finnes i Norge fra senmiddelalderen er importarbeider fra Tyskland eller Nederlandene og at det ikke fant sted noen stor norsk kunstproduksjon i denne perioden. Videre har det fremkommet kritikk av tidligere forskerarbeider som nærmest utelukkende benyttet stilanalyse i sitt arbeid med dette

¹⁹ Margareta Kempff: *Attribueringens mangfold. Johannes Stenrat och Hans Hesse- Den senmedeltida verkstadens produktion*, (Stockholm 1994), 12

²⁰ Per Jonas Nordhagen: "Senmiddelalderens billedkunst 1350-1537", i *Norges kunsthistorie bd 2, Høy middelalder og hansa-tid*, 375-433, red Knut Berg (Oslo: Gyldendal, 1981)

²¹ Anne Fredrikke Schrupf: *Senmiddelalderens treskulptur i Norge, Eivind S. Engelstads verk fra 1936 i et nytt lys*, Upublisert hovedfagsavhandling i kunsthistorie, (Universitetet i Bergen 1999), 125

materialet. Det har dessuten fremkommet forslag til hvordan forbedre og supplere de metodiske grepene.

I forbindelse med problemstillingen er arbeidene til Lynn Jacobs og Lorne Campbell sentrale. De har begge jobbet med temaene masseproduksjon, bestillingsverk og markeder i Sør-Nederland. Lorne Campbell har arbeidet med denne problemstillingen når det gjelder kunstproduksjon generelt og konkluderer i *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century* med, "it seems more than probable that only relatively few pictures were commissioned". Videre skriver Campbell, "the guilds were beginning to relax some of their monopolies and controls on production, and were coming to accept the existence of dealers".²² Han påpeker dermed at mye av den kunsten som ble laget i Nederlandene i denne perioden ble laget for et åpent marked og at det fantes forhandlere som formidlet salg.

Lynne Jacobs har i bøker og artikler også diskutert dette temaet, men har i motsetning til Campbell konsentrert seg direkte om alterskapsproduksjon. I *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550*, diskuterer hun produksjon og salg av alterskap og konkluderer med at det meste av produksjonen foregikk på bakgrunn av salg på et åpent marked fremfor på bestilling.²³ Jacobs arbeid vil bli sentralt i min diskusjon omkring omstendighetene rundt Leka-skapenes produksjon.

Mange av de store nederlandske og belgiske byene hadde egne årlige markeder der handelsmenn, håndverkere og kunstnere kunne komme og selge sine varer og produkter. Jean Wilson og Dan Ewing har vurdert markedene i henholdsvis Brügge og Antwerpen. Også kunstnere kom for å stille ut og selge sine produkter. Wilson undersøker hvilke kunstnere som deltok på markeder i Brügge og hvordan malerier ble markedsført i Flandern og Brabant.²⁴ Ewing har undersøkt hvordan markedet "Our Ladys Pand" i Antwerpen var organisert og

²² Lorne Campbell: "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *Burlington Magazine*, vol 118, nr 2, 1976, 198

²³ Lynne F. Jacobs: *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

²⁴ Jean Wilson: "The participation of painters in the Bruges "pand" market, 1512-1550", *Burlington Magazine* 125, nr 2, 1983, 476-479. Jean Wilson: "Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant", *Artistes, artisans et production artistique au moyen age. Vol III. Fabrication et consummation de l'oeuvre*, 621-627, red Xavier Barral I Altet. (Paris: Picard 1990)

fungerte.²⁵ Markedet var et av de største i Europa i denne perioden og spesialiserte seg på kunstsalg.²⁶

Problemstillingen omkring bestilling og markedsproduksjon har kort vært omtalt av norske kunsthistorikere. Både Gunnar Danbolt, Per Jonas Nordhagen og Erla Bergendahl Hohler viser kjennskap til problematikken i forbindelse med bestillingsarbeider eller produksjon for et åpent marked, men trekker alle den konklusjonen at det på grunn av det norske helgenutvalget er sannsynlig at de importerte alterskapene var bestillingsarbeider, der kjøper presiserte hvilken ikonografi alterskapet skulle ha.²⁷ Per Jonas Nordhagen skriver i *Norsk kunsthistorie*:

vi må ikke tenke oss importen av kirkekunst til Norge som en upersonlig engrosvirksomhet der bestemte standardprodukter ble sprøytet ut på markedet (...) i mange tilfeller må vi regne med at oppdragene kom inn til verkstedene fra de norske bestillerne med klare spesifikasjoner av hva slags utvalg av scener og figurer en ønske (...) Som ventet er Olavsfremstillingene særlig tallrike. Likevel er han ikke å finne på alle skap. Han var altså ikke noe som produsentene uten unntak satte inn i skapene som var bestemt for det norske markedet, det var etter bestillerens ønske at han kom med.²⁸

Erla Bergendahl Hohler er inne på det samme i artikkelen ”Kirken og kunsthåndverkerne”:
”senmiddelalderens importerte alterskap har nok også vært bestillingsarbeider, når man ser på hvor ofte særnorske helgener dukker opp der”.²⁹

Historikere har også gått inn i denne debatten. Audun Dybdahl omtaler importerte alterskap i *Helgener i tiden* fra 1999. Han mener her at antagelsen om at dette er bestillingsarbeider styrkes ved det norske helgenutvalget og at det følgelig må ha vært vanlig å presisere hvilke helgener man ønsket å få avbildet ved bestilling av et alterskap.³⁰

Nederlandske Anneke Welle har i en doktoravhandling diskutert prinsesse Elisabeths rolle i anskaffelsen av Leka-skapene. Welle konkluderte med at handel med tørrfisk antagelig var

²⁵ Dan Ewing: Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Ladys Pand. *The Art Bulletin*, vol 72, nr 4, 1990, 558-584

²⁶ Ibid., 580

²⁷ Danbolt 1999, Nordhagen 1981, Erla B. Hohler: ”Kirken og kunsthåndverkerne”, i *Den kirkehistoriske utfordring*, 115-137, red Steinar Imsen (Trondheim: Tapir akademisk forlag 2005)

²⁸ Nordhagen 1981, 387

²⁹ Hohler 2005, 135

³⁰ Audun Dybdahl: *Helgener i tiden*, (Trondheim: Tapir 1999), 72.

viktigere for anskaffelsen av skapene enn prinsessen. Denne avhandlingen har ikke vært tilgjengelig og jeg har derfor ikke fått lest Welles argumentasjon.³¹

Teoriene til Lynn Jacob og Lorne Campbell omkring forekomsten av markedsproduksjon av kunst i senmiddelalderens Nederlandene blir sentrale i diskusjonen rundt denne oppgavens hovedproblemstilling om omstendighetene rundt Leka-skapenes opphav.

Metode

Det er brukt en kombinasjon av flere ulike metoder for å besvare problemstillingene som ligger til grunn for denne oppgaven. I første del av oppgaven tar jeg i bruk en tradisjonell kunsthistorisk metode med stilanalyse og ikonografisk analyse. Alterskapene er utgangspunkt og ved disse tradisjonelle metodene er det mulig å finne ut mer om deres opphav og komme et stykke på vei for å vurdere om dette er en gruppe eller ikke. Jeg vil derfor i neste kapittel komme med en beskrivelse av hvert enkelt skap, i den forbindelse legges det vekt på både form, innhold, stil og ikonografi. Hovedhensikten er ikke å gi en utførlig analyse av stil og innhold, men å diskutere forhold relatert til importen.

Hvorvidt disse alterskapene er masseproduserte eller bestillingsverk, vil en tradisjonell stilanalyse og ikonografisk analyse kun sette noe lys på. Disse metodene vil derfor bli kombinert med en mer utførlig analyse av tiden og området disse gjenstandene ble skapt i. Derigjennom vil skapene bli satt i en tidsmessig og geografisk kontekst. Som utgangspunkt for dette er det viktig å sette seg inn i hvordan den nederlandske verkstedsproduksjonen var organisert og hvordan markedene fungerte. Hensikten har vært å finne indisier på om et alterskap var markedsprodusert eller et bestillingsverk. I denne sammenheng vil skriftlige kilder om tiden og regionen bli benyttet.

De tekniske rapportene som er blitt utarbeidet etter at alterskapene har vært til behandling ved Riksantikvaren og Norsk Institutt for Kulturminneforskning, NIKU har vært av stor nytte. Rapportene beskriver hvilke produksjonsmetoder og teknikker som er brukt og hvilke materialer man har benyttet seg av. Ved å tilføye kildegranskningen og tekniske rapporter som en del av de metodiske grepene og dermed supplere den stilanalytiske metode er det et håp om å unngå de problemene kritikerne tidligere har pekt på.

³¹ Avhandlingen er i mai 2007 under bestilling til Universitetsbiblioteket i Oslo.

Begrepsavklaringer

I denne oppgaven vil det vekslende bli benyttet begrep som markedsproduksjon, vareproduksjon, bestillingsverk og kundeproduksjon. Med markedsproduksjon og vareproduksjon menes i dette tilfelle alterskap produsert uten at det forelå en bestilling eller avtale med en kunde, og at dette skapet var beregnet solgt på et åpent marked. Begrepene bestillingsverk og kundeproduksjon benyttes om alterskap laget på bakgrunn av bestilling eller avtale med en kunde. Her forutsettes det at kunden var aktivt deltagende i utforming av alterskapets form og innhold. Når produksjonen av skapet var utført ble alterskapet levert til kjøperen.

Kapittel 1

Beskrivelser

Det senmiddelalderske alterskapets funksjon var både som alterutsmykning og som en del av liturgien. Alterskapene har et korpus med skulptur som inneholder det viktigste billedprogrammet, enten en sentral fremstilling fra bibelen eller en eller flere hovedhelgener. Skulpturen var malt eller forgylt og fremstår mot en bakgrunn i gull hvor det gjerne er skåret eller stemplet inn et vakkert mønster. Korpus har fastmonterte fløydører som kunne åpnes eller lukkes alt etter som kirkeårets gang. Dørene hadde gjerne malerier både på innsiden og utsiden. Her er det fremstilt scener fra bibelen eller helgenlegender. Store alterskap kan i tillegg ha skulptur også på innsiden av fløydørene. Til daglig var fløydørene lukket, men på spesielle høytidsdager åpnet man dørene slik at skulpturen kunne beskues.³² Kunsthistorikeren Walter Paatz har sagt om alterskapet og dets funksjon i liturgien:

Alterskapet ble et likefrem fullkomment instrument for liturgien. Ingen sengotisk kunstgjenstand kom de bærende krefter i den katolske gudstjeneste i slik grad i møte som den. Som ”forvandlingsalter,” dvs et verk med forskjellige billedsider som åpningen og lukkingen av fløyene gjorde synlig, formådde det sengotiske utskårete og bemalte alterskap å følge kirkeårets festkalender på stedet der messeofferet ble utgydt. Det stilte fram til menighetens beskuelse de sentrale andaktsobjekter, gjennom fargestrålende og gullskimrende skulptur og maleri, snart Guds Mor- Vår Frue- og hennes liv, snart Kristus og hans offerdød, og til slutt de lokale skytshelgenene.³³

I dette kapitlet vil en beskrivelse av Leka-skapene ha hovedfokus. Mye av informasjonen ligger i selve materialet, altså alterskapene selv, og det er derfor viktig å ha god kjennskap til deres form, ikonografi og materialer. Det har ikke vært mulig å studere alle alterskapene ved selvsyn, tilgjengelig fotodokumentasjon er derfor blitt benyttet.³⁴ Denne har vært av ulik kvalitet. I tillegg er det derfor blitt benyttet annet tilgjengelig kildemateriale for på en tilfredsstillende måte å kunne beskrive skapene. For alterskapene i Leka og Grip finnes det konserveringsrapporter, i rapporten til Leka er også skapet i Røst kort beskrevet. Alterskapet i Ørsta er nøye beskrevet i en artikkel av Anne Marte Hoff. I forhold til skulpturene i Hadsel er det muntlig informasjon fra konservatoren som arbeidet med dem. I skrivende stund finnes ingen fullstendig konserveringsrapport, kun en rapport fra forprosjektet. Etter beskrivelsene

³² Nordhagen 1981., 382

³³ Ibid. Sitatet er hentet fra W. Paatz, *Süd-deutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*, Heidelberg 1963, 11.

³⁴ Skulpturene i Hadsel fikk jeg se da de var på NIKU til behandling sommeren 2006, alterskapet i Grip så jeg i Grip stavkirke i august 2006.

vil jeg summere opp likheter og ulikheter og på bakgrunn av dette forsøke å bekrefte eller avkrefte om dette er en gruppe.

Alterskapet i Leka kirke (Illustrasjon 1 og 2)

Alterskapet står i Leka kirke på øya Leka i Nord-Trøndelag. Leka kirke er fra 1867 og er bygget i nygotisk stil. Skapet er plassert på nordsiden av skipet, på veggen inn mot koret. Alterskapet består av predella, korpus og to fløydører. Korpus er delt i tre nisjer, hver av nisjene har en helgenskulptur, Maria med barnet står i midten, St. Olav til venstre og St. Mikael til høyre. De tre skulpturene er hver skåret ut av ett emne som består av to sammenlimte planker.³⁵ Fløydørene har malte billedfremstillinger.

Alterskapets mål er:

Korpus med predella: lengde 114,5 cm, bredde 113 cm, dybde 17-18 cm.

Maria: lengde 61,5 cm, bredde 22 cm, dybde 15 cm.

St. Olav: lengde 62 cm, bredde 21 cm, dybde 13.

St. Mikael: lengde 61,5 cm, bredde 27,5 cm, dybde 13 cm.³⁶

Fløydørene: høyde 75,7 cm, bredde 56,7, tykkelse 3,05.³⁷

På venstre side har predellaen en kvadratisk åpning dekket med et lokk med metallbeslag som gjør at rommet kan lukkes eller låses. Predellaen er marmorert, fronten i brungrønne nyanser, baksiden og sidene har mørke farger. Listen mellom predella og korpus er lasert i en rødbrun farge.³⁸

Korpus er rett avsluttet oventil, og delt i tre nisjer som hver avsluttes i en rundbue. Rundbuene er prydet med bladverk. På toppen har korpus en bekroning med ornamenter og en midtfial. Korpus er på utsiden marmorert i samme farger som predellafronten. Nisjene i korpus er delt av med søyler, de ytre nisjene har søyler som avslutning. I alt har korpus dermed fire søyler. Søylen har høye baser, snodde skaft og gjennombrutte kapiteler, de midtre søylene er bredere enn de ytre. Søylebasene er mangelkantede, mens skaftene er runde og kannelerte. Kanneleringen er vridd og skifter retning to ganger på hver søyle. Søylenes midtparti er vertikalt kanellert. Søylen ligner hverandre, men er ikke identiske, kapitelen har samme formspråk, men er alle forskjellige.

³⁵ Olstad 2002,12

³⁶ Ibid., 33

³⁷ Ibid., 34. J. M. Stornes opplyser at målene på de to Lekadørene så å si er identiske.

³⁸ Ibid., 14

Søylene bærer en arkade. Arkadens øvre del består av gjennombrutte bladornamenter og avsluttes med en profilert bue over hver nisje. Mellom hver bue er det et gjennombrutt ornament i form av bladranker.

Skilleveggene prydes av et gjennombrutt spissbuet vindu. Skråvegger inne i nisjene har vinduer med gotisk masverk skåret i relieff. De har også et mønster som er utført med stempeling i det opprinnelige gullet. Denne stempelornamentikken finner man også på bakveggene. Den nedre delen av veggene har et diagonalt rutemønster med en blomst i hver rute.³⁹ Taket i hver nisje dannes av en baldakin med ribbehvelv. Hvelvene i de to ytre nisjene er like, mens det midterste har en rikere ribbeordning. Nede avsluttes baldakinene i tre buer som rammer inn hver sin del av den tredelte bakveggen i nisjen. Interiøret i korpus er hovedsakelig i gull, men har noen røde og blå detaljer.

Skulpturene er skåret i høyt relieff slik at baksiden i hovedsak ikke er bearbeidet. I midtre nisje står Maria med Jesus-barnet på armen. Hun er kledd i tunika, kjole og kappe. Plaggene er for det meste gullfarget, men kappen har blått fôr. Barnet sitter i kappen og holder rundt morens blottede bryst. Håret hans er kort, krøllete og gullfarget. Marias hår har samme farge som barnets, men hennes er langt og bølgete. Hun har en krone på hodet. Deler av kronens takker mangler.⁴⁰

Til venstre står St. Olav med sine velkjente attributter. Han er kledd i rustning og kappe, holder hanapen i venstre hånd og øksen i høyre. St. Olav står på en figur som har dyrekropp og menneskehode. Ansiktet på dyret er identisk med St. Olavs ansikt. Helgenen har en brun lue på hodet, oppå luen har han en krone i gull. Han har gråsvart hår, bart og skjegg. Kappen er i gull med blått fôr, rustningen er rød, brun og gull. Hanap, øks, lue og krone er i gull, dyrekroppen er i gull, oker og har blå flekker. Hodet på dyrekroppen har samme farger som St. Olav. Dyret mangler hale og den øvre del av St. Olavs langskaftede øks er sekundær, antagelig fra 1958-1959.⁴¹

Til høyre står St. Mikael kledd i brynje og kappe. Brynjen er gråblå, med rødt fôr, skoene er rødbrune. Kappen er i gull med blått for, vingene er gullfargede. St. Mikael holder et skjold prydet med et kors i venstre hånd, og et sverd i høyre. Han har gygne krøller med et rødt

³⁹ Ibid., 16

⁴⁰ Ibid., 24

⁴¹ Ibid., 24. Alterskapet ble konservert og restaurert i denne perioden.

hårbånd. Han står oppå en drage, denne er gullfarget med mangefargede prikker. Hånden som holder sverdet er hevet som til hugg.

Fløydørene er satt sammen av fire ramtrær og en uprofilert fylling. Venstre dør er på utsiden prydet med en fremstilling av St. Olav. På innsiden er det en fremstilling av St. Sunniva. Høyre dør har på utsiden St. Mikael og på innsiden St. Margareta av Antiokia. Helgenene står i fargerike klær på et tavlegulv mot en brun bakgrunn, rammet inn av en bue. Himmelen ses mellom buen og den brune bakgrunnen. Hver enkelt helgen er navngitt med en innskrift på feltet mellom basene til den innrammende søylen.

St. Olav står på et rutete gulv i gult og grønt, bak han er en brun vegg med blå himmel over. Buen som rammer han inn er blå, men har rødbrune kapiteler og søylebaser. St. Olav er kledd i grå rustning og grønn og rød kappe, han har en langskaftet sort øks i høyre hånd og en gullfarget hanap i venstre. Han står oppå dragen som har en brun kropp og et hode identisk med St. Olavs eget. Helgenen har en blå lue med grønne detaljer og en krone i gull og rødt utenpå luen. Kronen er festet med et bånd under haken, hår og skjegg er brunt. I innskriften under står det skrevet "Olloff".

St. Sunniva står på et gulv av rosa og gule ruter, bak henne er en brun vegg og blågrå himmel. Hun er rammet inn av en rød bue med blå kapiteler og baser. St. Sunniva er kledd i grønn og gul kjole, hodepryden er i grønt og rosa med gullornamentikk. Hun holder et gullkors i venstre hånd og sitt attributt, steinblokken, i høyre. Navnet er skrevet på feltet under figuren og er stavet "Sonniva".

St. Mikael står på et gulv av rosa og gule ruter identisk med gulvet til St. Sunniva. Bak han er det en mørk vegg og blå himmel. Han er omkranset av en blå bue med rødbrune kapiteler og baser. St. Mikael er i ferd med å støte et langskaftet kors inn i munnen på dragen som ligger under føttene hans. St. Mikael er kledd i rustning med en grønn kappe over, denne er holdt sammen med en gullfarget brosjé, sverdet henger i beltet. Vingene er rosa på innsiden og sorte på utsiden, de er tydelig fjærkledd. På føttene har han røde sko, håret er langt og gullfarget og han har et kors på hodet. På feltet under han står det skrevet "Michael".

St. Margareta står på et gulv av gule og grønne ruter identisk med gulvet på maleriet til St. Olav. Bak henne er den samme mørke veggen som i de andre maleriene. Himmelen er

identisk med himmelen bak St. Sunniva, det samme er den omkransende buen. St. Margareta er kledd i blå kjole med rød kappe over, og har hvit krave i halsen. Hendene hennes er foldet rundt et gullfarget kors. Håret er langt og lyst. Hun står oppå en brun drage, denne har en bit av St. Margaretas kappe i munnen. I innskriften under står det ”Margrieta”.

Fløydørene er festet til korpus med hengsler som kan være opprinnelige.⁴² Det er satt av plass til hengsler også på dørenes langsider på motsatt side av der dørene er hengslet nå. Her er det hull som viser hvor naglene som fester hengslene skal stå. Det ser ikke ut til at det har stått nagler i hullene noen gang. Konservatorene mener dermed at det er lite som tyder på at dørene noen gang har vært hengslet om.⁴³

De opprinnelige billedfeltene har i stor grad hatt de samme fargene som de vi ser i dag. Hvis man skulle fjerne de nåværende maleriene ville man stå igjen med slitte utgaver av de samme. Feltet med St. Margareta ville for det meste gått tapt.⁴⁴

I løpet av perioden 1600-1900 kan skapet ha blitt overmalt to ganger. De undersøkelsene som er gjort tyder på at den opprinnelige bemalingen på de enkelte elementene enten er helt borte eller meget slitt.⁴⁵ Konservatorene har allikevel forsøkt å kartlegge den opprinnelige polykromien på predella, korpus og skulptur.

Den opprinnelige marmoreringen på predellaen er delvis den vi ser i dag, og dagens marmorering gir dermed et inntrykk av hvorledes den opprinnelige polykromien har sett ut. På korpus har baksiden vært marmorert i mørke farger. Korpus` utside for øvrig har hatt marmorering som ligner den det har i dag. Interiøret har for det meste vært i gull med fargedetaljer på søyler og muligens bunn som har brutt gullflaten. Arkaden har vært i gull med detaljer i rødt og blått. Skulpturenes opprinnelige hovedfarge har vært gull, men ulike fargedetaljer har brutt gullflaten. Opprinnelig har Marias tunika muligens hatt en rød bord, kjolen har hatt rødt og muligens blått fôr. Kappen kan ha hatt blå og hvit dekorbord. Marias øyne er nå blå, men de kan ha vært brune. St. Olav har opprinnelig hatt rød lue, rødbrunt hår og skjegg, rustning i gull, sorte sko og kappe i rød lasur på gull. Dragen har hatt rød og muligens grønn lasur på gull med blå flekker, rødbrunt hår og skjegg. St. Mikael's kappe har

⁴² Ibid., 13

⁴³ Ibid., 24

⁴⁴ Ibid., 28

⁴⁵ Ibid., 28

hatt rød dekorbord, skoene rød lasur på sølv. Vi ser dermed at det kun er små detaljer som er endret fra den opprinnelige polykromien.⁴⁶

Alterskapet i Røst kirke (Illustrasjon 3 og 4)

Alterskapet benyttes som altertavle og står i Røst kirke i Lofoten, Nordland. Den nåværende kirken er bygget mellom 1898 og 1900. Skapet består av et korpusparti som er plassert på en predella, korpus er delt i tre nisjer som hver inneholder en skulptur. De tre skulpturene er i midten St. Olav, til venstre en ukjent biskop og til høyre også en ukjent biskop. Skulpturene i dette alterskapet er også laget av emner som består av to sammenlimte planker.⁴⁷ Skapet har to fløydører med malte billedfremstillinger på hver side.

Skapets mål er: korpus med predella: høyde 114 cm, bredde 113,5 cm, dybde 15 cm.

Skulpturer: St. Olav: høyde 63,1 cm, bredde 22,7 cm, dybde 13,5 cm.

Venstre biskop: høyde 63,6 cm, bredde 23,4 cm, dybde 14 cm.

Høyre biskop: høyde 63,3 cm, bredde 21,7 cm, dybde 14 cm.

Alterskapet i Røst har mange likheter med skapet i Leka.

Korpus er plassert på en predella. Predellaen har i likhet med predellaen til Leka-skapet en åpning på siden som kan åpnes og lukkes.

Korpus har en kasseform og er rett avsluttet oventil. I dag har korpus en blå farge. Det er delt i tre nisjer, nisjene avsluttes i rundbuer øverst. Nisjene er delt av med snodde søyler, fire i alt. Tre av søylene er snodd samme vei, den fjerde er snodd motsatt vei. Det midtre feltet på hver søyle er vertikalt kannelert. I hver av nisjene står en helgenskulptur. Over skulpturene er det baldakiner som alle har ulik utforming. Den midterste baldakinen har den rikeste utformingen. Skråveggene inne i nisjene har spissbuede vinduer prydet med samme type stempelornamentikk som i skapet i Leka. Interiøret i korpus er malt i en blågrå farge, søyleskaft, baser og kapiteler er malt med gullfarge.

I den midterste nisjen står det en skulptur som forestiller St. Olav. Denne har mange likheter med Olavsfiguren fra Leka. St. Olav fra Røst har øksen i høyre hånd og hanapen i venstre. Mellom bena har han dyret som har St. Olavs hode, dyret har brun kropp og en blå turban på

⁴⁶ Ibid., 43-44

⁴⁷ Ibid., 33

hodet. Helgenen er kledd i mørk blå rustning og rustrød kappe og har en rød lue med krone på utsiden. Skjegget er sort. To biskoper flankerer St. Olav. Biskopen til venstre holder en krumstav i venstre hånd og har i høyre hånd holdt en annen stav som det i dag kun er bevart et kort stykke av. Biskopen til høyre har høyre hånd løftet til en velsignelsesgest, mens venstre hånd holder om pilegrimsstaven. Begge biskopene er kledd i grønn kjortel med en mørkere grønn kappe over. Kappene er holdt sammen av en gullspenne. Begge har bispelue i grønnblått med gullornamentikk og sorte sko. Det har vært en del spekulasjoner omkring hvem de to biskopene er ment å være uten at det har blitt trukket noen entydig konklusjon. Eivind Engelstad mener biskopen til høyre muligens kan være den hellige Maternus.⁴⁸ Reinert Svendsen på sin side antok at dette kunne være St. Nikolaus av Bari og at biskopen til venstre kunne være St. Laurentius. Jaap Leuwenberg mente i likhet med Svendsen, at den første kan være St. Nikolaus, men at biskopen til venstre kunne være Augustin.⁴⁹ Også Ola Storsletten mener at biskopen til høyre kan være St. Nikolaus av Bari.⁵⁰

De to fløydørene har malte billedfremstillinger på begge sider. Bildene ble overmalt en gang på 1700-tallet, men de opprinnelige maleriene på innsiden av dørene ble hentet frem igjen i 1942 av kirkemaler Alfred Hagn fra Riksantikvaren.⁵¹ Bildene på utsiden av dørene er overmalingene fra 1700-tallet. Dørene viser nå, på utsiden, til venstre, Aron i presteskrud og til høyre, Moses med lovtavlene. Aron er kledd i grønn kjortel med mørk rød kjole over. Kjolen er kantet med gull og holdes sammen av en firkantet nål i brystet. I livet har han et sort belte med gullspenne og gullfrynser. Øverst på brystet stikker det frem en rød trøye med hvit blondekant. Hår og skjegg er brunt og han har en hodepryd i rød og blå med gullornamentikk. Han holder et rykende røkelseskar i den ene hånden. Aron er avbildet mot en lysere bakgrunn der det skimtes en skog. Moses står med en lys bakgrunn av fjell. Han har en beige kjortel med lysere kanting i halslinning og rundt håndledd. Kappen er mørkere brun. Skoene er sorte med brune detaljer og han har brunt hår og skjegg. Lovtavlene er sorte med skrift i hvitt. Røntgenundersøkelser viser at det under disse senere overmalingene antagelig ligger et maleri av St. Olav til venstre og et maleri av en biskop til høyre.

På innsiden av dørene i skapet på Røst ser man til venstre, St. Katarina av Alexandria og til høyre St. Margareta av Antiokia. Dette er de originale senmiddelaldermaleriene. Disse er svært like fremstillingene på fløydørene til skapet i Leka. Begge de to helgenene står på et

⁴⁸ Engelstad 1936, 281

⁴⁹ Haarek Midtgaard: "Alteret i Røst kirke" i *Kirkeblad for Værøy og Røst*: juli 1990, årg 34, nr 2, 20.

⁵⁰ Ola Storsletten: Alterskap fra Røst kirke- oppmåling 5-3- 1986, 7

⁵¹ Midtgaard 1990, 20

rutete gulv, bak dem er en mørk vegg og blå himmel. Det hele rammes inn av buen. St. Margareta folder hendene rundt et kors. Hun er kledd i en grønnblå kjole med rød kappe og har langt, bølgete hår i gull. I halsen stikker det opp en hvit bluse. Av dragen under bena hennes sees nå kun halen, denne er grønn. St. Katarina har krone på hodet og er kledd i blå kjole og grønn kappe. Kjolen er kantet med sort i halslinningen og kappen er holdt sammen av en spenne i gull. Hun har et sverd med rødt skaft i høyre hånd. Ved siden av sverdet står hjulet. I venstre hånd har hun en oppslått bok i sort og gull. Ved føttene hennes, på venstre side ligger keiser Maxentius. Klærne hans er i gull og blått med hvit blondekrave i halsen. Han har en kappe i et slags brokademønster i gull. Maxentius har blå turban på hodet og sabel i hånden. 1700-tallsmaleriene som nå er fjernet viste til venstre, ”de som var på vei til Emmaus” og til høyre ”Jesu dåp”.⁵²

Under restaurering har konservatorene undersøkt rester av den opprinnelige bemalingen og fant at predella og utsiden av korpus antagelig har vært marmorert i grønne og grå nyanser. Innside av korpus har for det meste vært forgyldt, men søylekapitelene hadde noen blå detaljer. En list rundt åpningen på korpus var antagelig malt rød. St. Olav var kledd i gullkappe med blått fôr, luen var rød med gullkrone på utsiden. Han hadde rødlig skjegg og hår, bladet på øksen og hanapen var i gull. Dyret hadde opprinnelig gul-grønn kropp, rødbrunt hår og skjegg. De to biskopene hadde opprinnelig luer i gull og blått og karnasjonen var noe blekere enn i dag. Kappene var i gull. Biskopen til venstre hadde brun-røde sko og rødt kappefôr mens biskopen til høyre hadde sorte sko og blå-rødt kappefôr.

Alterskapet i Grip kirke (Illustrasjon 5)

Alterskapet er stadig i bruk som alterbilde i Grip stavkirke på øya Grip utenfor Kristiansund. Kirken er en av Norges minste stavkirker, man har ingen nøyaktig datering. Alterskapet består av predella, korpus og tre skulpturer. Korpus er delt i tre nisjer, hver av nisjene har en skulptur på sokkel. De tre skulpturene er Maria med Jesusbarnet i midten, St. Olav til venstre og St. Margareta av Antiokia til høyre. Emnene som skulpturene er skåret av er som i skulpturene i Leka og Røst sammenlimt av flere planker. Både St. Olav og St. Margareta er skåret av ett emne sammenlimt av to planker, mens Marias emne består av tre planker.⁵³ De

⁵² Midtgaard 1990, 20

⁵³ Tone M. Olstad: *Alterskapet i Grip stavkirke, et 1700-talls alterskap fra middelalderen*, Norsk institutt for kulturminneforskning, Oslo 2003, 19

fleste deler av skapet er bemalt, men det meste av denne bemalingen stammer fra 1700-tallet.⁵⁴ Det finnes noen rester av opprinnelig polykromi.

Mål på skapets ulike deler er følgende:

Korpus: høyde 165 cm, bredde 125 cm, dybde 20 cm.

Predella: høyde, 21 cm, bredde 126 cm, dybde 21 cm.

Maria: høyde 86 cm, bredde 35 cm, dybde 13 cm.

St. Olav: høyde 73 cm, bredde 29 cm, dybde 10 cm.

St. Margareta: høyde 74 cm, bredde 25 cm, dybde 11 cm.⁵⁵

Alterskapet står på en predella. Predellaen er laget som en lukket kasse med konkave sider. Det har ikke vært mulig å slå fast om predellaen tilhører det opprinnelige skapet eller om den ble tilføyd på 1700-tallet. Det opprinnelige fargelaget kan tolkes dit hen at predellaen er laget samtidig med resten av skapet. Det ser ut til at predellaen opprinnelig har vært marmorert. Det er funnet spetter av hvit maling på en sort bunn. På disse er det igjen funnet spor av røde og grønne lasurer. Dette har stor likhet med farge og overflate som er funnet under den nåværende bemalingen på sidene av korpus.⁵⁶ Slik predellaen fremstår i dag er den sort med skrift i gult, profilene er røde. Predellaen har påmalt to bibelsitater. Innskriften lyder, ”Lader os glæde og Fryde og give Gud æren. Thi Lammets Bryllup er kommet, og hans Brud have beret sig. Joh: Aab: 19. Cpt. 7. vs. See ieg kommer Snart. Salig er den som bevarer denne Bogs Prophetisont. Jh: Aab: 22 Cpt. 7 vs. Undersøkelser viser at dagens innskrift er malt utenpå en eldre innskrift som inneholder årstallet 1799. Den nåværende innskriften dateres dermed til etter 1799, kanskje etter 1819.⁵⁷

Korpuspartiet er delt i tre nisjer. Den midterste nisjen er høyere og bredere enn de på hver side. Oventil er skapet avsluttet i tre rundbuer, en bue over hver av de tre nisjene. Nisjene er atskilt ved snodde søyler og de tre rundbuene er kranset med bladverk. Midtfeltets bladverk er ordnet i tre mindre buer, der den midterste er høyere enn de to andre. Baldakiner med ribbehvelv markerer overgangen mellom rundbuene og den nedre delen av korpus og

⁵⁴ Ibid., 29

⁵⁵ Ibid., 46

⁵⁶ Ibid., 27

⁵⁷ Det er gjort forsøk på å datere den yngste innskriften ut fra bibeloversettelser. Eldste tilgjengelige oversettelse er fra 1837, der bygger Det nye Testamente antagelig på oversettelsen fra 1819. Det later til at innskriften på predellaen har et noe mer konservativt språk enn bibelen fra 1837. Siden enda eldre oversettelser av Det nye Testamentet er eldre enn 1799, er mulighetene små for en nøyaktig datering av innskriften ut i fra bibeloversettelser. Ibid., 57.

baldakinene danner dermed taket i hver nisje. De tre baldakinene har litt forskjellig utforming. Hver av baldakinene har to dekorelementer utformet som gotiske vinduer med gjennombrutt masverk, disse flankerer i hver nisje en midtdekor. I de to sidenisjene er midtdekoren en fial, i den midtre nisjen har midtdekoren en stjerneform med arkitektoniske detaljer. I de tre nisjene er bakveggene prydet med blindvinduer i gotisk masverk skåret i lavt relieff. På fronten av de to skilleveggene er det plassert snodde søyler, disse har høye baser og gjennombrutte kapiteler.

Baksiden av korpus er marmorert. Dekoren er utført med spruteteknikk, gul, rød og hvit maling på sort bunn.⁵⁸ Toppen på skapet og rundbuenes utside er brunrød. Utsiden av sideveggene er dekorert med planteornamentikk, blått, sort og hvitt på gulrød bakgrunn. Frontdekoren på rundbuene er malt i oker, mørk brungrønn og rød. Baldakindekoren er gulrød og brungrønn, fialene er sorte. De to søylene i front er gråhvite med mørkegrønne kapiteler. Baldakinene og veggen bak baldakinene har en blågrønn farge. Bakveggene i korpus er rødbrune.

De tre skulpturene står på sekskantede sokler med gjennombrutt dekor. Skulpturene er skåret i høyt relieff med flat bakside. Front på skulpturene er bemalt, både bakside og underside står umalt. I den midtre nisjen står Maria med Jesusbarnet på armen. Maria er kledd i tunika og kappe av gyllent og rødt. Hun har langt krøllete, gyllent hår og har en stor og rikt utformet krone på hodet. Jesusbarnet sitter naken oppi et blått klede, han har brune korte krøller og holder fast i Marias kappe. Både mor og barn ser ut mot betrakteren. På veggen i nisjen er det rester etter noe som kan være to våpenskjold. (Illustrasjon 13) Disse har forskere ikke vært i stand til sikkert å identifisere.⁵⁹

Til venstre står St. Olav med øksen i høyre hånd og hanapen i venstre. Han er kledd i kjortel og kappe i rødt og beige-sølv. Håret er mørkt og krøllete og skjegget er grått. På hodet har han en rød lue, med en enkel krone på utsiden. Mellom føttene har han en drage med menneskehode, hodet til dragen er identisk med hodet til helgenen. Dragen har en blå kropp, mørkt hår og skjegg og har en turban i blått og gull/sølv.

⁵⁸ Dette kan være original bemaling. Ibid., 14

⁵⁹ Ibid., 9

St. Margareta står til høyre. Hun er kledd i en kjole i blått, med røde detaljer. Hun har lange gyldne fletter og en kyse i gull. Hun holder håndflatene sammen slik at det ser ut som hun kan ha holdt i noe. Dragen er brun med rød munn, øyne og ører og den har et blått klede i munnen.

Alterskapet har ikke fløydører, men på kantene av korpus er det merker etter hengsler så skapet har antagelig opprinnelig hatt dører.⁶⁰

Alterskapet har flere ganger vært konservert og restaurert. I ca. 1520 ble alterskapet bygget og den opprinnelige polykromien påført. På 1700-tallet ble skapet delvis demontert og den sekundære 1700-tallsmalingen påført. På 1700-tallet ble det også laget noen nye deler til skapet.⁶¹ Mellom 2001 og 2003 ble alterskapet konservert og restaurert ved NIKU.⁶² Målet for denne restaureringen var å vise alterskapet slik det fremsto på 1700-tallet.⁶³ Konservatorene som arbeidet med skapet konkluderte med at dagens skap konstruksjonsmessig i store trekk er som 1500-talls-skapet,⁶⁴ mens polykromien er fra 1700-tallet. I forbindelse med behandlingen ble det foretatt en rekonstruksjon av den opprinnelige bemalingen.⁶⁵ Korpus` sider og topp kan opprinnelig ha vært sorte på utsiden. Baksiden har opprinnelig vært marmorert slik den er i dag og det er nærliggende å tenke at hele skapet har vært marmorert på utsiden. Den gjennombrutte dekoren på fronten av rundbuene har vært forgylt. Hulkilen i den profilerte buen og ned langs skapets sidekanter har vært blå, fremre kant av bunnplata har vært rød. Fialene og baldakindekoren har vært forgylt, søylene har vært belagt med gull, i alle fall søyleskaftene. Den opprinnelige polykromien på kapiteler og profiler er ikke funnet. Innsiden av de utskårne kapitelen har vært blå.

I interiøret har sideveggene, skilleveggene mellom nisjene og hoveddelen av de løse bakveggene vært forgylt. Den nedre delen av bakveggene har stått umalt.

Baldakinene over skulpturene har vært blå og ribbene har vært belagt med en bred stripe gull på rød bolus. Den dominerende fargen på bakveggene har vært gull, men undersøkelser viser at den nedre fyllingen på bordene var dekorert i et skråstilt rutemønster. Ruter og tverrlinjer var trukket opp med sort på en sølvfolie for å illudere blyglassvinduer.

⁶⁰ Ibid., 13

⁶¹ Ny buedekor i venstre nisje, nytt dekorelement helt til høyre i buedekoren i den høyre nisjen og ny sidedekor som en del av baldakindekoren på baldakinen i den midtre nisjen. Ibid., 30

⁶² Ibid., 24

⁶³ Ibid., 39

⁶⁴ Ibid., 24

⁶⁵ Ibid., 25

Gull har dominert skulpturenes drakter. I tillegg har draktene vært dekorert med border og med overflater med mønsterstruktur. Maria hadde en gullkappe fôret med blått og gull med mønsterstruktur og med en ca 4 cm bred preget og malt bord langs kanten. Langs kappens utside løp en bord malt i rødt på gull. Kjolen var også belagt med gull. Den hadde trolig en bord langs nedre kant. Kledet som barnet er svøpt i var i gull, hvitt og lasert rødt. Dette ga effekten av vevd, gullmønstret tekstil. Marias hodelin var i gull og hvitt på utsiden og gull og blått på innsiden. Hun ser ut til å ha hatt røde strømper i åpne sorte remsko. St. Olav hadde gull på all bekledding. Fôret i kappen var blått og gull med mønsterstruktur og en preget bord langs kanten. Langs kappens utside var det en malt bord i rødt på gull. Luen var rød, mens kronen kan ha vært sort med gull dekorband, takkene var i gull. Øksen hadde rødt skaft, mens øksebladet antagelig var påført en rød lasur. St. Olavs karnasjon kan ha vært noe mørkere enn de to kvinnelige skulpturenes. Hår og skjegg var rødbrunt, skoene antagelig sorte. Dyrets turban hadde blå dekor på gull og grønn kropp. St. Margareta hadde gullkjole med mansjetter som hadde et rødt akantuslignende mønster malt på gullbunn. Fôret i kjolen var rødt og gull med mønsterstruktur. Underkjolen som sees i halsen kan ha vært karnasjonsfarget. Kysen var i gull og blått med rød staffering. Dragen hadde grønt hode og brunsort kropp, med rødt på ører, øyne og munn. Kjoleflikken dragen har i munnen var i gull. I alle fall deler av skoene kan ha vært sorte. Skulpturenes baser har vært grønn og soklene har vært forgylt. En smal hulkile rundt de gjennombrutte feltene kan ha vært rød.

Alterskapet i Hadsel kirke (Illustrasjon 6)

Alterskapet brukes som alterbilde i Hadsel kirke i Nordland. Skapet er bygget inn i en alteroppsats som sannsynligvis kan dateres til 1824. Dette er samme datering som kirken. Det har vært mange kirker på stedet, i middelalderen var kirken viet til St. Stefan.⁶⁶ (Vedlegg 3) Skapet består av et korpus inndelt i tre nisjer med en helgenskulptur i hver nisje. Det skal ha eksistert fløydører, men disse er nå borte. Dørene er beskrevet i et dokument fra 1750. De tre skulpturene i korpus er Maria med barnet i midten, St. Stefan til venstre og St. Katarina av Alexandria til høyre. Skulpturene er tilvirket av hvert sitt emne limt sammen av planker. Emnet til St. Stefan er sammenlimt av seks planker, Marias av fire og St. Katarinas av tre.⁶⁷

Skapets mål er: Korpus høyde 190 cm, bredde 160 cm, dybde 23 cm.

⁶⁶ DN XVII 712. I pavebrev av 1. februar 1479 om innsettelse og pavelig provisjon for Jon Magnussøn som sokneprest til Hadsel, ble kirken benevnt som "ecclesia sancti Stephan de Hoffdasegil," St. Stefanskirken på Hadsel. Brevet tas som bevis på at Hadsel kirke i middelalderen var viet til St. Stefan og at denne dedikasjonen var registrert ved kurien. Øyvind Bottolfsen: "Hadsel kirke og prestegjeld i middelalderen", *Årbok for Hadsel historielag* 20, 293-307 (1975), 304

⁶⁷ Olstad 2003., 13

Maria: høyde 95,5 cm, bredde 33 cm, dybde 21.

St. Stefan: høyde 97 cm, bredde 37 cm, dybde 21 cm.

St. Katarina: høyde 98,5 cm, bredde 33 cm, dybde 19,5 cm.⁶⁸

Polykromien er for det meste fra 1700-tallet.⁶⁹

Skapet har ikke predella. Korpus er rett avsluttet oventil og deles i tre nisjer ved fire snodde søyler. De tre nisjene har skråvegger prydet med blindvinduer. Over blindvinduene er det krysshvelv som bærer en høy og fremspringende baldakin. Hver av nisjene er oventil avsluttet i en rundbue. Buen er kranset med rikt utformet gotisk bladverk. I nisjene over baldakinen er det gotiske vinduer, disse er delt av med snodde søyler. I hver nisje står en helgenfigur på base og postament. Postamentene er prydet med gjennombrutt masverk. Masverket i de tre postamentene har samme stil, mer er ikke identiske. På de fleste flater i korpus er den dominerende fargen gull. Som bakgrunn for skulpturene er gullet lasert med rødt. I arkitekturen over skulpturene er det brukt sølv lasert med blått.

Maria har barnet på sin høyre arm. Jesusbarnet griper med sin venstre hånd Marias blottede bryst, med den høyre tar det etter en drueklase Maria rekker det med sin venstre hånd. Maria har langt, gyllent hår og en krone på hodet, hun er kledd i et gyllent snøreliv med et sølvfarget skjørt. Blusen under snørelivet er hvit og hun har en kappe i gull med rødt fôr. Skoene er sorte.

St. Stefan har i sin venstre hånd en lukket bok, på boken ligger tre steiner. Med den høyre hånden holder han om hodet på en knelende, eldre mannlig skikkelse, denne holder hendene fremstrakt som til bønn. Den knelende skikkelsen har blitt antatt å være alterskapets donator/giver.⁷⁰ St. Stefan er kledd i rød kjortel med en gullfarget kappe over. En sko er synlig under kjolen, denne er sort. Over armen har han et sort klede med detaljer i gull. Halskleddet er hvitt. Han har korte, gylne krøller. Donatoren er kledd i grønt, og har et hermelinslignende klede i grått over høyre arm.

St. Katarina holder i sin venstre hånd sverdet og ved hennes venstre side står hjulet. Bare skaftet er igjen av sverdet. Med høyre hånd holder hun i kjolen. Ved hennes føtter en kronet

⁶⁸ Ibid., 11

⁶⁹ Barbro Wedvik, NIKU juni 2006.

⁷⁰ Engelstad 1936., 283

mannlig skikkelse, denne har langt flettet skjegg og holder i en kort krumsabel. Dette er keiser Maxentius som fikk St. Katarina henrettet. Hun er kledd i kjole i gull, puffermene er i sort og gull. Over ermene har hun et rødt sjal. I halsen har hun et kjede med anheng som forestiller et halvt hjul. Hun har det samme lange, gygne håret som Maria. Også St. Katarina har krone på hodet. Keiser Maxentius har den samme turbanlignende luen som dragehodene i Olavsskulpturene i skapene fra Leka, Grip og Røst. Han er kledd i grønt, rødt og gull.

Den opprinnelige polykromien er for det meste overmalt, men det er gjort forsøk på å kartlegge den opprinnelige bemalingen.⁷¹ St. Stefan hadde opprinnelig brunt hår, krave og kappe var i gull, kjortelen var opprinnelig lys grå. Kappefrynsene var røde og halstørkleet grått. Bibelen han holder i hånden var opprinnelig grønnlasert sølv på permen, bladene var i gull. Skoene var gullfarget, det samme var spennen på bibelen og de runde steinene som ligger på bibelen. Den knelende skikkelsen hadde brunt hår opprinnelig, kappen var lys grå med brun krave. Hermelinslaget var mørkegrått, kappefrynsene sorte. Ringene på fingrene var i gull.⁷²

Fløydørene er nå borte, men de er beskrevet av en biskop Nannestad.⁷³ Ut fra beskrivelsen virker det som det har vært dører med fire malte helgenfremstillinger på den ene siden. Om det var bilder på den andre siden av dørene, og i tilfelle hva som var avbildet, er ukjent. Følgende er det vi kjenner til om de malte billedfremstillingene. I kun et tilfelle er personen avbildet blitt identifisert ved navn. På den første døren var det øverst to biskoper, den ene med staven i venstre hånd, med høyre gjør han en velsignelsesgest, den andre biskopen skal ha hatt en kjepp i høyre hånd og staven i venstre. Nederst sto en biskop med en monstrans i høyre hånd og staven i venstre. Sammen med han sto en kronet jomfru med en åpen bok i høyre hånd og en pil i venstre. På den andre døren, øverst, en kronet jomfru, hun hadde en åpen bok i høyre hånd og i venstre et sverd, ved siden hadde hun et hjul og man kunne se odden på en sabel. Ved siden av henne en jomfru med rosenkrans på hodet, hun hadde i høyre hånd en gren med syv blomster og med venstre tok hun imot en kurv med blomster som en liten hvitkledd gutt rakte henne. Nederst sto pave Clemens med ankeret i høyre hånd og den

⁷¹ Jeg har ikke funnet kilder som omtaler opprinnelig bemaling på korpus, St. Katarina og Maria.

⁷² Bjørn Damman: rapport fra Riksantikvarens restaureringsatelier 22-12 1958, Oslo

⁷³ Beskrivelsene ble nedskrevet da biskopen reiste rundt i Nord-Norge og besøkte kirker. Dørene var borte da Nannestad skrev sin beskrivelse. Det er ikke kjent hvor biskopen hadde opplysningene fra. J. U. Wolff: Biskop I Trodhjem dr. Fr. Nannestads optegnelser i hans almanakk av 1750 om kirker i Nord-Norge. *Tromsø museums årshæfter*, kulturhistorisk avdeling nr 4, vol 54, nr 3, (1942), 37.

pavelige staven i venstre. Ved siden av en mann med lue, han viste frem sitt sårede lår, en engel sto ved siden og en liten hund kom med en fisk i munnen.⁷⁴

Alterskapet i Ørsta kirke (Illustrasjon 7 og 8)

Alterskapet er i bruk som altertavle i Ørsta kirke i Møre og Romsdal. Den nåværende kirken ble vigslet i 1864, men det sto tidligere en stavkirke på stedet. Denne ble revet før den nye kirken ble bygget. Alterskapet er satt sammen av predella, korpus med en skulpturgruppe og to fløydører med malte billedfremstillinger. Skulpturene er skåret ut av emner som hver er limt sammen av to planker.⁷⁵

Skapets mål er:

Korpus: høyde 100 cm, bredde 115 cm, dybde 18 cm.

Maria: høyde 61 cm.

St. Johannes: høyde 62 cm.⁷⁶

Ifølge Engelstad er korpuspartiet meget hardhendt restaurert og ikke noe av den opprinnelige bemalingen er bevart.⁷⁷ Skapet ble fargerestaurert av Bjørn Kaland i 1960.⁷⁸

Skapet har en litt annen utforming enn de andre skapene i Leka-gruppen. Oventil er det avsluttet i en avrundet eselryggbue og langs denne buens underkant finner man en rik gotisk bladranke, båret på begge sider av kraftig vridde søyler. Søylenes midtparti er vertikalt kannelert som søylene på alterskapene i Leka og Røst. Korpuspartiet er ikke oppdelt i nisjer som de andre skapene, men har en samlet figurfremstilling som viser en kalvariegruppe. Fløydørenes billedfremstillinger viser på forsiden "bebudelsen". Når dørene er åpnet ser vi på innsiden, til venstre, Jesu pisking, og til høyre soldatene som setter tornekrone på hodet til Jesus.

Predellaen er ikke original.⁷⁹ Den er en rød kasse, med lister i grønt og gult.

⁷⁴ Jeg har gjort forsøk på å identifisere disse helgenene. Jomfruen med bok og pil kan være St. Ursula. Jomfruen med bok og sverd er antagelig St. Katarina, og helgenen med blomster kan være St. Dorotea. Mannen med engel og hund og sår på låret er antagelig St. Rochus.

⁷⁵ Jaap Leuwenberg: Een nieuw facet aan Utrechtse Beeldhouwkunst III. Vijf Utrechtse Altaarkasten in Norwegen, *Oud Holland*, LXXIV Amsterdam 1959,91.

⁷⁶ Ibid

⁷⁷ Engelstad 1936., 245

⁷⁸ Bjørn Kaland: restaureringsrapport. Alterskapet i Ørsta kirke 9-6 1960, Bergen

⁷⁹ Anne Marta Hoff: "Altarskåpet i Ørsta kyrkje", *Tidsskrift for Sunnmøre historielag*, årgang 70, 1994,10

Korpus viser en kalvariegruppe der det meste er forgyldt. Gruppen har en symmetrisk organisering med en vertikal midtlinje som utgjøres av Jesus på korset og bifigurer på sidene. Kristus er fremstilt som død, med rette armer og ben, hodet henger ned til høyre. Han har langt, mørkt hår, mørkt skjegg, tornekrone og lendeklede. Man ser blødningene fra naglesårene, sidesåret og sårene laget av tornekrone. Over Jesu hode henger en plakett med innskriften I.N.R.I- Jesus Nazareus Rex Judaeorum. Dette betyr Jesus fra Nasaret, Jødernes konge. Til venstre står Maria med korslagte hender over brystet, til høyre ser vi Johannes. Johannes løfter den høyre hånden for å tørke en tåre over høyre øyekrok, med venstre hånd holder han en bok fremfor brystet. Maria og Johannes har litt butte, brede figurer kledd i rike, stofflige klær. De har gylne kapper, med fôr og border i blått. Bordene har gylne innskrifter i gotiske majuskler, men disse er i dag uleselige. Både Maria og Johannes har hodet vendt inn mot korset og de står begge på sokler. Mellom de to soklene, og under korset er det steinheller, blant disse sees kranierester og andre skjelettrestre.⁸⁰

Rundt korset er det fire engler, to på hver side under korsarmene. De to på venstre side og den øverste på høyre side har kalker i hendene, de to til venstre en kalk hver, den til høyre har to. Englene som bærer kalker har et felles stilpreg, man aner kroppen under foldene på klærne. De har likt utformede vinger og fargene er like de vi finner hos Maria og Johannes. Vingene er grønne og brune med gullornamenter. Den fjerde engelen er mindre grasiøs og mangler den tydelige artikuleringen av kroppsformene. Vingene har en annen form og fargene er annerledes enn hos de tre andre.

På utsiden av fløydørene ser vi en fremstilling av ”bebudelsen”. Denne scenen viser engelen Gabriel som forteller Maria at hun skal føde Jesus. De to er i samme rom, men figurene er plassert på hver sin dør, Maria på venstre dør og Gabriel på høyre. Rommet er realistisk malt med vindu og røde og gule rutete gulvfliser. Rommet avsluttes oppe i takbjelker. Inntil veggen står det en benk, på benken ligger en grønn pute med et våpenskjold på.

Våpenskjoldet har en hvit, horisontal stripe på rød-fiolett bunn.⁸¹ Her kan det være brukt som et donatortegn for å vise hvem som har gitt skapet.⁸² Over benken, på den venstre skapdøren, er det et vindu. Vinduet har mørke blyglass i de to øverste rutene og lysere grønnlige glass i de to nederste, en hvit due flyr inn av vinduet. Jomfru Maria kneler ved et bord med en bok på. Kroppen er vendt mot bordet, men hodet vender hun mot engelen på den andre siden av

⁸⁰ Engelstad 1936, 244

⁸¹ Våpenskjoldet ble av Jaap Leuwenberg identifisert som Habsburgernes skjold, men Anneke Welle korrigerer dette til ”wapenschild van Oostenrijk”. Olstad 2003, 9

⁸² Hoff 1994, 16

rommet. Maria er kledd i grønn kjole og rød kappe, håret er gyllent. Engelen kneler og har høyre hånd løftet i en velsignelsesgest mot Maria. Han er kledd i hvit kjole og en kappe i brunt med gyldne ornamenter og rødt og grønt for. Kappen holdes sammen over brystet med en spenne og flagrer i store, myke folder. Vingene er grønne med gullornament på utsiden og rød-oransje innside. Hodet er fremoverbøyd med kort, krusete hår, blikket er festet på Maria. I venstre hånd holder Gabriel en olivengrein, denne hviler over skulderen.

De to scenene på innsiden av dørene er plassert inn i det samme rommet som scenen utenpå dørene, men rutegulvet i fremstillingen til venstre har litt andre farger. De to scenene har den samme symmetriske organiseringen av billedflaten som vi så i kalvariegruppen i korpus. På innsiden av dørene ser vi på venstre side ”Jesu pisking”. Jesus fremstilles frontalt mot betrakteren. Han står bundet til en stolpe, mens han piskes av to soldater. Utover et lendelede er han naken og kroppen har sår etter piskingen. De to soldatene står på hver side av han, soldaten til venstre for Jesus bruker ris, mens den til høyre slår med et redskap med seks reimer med knuter festet i en trestokk. Det er blikkontakt mellom Kristus og soldaten til høyre. Soldaten til venstre har gråbrun, trang bukse, svarte sko, hvit skjorte med rød, kort kappe og rød hatt med grønn fjær. Soldaten til høyre har svarte sko, rød bukse og grønn kappe med hvite overarmer. Han har et beige tørkle knyttet rundt livet og rød hatt.

På høyre dør ser vi Jesus som får tornekronen trædd nedover hodet. Jesus sitter frontalt på veggbenken og danner midtaksen i bildet. Aksen blir ført helt opp ved hjelp av en stokk. Han er ikledd en grå, sid, folderik kappe, med vid krave samlet foran med en spenne. To soldater står på veggbenken og bruker stokker til å presse tornekronen ned på hodet hans. En tredje soldat kneler foran Jesus. Denne soldaten har blikkontakt med Jesus. Jesu hender er knyttet fast med et tau som er lagt i korsform over håndleddene hans. Soldatene er kledd i rødt, hvitt og grønt, Jesu tornekrone er grønn.

Den nåværende polykromien er sekundær, men ved senere overmalinger har man stort sett forsøkt å beholde de originale fargene. I den nye overmalingen er allikevel noen fine detaljer sløyfet som årringer i treverket og sprekker i steinene.⁸³

⁸³ Kaland 1960.

Helgenskulpturer i Kinn kirke (Illustrasjon 9)

De tre skulpturene står i kirken på øya Kinn i Sunnfjord. Kirken er en steinkirke fra romansk tid, bygget rundt år 1150. De tre skulpturene har tilhørt et alterskap og er identifisert som St. Barbara, St. Maria Magdalena og St. Katarina av Alexandria. Lite er bevart av opprinnelige farger,⁸⁴ og taggene på kronene til St. Katarina og St. Barbara er brukket. De tre skulpturene er uthult på baksiden. Det ble utført konserveringsarbeid på de tre figurene på 1960-tallet.⁸⁵ De tre skulpturene er nå plassert i et nytt skap på den sørlige korveggen.⁸⁶

Altertavlen som brukes i kirken i dag er fra 1644. Ved tekniske undersøkelser i 1971 ble det slått fast at deler av denne tavlen opprinnelig stammer fra korpuspartiet til det originale senmiddelalderskapet skulpturene hadde stått i.⁸⁷ Man fant rester av forgylling og middelalderdekor i tillegg til at det på høyre side både oppe og nede er et hengsel.⁸⁸ Ved prøveoppstilling av skulpturene i dette korpuspartiet fant man hvordan skulpturene opprinnelig hadde vært plassert. St. Katarina hadde stått i midten, St. Barbara til venstre og St. Maria Magdalena til høyre.

Mål:

Korpus: høyde 180 cm, bredde 176 cm, dybde 15,5 cm.

Skulpturer: 120 cm høye.⁸⁹

St. Katarina har en oppslått bok i venstre hånd. Keiser Maxentius ligger ved føttene hennes. Hun er kledd i kjole og kappe, har langt krøllete hår og krone på hodet. Skulpturen har rester etter rød, gull og blågrønn farge. St. Barbara holder en grønn kalk i høyre hånd, venstre hånd holder i kjolen. Hun er kledd i kjole og kappe, har langt hår og krone. Bak henne er det andre av hennes attributter, tårnet. Skulpturen har rester etter samme farger som vi finner på St. Katarina. St. Maria Magdalena er kledd i kjole og kappe. Hun holder salvekrukken i venstre hånd, håret er langt og hun har en slags lue på hodet.

⁸⁴ Engelstad 1936, 243

⁸⁵ Margrethe Henden Aaraas, Torkjell Djupedal, Sigurd Vengen og Finn Borgen Førund: *På kyrkjeferd i Sogn og Fjordane: Nordfjord og Sunnfjord*, (Førde: Selja forlag, 2000), 188.

⁸⁶ *Ibid.*, 190

⁸⁷ Sigrid Christie: "Altertavlen i Kinn kirke. Ikonografi og tradisjon", *Kunst og kultur* 60, nr 1, Oslo, 1977, 126

⁸⁸ Rolf E. Johansen: restaureringsrapport fra Riksantikvarens kirkeatelier på Vestlandet, Bergen, 24-11-1971, 3

⁸⁹ Det er ikke funnet dybdemål på de tre skulpturene, men de passer inn i korpuspartiet som er 15,5 cm dypt. Skulpturene er dermed ganske flate.

Gruppe?

De fem alterskapene fra kirkene i Leka, Røst, Grip, Hadsel og Ørsta og de tre helgenskulpturene i Kinn kirke har alle blitt gruppert sammen under betegnelsen Leka-gruppen. At man kan snakke om en gruppe i denne sammenhengen har kunsthistorikerne vært enige om, men man er dog noe uenig om akkurat hvilke gjenstander som bør høre til gruppen. Det er spesielt i forhold til skapet i Ørsta og helgenskulpturene i Kinn diskusjonen har foregått. Jeg vil i det følgende avsnittet gå gjennom hvilke stilistiske, komposisjonelle, tekniske og geografiske argumenter man har brukt for grupperingen.

Det var Eivind Engelstad som i 1936 fant det fruktbart å plassere de fire skapene i kirkene i Leka, Grip, Røst og Hadsel og de tre skulpturene i Kinn kirke i en gruppe som han ga navnet Leka-gruppen. Engelstad mente å finne så mange innbyrdes likheter både stilistisk og komposisjonelt mellom skapene i Leka, Grip, Hadsel, Røst og de tre helgenskulpturer i Kinn at det kunne rettferdiggjøres å kalle det en gruppe. Alterskapet i Ørsta mente han hadde nær tilknytning til gruppen.⁹⁰ Fellestrekkene Engelstad baserte grupperingen på var:

- Korpuspartiet i skapene er delt inn i tre nisjer ved søyler og runde buer.
- Nisjenes skråvegger er prydet med blindvinduer i gotisk masverk.
- Det står en skulptur i hver nisje.
- Skulpturenes ansikter, spesielt hos kvinnene, er store og flate med fremhevet bredde over kinnbena.
- Kvinnene har store og rikt utformede nederlandske kroner.
- På skulpturene av St. Olav er avstanden mellom øynene påfallende stor, ansiktene magre, og skjeggbehandlingen fin.
- Hår og skjegg har en fyldig og fast komposisjon. Det behandles som en masse og ikke som en samling av enkelthår. Det samme ser man hos håret til kvinnene.
- Draperiene i draktene er rolige og konservative.⁹¹

Engelstad fremhever spesielt likheten i oppbygning og skulpturutforming mellom skapene i Leka og Røst og antar på bakgrunn av dette at disse to alterskapene kom fra samme verksted.⁹²

⁹⁰ Engelstad 1936,143

⁹¹ Ibid., 144

⁹² Ibid., 143

For å knytte alterskapet i Ørsta til Leka-gruppen påpeker Engelstad hårbehandlingen hos Johannes. Det har den samme kraftige og faste lokkedannelsen som håret til skulpturene i Leka-gruppen.

Alterskapene i Ørsta og Leka, samt St. Stefan fra Hadsel ble utlånt til utstillingen *Middeleeuwse kunst der norderlijke Nederlanden* i Rijksmuseum i Amsterdam i 1958. Den nederlandske kunsthistorikeren Jaap Leuwenberg arbeidet i denne forbindelse med materialet. Leuwenberg, som tidligere hadde jobbet med middelalderkunst, konkluderte med at alterskapene fra Hadsel, Røst, Leka, Grip tilhørte en gruppe. I motsetning til Engelstad mente han at alterskapet i Ørsta også var en del av den samme gruppen. De bevarte skulpturene fra Kinn omtalte han ikke. Leuwenberg pekte på de samme stilistiske og komposisjonelle likhetene som Engelstad hadde gjort for å begrunne grupperingen. For å knytte skapet i Ørsta til gruppen fremhevet han stilistisk slektskap og det faktum at skulpturene i alle de fem skapene er skåret ut av emner som er limt sammen av flere planker. Det er første gang dette blir brukt som kriterium for grupperingen, men er noe man senere har arbeidet mer med, blant annet ved NIKU der alterskapene Leka, Grip, Røst og deler av skapet i Hadsel har vært til behandling.⁹³

Tone Olstad var ansvarlig for behandlingen av skapene og føyer til videre tekniske og stilistiske likheter ved skapene:⁹⁴

- Alle skapene er laget av samme materiale, nemlig eik.
- Alle skulpturene er limt sammen av flere planker.⁹⁵
- Søylen har snodde skaft, høye baser og gjennombrutte kapiteler.
- St. Olav er fremstilt med lue og krone i alle skapene (skulpturene er forholdsvis like).⁹⁶

Disse trekkene finner man igjen også i skapene som ikke har vært til behandling.

Alterskapene i Hadsel og Ørsta er laget av eik. Alle skapenes søyler har snodde skaft, høye baser og gjennombrutte kapiteler. Skulpturene er skåret ut av emner som er limt sammen av

⁹³ Alterskapet i Røst har ikke vært behandlet ved NIKU, men det er samme konservator, Tone Olstad, nå ved NIKU, som har vært ansvarlig for behandlingen av alle de fire alterskapene.

⁹⁴ Hentet fra rapporten som etterfulgte behandlingen av alterskapet i Grip. Dette er altså før behandlingen av elementer fra alterskapet i Hadsel.

⁹⁵ Dette hadde Leuwenberg allerede bemerket.

⁹⁶ Olstad 2003, 41

flere planker. Olstad påpeker videre at St. Olav og Maria fra skapet i Leka har den samme skrå limfugen og dermed teoretisk sett kan ha vært skåret ut fra den samme sammenlimte planken.⁹⁷

Dersom man undersøker de kvinnelige helgenstatuene i Kinn på bakgrunn av dette ser man at disse på et vesentlig område skiller seg fra de fem alterskapene. Skulpturene i Kinn er uthult på baksiden i motsetning til de andre skulpturenes hvis emner er limt sammen. (Illustrasjon 14 og 15). Dette er interessant i forhold til diskusjonen om gruppering. Sammenliming av planker til et emne var en sjeldent brukt teknikk. Som regel ble skulpturene uthult på baksiden, dette ble gjort for at skulpturen ikke skulle sprekke.⁹⁸ Willy Halsema-Kubes ved Rijksmuseum i Amsterdam bekrefter dette i et brev til den norske Riksantikvaren i forbindelse med behandlingen av alterskapet fra Røst. Halsema-Kubes sier her, ”sculptures made from two or more pieces glued together are rare”. ”The usual way of doing it is to make a sculpture out of one piece of oak”. Dette er dermed noe som kan tale for at disse skulpturene ikke hører til gruppen. Stilistisk på den annen side er de kvinnelige helgenfigurene i Kinn svært like skulpturene i Leka-skapene noe jo også Engelstad bruker som et argument for gruppering. Materialet er også eik, det samme som skulpturene i de andre skapene er laget av.

Forskere som har arbeidet med dette materialet, har primært brukt likheter mellom skulpturene som indikasjon på gruppering. Men også maleriene har innbyrdes likheter. Mine observasjoner er at maleriet av St. Olav på ytre side av venstre dør på skapet i Leka og ansiktet til soldaten til venstre på den venstre dørs innside på skapet i Ørsta er tilnærmet identiske.⁹⁹ De to Margareta-fremstillingene på dørene til skapene i Leka og Røst er også svært like. Dette har likeledes Tone Olstad pekt på. Videre er det verdt å notere at ansiktet til den stående soldaten til venstre på høyre fløydør i skapet i Ørsta også har mange likhetstrekk med fremstillingene av Margareta i Leka og Røst. Det samme har Maria i bebudelsesscenen i skapet fra Ørsta. Dette er noe som også taler for en gruppering av materialet.¹⁰⁰

⁹⁷ Olstad 2002, 13

⁹⁸ Lennart Karlsson: ”Träskulpturen”, i *Signums svenska konsthistoria. Den gotiska konsten*, 199-285 (Lund: Bokförlaget Signum 1996), 244

⁹⁹ Under den nyere avbildningen av Aron på den venstre fløydøren til skapet på Røst er det med røntgenfotografering funnet spor etter den opprinnelige billedfremstillingen av St. Olav. Denne er såvidt jeg kan se svært lik disse to Olavs-fremstillingene.

¹⁰⁰ At skapene hører sammen i Leka-gruppen bekreftes senest av den nederlandske kunsthistorikeren Anneke Welle.

Det metodiske grepet som er benyttet for å argumentere for gruppering av Leka-skapene er stilkritikken. Som diskutert i innledningen har stilkritikken de siste tiårene blitt utsatt for kritikk av kunsthistorikere. Et av stilkritikkens problemer er at man raskt kan se sammenhenger mellom gjenstander, en sammenheng som ikke nødvendigvis var der opprinnelig. Basert på likheter i maleri eller skulptur kan man slutte at gjenstandene er fra samme område, laget i samme verksted eller endog av samme kunstner.

I senmiddelalderen var bruk av mønsterbøker, tegninger og grafiske forlegg svært utbredt. De ble produsert og distribuert i ukjent omfang, og det var ikke sjelden at verksteder lånte og leide mønster av hverandre. Slik spredte mønstre seg og slik kan man lett bli forledet til å tro at to gjenstander kan ha det samme opphavet. Hvis tilgjengelig bør man trekke inn sosioøkonomisk forskning og tekniske undersøkelser for å understøtte en stilkritisk analyse.¹⁰¹ Tekniske undersøkelser har som omtalt ovenfor vist at emnene skulpturene er skåret ut av er limt sammen i motsetning til uthulingsmetoden som var mer utbredt, og dette er med på å understøtte konklusjonen om at dette må kunne kalles en gruppe.

For å summere opp virker det fruktbart å plassere alle skapene i en gruppe, det er mange likhetstrekk både stilistisk, formalt og teknisk. Et viktig argument er behandlingen av materialet, teknikken emnene er klargjort på. Siden dette gjelder for alle skapene, men er en sjelden utbredt teknikk er dette med på å binde skapene sammen, men ved å sette dette som et viktig argument for gruppering ekskluderer man skulpturene i Kinn da disse er uthult bak. Noe annet som skiller Kinn fra resten av de alterskapene er at det på det opprinnelige korpuspartiet er funnet hengsler eller spor etter hengsler på kun den ene siden. Dette kan muligens tyde på at skapet kun har hatt en dør. Dette vil i så fall avvike fra de andre fem skapene som hver har eller har hatt to dører. Stilistisk, på den annen side er skulpturene i Kinn svært like de andre skulpturene i gruppen. I lys av disse slutningene vil det i de videre vurderinger i denne oppgaven tas utgangspunkt i at de fem alterskapene i Leka, Røst, Grip, Hadsel og Ørsta er en gruppe. Det legges til grunn både stilistiske og tekniske kriterier. Videre konkluderes det med at skulpturene i Kinn stilistisk har tilknytning til denne gruppen.¹⁰²

¹⁰¹ Moltke 1970, von Achen 1981, Kempff 1994

¹⁰² Jeg vil for enkelhets skyld videre omtale materialet som Leka-gruppen til tross for at skulpturene i Kinn ikke kan sies å tilhøre gruppen.

Kapittel 2

Handel, økonomi og alterskapenes opphav

De fem alterskapene i Leka-gruppen og de tre helgenfigurene i Kinn er alle plassert i kirker i små lokalsamfunn langs kysten i Norge. Det er ikke noe som tyder på at disse alterskapene opprinnelig har hatt en annen plassering og man må derved gå ut fra at skapene kom fra salgssted og direkte til det lokalsamfunnet de er i dag. Det er selvsagt et spørsmål hvordan slike små senmiddelalderssamfunn hadde økonomi, forbindelser eller var tilstrekkelig orientert i samtidige moter og trender til å kunne ønske seg eller ha anledning til å anskaffe slike alterutsmykninger. Anskaffelsen av disse importvarene var kostbar og det krevde kommunikasjon med et verksted eller en kjøpmann som kunne videreformidle kontakt eller salg. Man vil derfor forvente at kostbare importvarer havnet i større befolkningssentra, der økonomien og handelsforbindelsene var antatt å være bedre. Det viser seg allikevel overraskende nok at det er i små kystnære samfunn vi finner flest importerte verkstedsvarer. Alterskapene i Leka-gruppen er et godt eksempel på dette, men også i andre lignende kystsamfunn er det bevart kostbare verkstedsvarer. I Lurøy kirke i Nordland er det for eksempel et alterskap som Eivind Engelstad daterte og opphavbestemte til 1480-årenes Lübeck. I Hamre kirke i Hordaland er det et alterskap datert av Engelstad til 1510, dette alterskapet er antagelig også fra Lübeck (Illustrasjon 10).¹⁰³ Langs kysten i Norge er det en mengde eksempler som i likhet med disse, står som vitnesbyrd på kontakten og handelsforbindelsen mellom kyst-Norge og sørligere deler av Europa i senmiddelalderen. Man vil derfor stille spørsmål ved hvordan det kunne ha seg at små norske lokalsamfunn i senmiddelalderen hadde økonomi til å anskaffe gjenstander som de i Leka-gruppen. Man undres likeledes om hvem som var opphavsmenn til denne handelen, og hva var bakgrunnen var og hvordan den foregikk.

Handel og økonomi i senmiddelalderen

I løpet av middelalderen økte nordmenns handel med andre deler av Europa, noe som førte til at den norske økonomien kom i sterk vekst. Den viktigste eksportartikkelen for Norge var tørrfisken, og det var følgelig langs norskekysten på Vestlandet og i Nord-Norge at økonomien var i sterkest vekst.¹⁰⁴ På dette området er kildegrunlaget for vestlandet noe tynt, for Nord-Norges del er det beskrevet av Bjørge. Tørrfiskproduksjonen startet i Lofoten

¹⁰³ Engelstad 1936

¹⁰⁴ Narve Bjørge: "Kontakten mellom Bergen og Nord-Norge i mellomalderen", i *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens museum II*, red Ingvild Øye, 41-53, Bergen 1986, 48

omkring 1100, rundt 1300 var den i gang på Mørkekysten, og fra 1450 også i Finnmark.¹⁰⁵ I perioden da alterskapene i Leka-gruppen kom til Norge, omkring 1520, hadde tørrfisken en svært høy bytteverdi,¹⁰⁶ og ikke noe sted i landet var formuesnivået så høyt som i Nord-Norge.¹⁰⁷

Senmiddelalderens fiske ble ikke drevet av helårsfiskere, men i stedet med en kombinasjon av kommersielt sesongfiske, hjemmefiske til eget bruk i tillegg til jordbruk og husdyrhold. Fisket, behandlingen og salget av den ferdige tørrfisken var allikevel svært godt organisert. Tørrfisken ble laget av torsk og skrei, vel i land ble fisken tørket før den i sommerhalvåret ble fraktet sørover til Bergen for å byttes i andre varer, fortrinnsvis korn og ulike kramvarer. Mellom 1350 og 1500 var Bergen eneste eksporthavn på den lange strekningen Varangerfjorden og Lindesnes, etter 1500 begynte trelasteksporten direkte fra kysten av Vest-Norge¹⁰⁸ og på 1600-tallet startet tørrfiskeeksporten fra Trondheim for alvor. Fra da av tapte Bergen gradvis sitt monopol i utenrikshandelen mellom Varangerfjorden og Lindesnes.¹⁰⁹ I perioden denne oppgaven omhandler var det altså Bergen som dominerte som havn for utenrikshandelen, og man må kunne forvente at det meste av importvarene kom til Vestlandet og Nord-Norge via Bergen.

De tyske hanseatene drev en utstrakt handelsvirksomhet med Bergen i senmiddelalderen, men de var pålagt restriksjoner. Utlendinger hadde ikke lov til å seile nord for byen,¹¹⁰ og hanseatene var dermed avskåret fra muligheten til selv å oppsøke tørrfiskprodusentene på deres hjemsteder. Nordlendingene på sin side hadde full rett til å seile langs Norges kyster, men de hadde kun lov til å handle med varer de selv hadde produsert. Handelen ble dermed organisert slik at det var fiskerbøndene selv som fraktet varene mellom produksjonsstedene i nord og oppkjøperne i Bergen. På tross av seilforbudet nord for Bergen hadde hanseatene store fordeler i handelen. De var ettertraktede handelspartnere for nordmennene på grunn av sin rikelige tilgang på kornvarer og kapital. De var i tillegg godt innarbeidet langs datidens

¹⁰⁵ Arnved Nedkvitne: "Hanseatene og Bergens utenrikshandel i middelalderen", *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens Museum II*, red Ingvild Øye, 54-69, Bergen 1986, 55

¹⁰⁶ Andreas Holmsen: Bonde-økonomi og fisker-økonomi i Norge i slutten av middelalderen", *Heimen XVI*, 545-556, (1975), 552

¹⁰⁷ Bjørge 1986, 48

¹⁰⁸ Skippere på nederlandske, danske, skotske, og engelske skuter handlet trelast direkte fra norske bønder langs kysten. Geir Atle Ermland og Hilde Sandvik. *Norsk historie 1300-1625: Eit rike tek form*. (Oslo: Det norske samlaget 1999), 182

¹⁰⁹ Nedkvitne 1986, 68

¹¹⁰ Kari Lindbekk: "Norsk tørrfiskhandel i det 16. og 17. århundre" *Heimen XVI*, 379-390, (1974), 380. Det har ikke lyktes meg å finne ut hvor lenge dette forbudet varte, men jf. Lindbekk var forbudet gjeldende på begynnelsen av 1500-tallet.

handelsveier.¹¹¹ Det var Nord-Europa som den gang var avtager for den norske tørrfisken. Tredjeparten av tørrfiskeeksporten i denne perioden gikk til Lübeck, Rostock, Stralsund og andre byer langs Østersjøen, resten gikk til havner i det nordvestlige Tyskland og Holland.¹¹²

I tiden da Leka-gruppen kom til Norge, i første halvdel av 1500-tallet, fraktet fiskerbøndene fisken til Bergen på det som kalles bygdefarsjekter. Jektene tilhørte den lokale overklassen, prester, fogder og velstående bønder.¹¹³ Fiskerbøndene var selv mannskap på jektene, og ble da kalt håseter. Hver jekte kunne ta fra 7 til 12 håseter og fisk fra omkring 30-40 fiskere. Hver håseter hadde ansvar for fisken til flere av sine naboer hjemmefra i tillegg til sin egen. I Bergen ble varene hentet av ulike kjøpmenn, disse fikk samtidig lister over hvilke varer fiskerbøndene ønsket i retur. I tillegg til importen av korn, ble det handlet med vin, brennevin, tobakk, salt, ost og krydder og smør og viktig i dette tilfellet, kirkeinventar.

Sammen med varene sendte kjøpmennene tilbake en regning eller "sjøbrev" som viste tilsendte og mottatte varer og hvor mye fiskerbonden eventuelt skyldte kjøpmannen. Byttehandelen var organisert slik at fiskeren i dårlige fiskeår kunne få de varene han trengte selv om den totale mengden tørrfisk han hadde produsert ikke dekket kostnadene. Dette kunne senere bli betalt når det kom et godt fiskeår. Var en fisker først kommet i gjeld kunne det være vanskelig å få betalt tilbake. Det oppsto følgelig ofte et gjeldsforhold mellom fiskeleverandør og bryggekjøpmann.¹¹⁴ For å ha kontroll på denne utrederhandelen ble regelen derfor at fisker og kjøpmann var bundet til hverandre i gjensidige forpliktelser til den eventuelle gjelden var betalt.¹¹⁵ Dette sikret at fiskerbonden fikk nødvendige varer i dårlige fiskeår, samtidig som kjøpmannen var garantert å få levert tørrfisk år etter år.¹¹⁶ Det var nok utbredt at fiskebøndene sto i gjeld til kjøpmennene, men det må ikke forlede oss til å tro at det sto dårlig til med økonomien til disse fiskerne. Både fiskerbøndene, lokale stormenn, kirken og kronen hadde høye inntekter på grunn av tørrfiskeeksporten, selv om noen av gruppene antagelig tjente mer enn andre. Det er sannsynlig at hanseatene betalte ulik pris for tørrfisken til fiskerbonden, kongen og kirken. Kronen hadde hånd om privilegier og tollbestemmelser som var viktige for alle som skulle handle i landet, og kirken var på sin side en mektig institusjon som kontrollerte mye av jektefarten. Hanseatene var dermed tjent med å betale godt for tørrfisken

¹¹¹ Ibid

¹¹² Dyrvik 1979, 60

¹¹³ Arnved Nedkvitne: *Mens bønderne seilte og Jægtene for. Nordnorsk og vestnorsk kystøkonomi 1500-1730*, Universitetsforlaget 1988, 268

¹¹⁴ Bjørge 1986, 47

¹¹⁵ Kari Lindbekk: "Tørrfiskhandel og velstandsutvikling i Nord-Norge", *Heimen* XVI, 557-562, (1975):559

¹¹⁶ Erslund og Sandvik 1999, 189

som disse institusjonene solgte. Fiskerbonden på sin side hadde ikke de samme mulighetene til å sette makt bak et krav om høyere betaling for fisken og fikk antagelig dårligere utbytte for sine varer enn kirken og kronen. Et annet viktig skille på betalingen for tørrfisken til de ulike gruppene er at mens fiskerbonden for det meste fikk varer for sin tørrfisk, ble kirken og kronen betalt i sølv og penger.¹¹⁷ Det er ingenting som tyder på at den vanlige fiskerbonden ble rik av tørrfiskhandelen, men økonomien til fiskerbonden i Nord-Norge var antagelig bedre enn økonomien til bønder i andre deler av landet. Dette kan man se av skattetallene. Skatteysterne nord i landet betalte gjennomgående mer enn skatteysterne lenger sør.¹¹⁸

Utover på 1500-tallet tok nederlenderne større del i handelen på Bergen, men det er lite sannsynlig at de handlet med nordlendingene på samme måte som hanseatene gjorde. Ingen kilder omtaler at det skal ha oppstått gjeldsforhold mellom nederlendere og nordmenn slik det gjorde mellom nordmennene og hanseatene. Kildene tyder likevel på at hollenderne eksporterte tørrfisk. I 1524 krevde hanseatene at hollenderne ikke skulle ha lov til å gå om bord i nordfarernes båter, skip eller inn i bodene deres for å handle. Selv om hollenderne ikke utredet nordfarerne på samme måte som hanseatene, så tyder denne anklagen på at de faktisk handlet med dem i denne perioden.¹¹⁹

Import av kunstgjenstander

I tillegg til korn og andre viktige husholdningsvarer ble import av kostbare liturgiske kunstgjenstander utbredt i senmiddelalderen, noe som Leka-skapene er et eksempel på. De distriktene som har hatt de beste økonomiske vilkårene har også bevart mest kirkekunst. Kystdistriktene hadde som omtalt økonomisk overskudd fra tørrfiskhandelen og bare i Nord-Norge er det bevart 79 enkeltgjenstander av utenlandsk opprinnelse.¹²⁰ Man finner også mange importerte kunstgjenstander langs kysten av Trøndelag og Vestlandet.¹²¹ Materialet som er overlevert er både skulpturer, krusifikser og alterskap. De fleste av gjenstandene har vist seg å være importvarer fra utenlandske verksteder. Kunstgjenstandene er i stor grad produsert i Lübeck og andre hanseatiske byer, men noe har også sitt opphav i Nederlandene.

¹¹⁷ Kari Lindbekk: *Lofoten og Vesterålens historie 1500-1700. Det lå muligheter i strevet*, (Kommunene i Lofoten og Vesterålen 1978), 66

¹¹⁸ *Ibid.*, 21

¹¹⁹ Ingrid Cutler: "Bergensfarergildet i Amsterdam 1486-1812". Upublisert hovedfagsoppgave i Bergen, 2004, 41-42

¹²⁰ Bjørge 1986, 52. Engelstad 1936 katalog

¹²¹ Engelstad 1936 katalog: Trøndelag 19, Møre og Romsdal, Sogn og Fjordane, Hordaland 44.

I første halvdel av 1400-tallet var import av kunst fra det hanseatiske området dominerende. Det er naturlig at den importerte kunsten kom fra de byene som hadde tette kontakt med det tyske kontoret i Bergen, eksempelvis Lübeck. Men hanseatenes monopol på handel generelt, og dermed også kunsthandelen, ble svekket i annen halvdel av 1400-tallet og begynnelsen av 1500-tallet.

I løpet av 1500-tallet fant det sted en omlegging av handelsveiene i Europa. Det ble utviklet større og bedre frakteskuter som kunne føre de nye massevarene over åpne havstrekninger, og nå fikk mange av byene ut mot Nordsjøen et veldig oppsving. Hollendernes handelsvirksomhet økte dermed sterkt.¹²² Tidligere hadde handel med Brügge vært utbredt i Norge, men denne handelen minket i løpet av 1400-tallet.¹²³ Samtidig fikk Amsterdam et oppsving, og ved siden av Antwerpen i sør ble Amsterdam i nord den største nederlandske markedsbyen på 1400-tallet.¹²⁴ Allerede tidlig på 1400-tallet kan man påvise et bergensfarergilde i Amsterdam. Dette var et gilde for kjøpmenn som handlet med Bergen, og hadde gjennom hele perioden en funksjon i forhold til handelen med Bergen og i forhold til tørrfiskhandelen i Amsterdam. Bergensfarergildet var et av få handelsguildes for utenrikshandel i Amsterdam og det var det eneste gilde der medlemmene var handelsmenn som handlet med et bestemt sted og etter hvert en bestemt vare. I Kristoffer av Bayerns privilegiebrev av 24. august 1443 fikk Amsterdams borgere, sammen med kjøpmenn fra andre hollandske byer, Zierikzee, Monnikendam, Brielle, Schiedam og Hoorn for første gang rettigheter til handel med Bergen.¹²⁵ Dette er det første kjente privilegiet gitt for handelen mellom nederlandske byer utenfor Hansaforbundet og Norge. Etter dette fantes det direkte skipsforbindelser mellom Bergen og Holland gjennom hele resten av middelalderen, og denne handelen var ikke ubetydelig.

Hollenderne fikk ytterligere hjelp. Kong Hans ville knekke hanseatenes maktstilling i Norden og i 1491 kom kongens antihanseatiske kjøpstadslov. Noenlunde samtidig inngikk kongen allianser med England og Holland. Med alliansene fulgte privilegier som gav kjøpmenn fra disse landene rettigheter som likestilte dem med hanseatene i handelen på Danmark.¹²⁶ Som et resultat av dette kom etter hvert hollenderne til å dominere handelen på Bergen. Hollenderne

¹²² Lindbekk 1974, 380

¹²³ Arnved Nedkvitne: "Utenrikshandelen fra det vestafjelske Norge" 1100-1600, (Bergen 1983), 159

¹²⁴ Ibid., 145

¹²⁵ Ibid

¹²⁶ Ole Jørgen Benedictow: "Fra rike til provins, 1448-1536", *Norges historie* bd 5, red Knut Mykland. (Oslo: Cappelen 1977), 235

eksporterte tørrfisk og andre varer, men det kan virke som om det var detaljhandel med kramvarer som var selve grunnlaget for hollendernes handel med Bergen på 1400-tallet og begynnelsen av 1500-tallet. I følge lensregnskapet fra 1518 til 1521 solgte hollenderne følgende varer til lensherren i Bergenhus: tøy, lerret, jern, humle, fliser, sement, krutt, skipsutrustning, salt, eddik, hamp, krydder, erter, korger, papir, lysestaker, olje, hatter og hamre.¹²⁷ Import av kunstgjenstander er også et vitne på den økende handelen mellom Bergen og Nederlandene. Engelstad har vist at det utover på 1500-tallet blir importert flere kunstgjenstander fra Nederland, mens importen fra de hanseatiske områdene avtar.¹²⁸ De importerte alterskapene i Leka-gruppen kom til Norge en gang i 1520-årene. I denne perioden var altså hollendernes handel med Bergen i vekst, men innførsel fra Lübeck-området foregikk fortsatt i betydelig grad.

Importen av liturgiske kunstgjenstander var stor i senmiddelalderen. Spørsmålet man sitter igjen med er hvem i lokalsamfunnene som hadde anledning til å organisere et slikt kjøp og hvorfor kunstgjenstandene var så viktige. Etterspurte de norske kjøperne en spesiell ikonografi og hva var i så fall foretrukket? Og hva med Leka-gruppen? Er de ikonografisk sett, typiske eksempler på alterskap innført til Norge i denne perioden? I senmiddelalderen var tradisjonen med helgendyrkelse sterk og ved å se nærmere på denne tradisjonen og hvilken betydning helgenene hadde for menneskene kommer vi kanskje nærmere et svar på disse spørsmålene.

Helgendyrkelse i senmiddelalderen

Man må kunne forvente at det ofte var kirken og de geistlige som satte i gang prosessen med å anskaffe de kostbare importerte alterutsmykningene, men rike bønder har nok også vært involvert. De hadde økonomisk evne til å delta i utsmykkingen av lokale kirkebygg og ved å betale for utsmykking skaffet de seg også kirkens velsignelse og respekt i lokalmiljøet.¹²⁹ Dette var en periode da kirken hadde mye makt og befolkningen var sterkt troende, og i tiden etter svartedauden økte gavene til religiøse institusjoner. Dette må i en større sammenheng sees som et uttrykk for frykten for evig fortapelse og botsøvelser og gaver til religiøse institusjoner økte i denne tiden. Man trodde at oppholdet i skjærsilden, der sjelen ble rensket før man kom til himmelen, kunne gjøres kortere og lettere ved å gi gaver til religiøse institusjoner. Institusjonene på sin side måtte ofte love å holde messe eller gå i forbønn for

¹²⁷ Cutler 2004, 42, Nedkvitne 1983, 142

¹²⁸ Engelstad 1936, 13

¹²⁹ Harald Bjørkvik: "Folketap og sammenbrudd 1350-1520", Aschehougs Norgeshistorie bd 4, red Knut Helle, (Oslo: Aschehoug, 2005), 165

donator med familie. Man ba således til forskjellige helgener slik at disse skulle gå inn i en meklerrolle mellom Gud og menneske, og gå i forbønn for de som trengte hjelp. Mest populær av disse helgenene var Jomfru Maria.¹³⁰ I Europa fikk Maria-dyrkelsen et oppsving fra 1100- og 1200-tallet og særlig stor betydning hadde den i senmiddelalderen. Maria med Jesusbarnet var et av de mest etterspurte motivene i den senmiddelalderske kirkekunsten og avbildninger av henne er en gjenganger på alterskap og altertavler. Det samme var Anna Selvtredje, St. Katarina og St. Barbara.¹³¹ Dette ser vi gjenspeile seg også i det norske senmiddelaldermaterialet. Det er bevart 45 avbildninger av Maria med barnet, 24 avbildninger av Anna Selvtredje, 25 av St. Katarina og 16 av St. Barbara. I tillegg er det 15 avbildninger av St. Margareta, 55 bilder av St. Olav og 18 av St. Sunniva.¹³² Man må regne med at mye av det som fantes av senmiddelalderkunst i Norge i denne perioden har forsvunnet, disse tallene er dermed ikke helt representative, men de viser en tendens. Dersom man sammenligner dette med Leka-gruppen ser man at de er svært tradisjonelle i motivutvalg. Maria med barnet finnes i både Leka, Grip og Hadsel. St. Katarina er avbildet i Hadsel, Røst, Kinn og Leka. St. Margareta i Grip, Leka og Røst og St. Barbara i Kinn. St. Olav finner vi i Leka, Røst og Grip og St. Sunniva i Leka og Kinn.

En helgen som er sterkt representert i det norske materialet og også i Leka-gruppen er St. Olav. Denne helgenens popularitet strakte seg langt utenfor Norges grenser, og han ble gjort til skytspatron for utallige kirker fremfor alt i Skandinavia. Wallem og Irgens Larsen har registrert Olavsbilder i skulptur og kom frem til at av henimot 250 Olavsbilder er 140 svenske. Ved siden av Maria er St. Olav den helgen som oftest opptrer i svenske kirker.

Også i andre nordeuropeiske land var Olav kjent, blant annet i England, Tyskland og Nederlandene. England hadde kirker viet til St. Olav,¹³³ og både Bergensfarergildet i Deventer og Lübeck hadde St. Olav som sin helgen. I Brügge ble det opprettet et eget alter for St. Olav i 1316, dette var for nordmenn som kom til byen og kan tyde på at St. Olav var en helgen forbundet med norgesfarten. Også Bergensfarergildet i Amsterdam hadde en tilknytning til St. Olav.¹³⁴ Det er også kjent Olavsbilder fra andre deler av den kristne verden. I fødselskirken i

¹³⁰ Ersland og Sandvik 1999, 90

¹³¹ von Achen 1981, 38

¹³² Tallene er hentet fra Eivind Engelstad, *Senmiddelalderens kunst i Norge*.

¹³³ J David Farmer: "How one workshop worked: Bernard van Orleys atelier in early sixteenth-century Brussels", *Studies in the northern renaissance, A tribute to Robert A. Koch*, red Gregory T. Clark, Princeton 1992, 365

¹³⁴ Cutler 2004, 20

Betlehem fins en veggmalning og i katedralen i Toledo en brodert biskopskåpe med bilder av Olav.¹³⁵

Olav-dyrkelsen fortsatte hele middelalderen igjennom og var ved periodens slutt, da reformasjonen kom til de nordiske land, like sterk og like utbredt som tidligere. Ingen annen helgen er så ofte og på så varierende måte blitt fremstilt i de nordiske lands middelalderkunst som St. Olav.¹³⁶

En annen norsk helgen som er avbildet i Leka-gruppen er St. Sunniva, men i motsetning til St. Olav er St. Sunniva en norsk lokalhelgen og Sunniva-kulten er ikke så utbredt i andre deler av Europa.¹³⁷

Vi ser med dette at det er forskjell på utbredelsen av disse norske helgenene i resten av Europa. St. Olav er svært utbredt og man finner avbildninger av ham i store deler av den kristne verden i senmiddelalderen. Avbildninger av St. Olav er dermed ikke noe kriterium for at en gjenstand er laget i Norge. St. Sunniva var ikke på langt nær så utbredt som St. Olav, men på grunn av utbredelsen av mønsterbøker og grafiske forlegg er det ingen grunn til å tro at man ikke i utlandet kjente til henne og brukte henne som et motiv.

Verkstedenes lokalisering

Det er flere forskjellige måter å vurdere hvor et alterskap har sitt opphav. I noen tilfeller er alterskapet stemplet med det aktuelle laugets stempel, som klart viser hvor verkstedet som produserte alterskapet var lokalisert. I mange tilfeller finner man ikke slike laugstempler og man må benytte andre metoder for å si noe om hvor alterskapet ble produsert. Ved å kombinere studier av stil, teknikk, materialer og konstruksjonsprinsipper kan man si mye om en gjenstands opphav. Peter Tångeberg mener at det er så tydelige, prinsipielle forskjeller i produksjonsmetodene i ulike områder at man dermed kan sannsynliggjøre hvor et alterskap har sitt opphav.¹³⁸

¹³⁵ Karlsson 1996, 217

¹³⁶ F. B. Wallem og B. Irgens Larsen: *Iconographia Sancti Olavi*, Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabs Skrifter, Trondheim 1947, 3

¹³⁷ I Uppland i Sverige er det et alterskap som avbilder St. Olav og St. Sunniva. Pga Sunnivas avbildning mener man at dette skapet har sitt opphav i Norge og dette må tolkes dit hen at Sunniva ikke er utbredt i Sverige og muligens også resten av Europa, og at Sunniva er en typisk norsk helgenskikkelse. Karlsson 1996, 265

¹³⁸ Peter Tångeberg: "Träskulpturens tekniker", i *Signums svenska konsthistoria. Den gotiska konsten*, 287-307 (Lund: Bokförlaget Signum 1996), 306

Eivind Engelstad var den første som diskuterte mulige produksjonssteder for alterskapene i Leka-gruppen. Han benyttet stilanalyse som metode og ingen har senere utfordret hans konklusjon om at Leka-skapene ble produsert av nederlandske verksteder.¹³⁹

Alterskapene fra henholdsvis det tyske området og Nederlandene er generelt svært forskjellige, og Engelstad hadde disse forskjellene som utgangspunkt da han begynte sin diskusjon om skapenes opphav. Med utgangspunkt i alterskapet i Hamre som man regner ble laget i Lübeck en gang rundt 1510, kanskje noe senere, vil man kunne trekke frem typiske trekk fra nordtyske alterskap til sammenligning. (Illustrasjon 10)

Alterskapet i Hamre har et firkantet korpus med tre kronte helgener; i midten Maria med barnet, på Marias høyre side en kvinnelig helgen med en åpen bok og til venstre for Maria, en pave. Skulpturene som flankerer Maria er ikke identifisert med sikkerhet, men det kan være St. Katarina og pave Gregor den store eller St. Gregorius. Fløydører og predella er tapt. Allerede ved et blick på korpus kan man tenke seg at dette er et nordtysk skap da disse alltid hadde kasseform. Sydtyske og nederlandske alterskap hadde gjerne mer bevegelighet i øvre linje.¹⁴⁰ Skulpturene i Hamre er skåret i relieff med flat bakside noe som er typisk for hanseaterkunsten. De nederlandske skulpturene er på sin side ofte friskulptur.¹⁴¹ Over skulpturene i Hamre er det en baldakin med løvverk, noe som også er et typisk tysk trekk. Fra 1500-tallets begynnelse endrer nemlig den tyske ornamentutsmykningen seg fra arkitekturlignende former til rikt og frodig bladverk.¹⁴²

Eivind Engelstad bestemte opphavet til alterskapene i Leka-gruppen til Nederland, nærmere bestemt Nord-Nederland. Som beskrevet i kapittel 2 har tre av Leka-skapene en helt horisontalt avsluttet øvre linje, mens skapet i Grip har et høyere midtparti. Skapet i Ørsta har også denne vanlige nederlandske konturen. De nordtyske alterskapene har som tidligere nevnt alltid kasseform og med bakgrunn i at alterskapene kalles en gruppe, og dermed antagelig har samme produksjonssted, kan man derfor sannsynliggjøre at opphavsted for skapene er i Nederlandene. Det er imidlertid verdt å merke seg at Engelstad samtidig påpeker at formene begynner å blandes på slutten av senmiddelalderen. På bakgrunn av korpus` form kan man dermed ikke sikkert påvise at Leka-skapene har nederlandsk opphav.¹⁴³

¹³⁹ Engelstad 1936

¹⁴⁰ Ibid., 140

¹⁴¹ Ibid., 15

¹⁴² Ibid., 141

¹⁴³ Ibid., 140-141

Ifølge Engelstad antyder dog også de skulpturelle elementene at Nederland var produksjonssted for alterskapene i Leka-gruppen. I nederlandsk utsmykning var det en utbredt bruk av arkitektoniske motiver i motsetning til det lybske bladverket som vi har sett i skapet i Hamre.¹⁴⁴ Arkitektonisk utsmykning dominerer som vi har sett på alterskapene i både Grip og Hadsel. Også bekroningen på skapet i Leka er dannet av strenge arkitekturmotiver. Søylene i alterskapene i Leka, Røst og Ørsta er prydet med vertikale kanellyrer på midtpartiet. Dette er et annet trekk som peker mot nederlandsk opphav for Leka-gruppen. Vertikale kanellyrer på søylenes midtparti ble nemlig ofte anvendt i nederlandsk kunst.¹⁴⁵

Maleriene på fløydørene støtter også teorien om Nederlandene som opphav for alterskapene. Hvis man ser på stavingen av helgennavnene under avbildningene på fløydørene på skapet i Leka er dette er andre navneformer enn kjente navneformer fra det lybske område.¹⁴⁶ Jaap Leuwenberg brukte dette argumentet for å underbygge teorien om nederlandsk opphav. Han mente at disse navneformene med stor sannsynlighet var nederlandske.¹⁴⁷

Engelstad forsøkte videre i sin analyse å bestemme fra hvilken del av Nederlandene Leka-gruppen kunne ha sitt opphav. Gruppen har likhetstrekk med samtidige verkstedsvarer fra Sør- Nederlandene, men Engelstad mente at forskjellene likevel var så store at de måtte komme fra en annen del av Nederlandene. Typisk for de sørnederlandske alterskapene er at de har narrative scener, fremfor frittstående helgenfigurer som ikke er plassert inn i en fortellende scene, slik vi finner i Leka-gruppen, bortsett fra i skapet i Ørsta.¹⁴⁸ Et annet eksempel på et alterskap med narrative scener i Norge er skapet i Ringsaker som jo nettopp er fra Sør-Nederland, nærmere bestemt Antwerpen.(Illustrasjon 11) Engelstad så derfor mot Nord- Nederland. Dessverre er sammenligningsgrunnlaget lite, det er ikke noen bevarte alterskap i Nederland man kjenner til som er laget i Nord-Nederland.¹⁴⁹ Bakgrunnen for dette er at mange nederlendere sluttet seg til kalvinismen under reformasjonen. Kalvinistene var lite tolerante overfor kirkekunst som ble ansett for å være avgudsdyrkende. I 1566, under den store billedstormen, ble kirker, kirkeinventar, malerier og skulpturer ødelagt.¹⁵⁰ Som resultat

¹⁴⁴ Ornamentutsmykningen i alterskapene fra Lübeck skifter rundt år 1500 fra arkitekturmotiver til bladverk. Ibid., 92

¹⁴⁵ Ibid., 143

¹⁴⁶ Ibid., 142

¹⁴⁷ Leuwenberg 1959, 83

¹⁴⁸ Jacobs 1998, 35

¹⁴⁹ Leuwenberg 1959, 102

¹⁵⁰ Kleiner og Mamiya 2005, 667

er det bevart lite førreformatorisk kirkekunst i Nederland, og Engelstad måtte derfor benytte annet skulpturmateriale i sin sammenligning.

Engelstad har blant annet fremhevet at Olavsstatuene i skapene i Røst, Leka og Grip viser likhet med figurene på orgelbrystningen fra kirken i Naarden i Nord-Holland. Disse er av Willem Vogelsang bestemt som nordnederlandske arbeider.¹⁵¹ Mariaskulpturen i Ørsta har på sin side likheter med en Mater Dolorosa bestemt av Vogelsang til å ha sin opprinnelse i Nord-Nederland på slutten av det 15. århundre.¹⁵² Engelstad sannsynliggjorde med dette Leka-gruppens nordnederlandske opphav.

I 1959 skrev Leuwenberg en artikkel der han knyttet skapene i Leka-gruppen til flere skulpturer attribuert til ”mesteren for kvinnehodet i stein fra Utrecht”. (Illustrasjon 16) Leuwenberg slutter seg dermed til Engelstads teori om Nord- Nederland som opphav for Leka-gruppen. Leuwenberg hadde arbeidet med flere skulpturer attribuert til denne mesteren, og likheten mellom disse og skulpturene i Leka-gruppen var både stilistiske og tekniske. Et viktig argument for Leuwenberg var at skulpturene som tidligere var attribuert til den ukjente mesteren var skåret ut av emner limt sammen av flere planker i likhet med skulpturene i Leka-gruppen.¹⁵³

Et annet trekk som skiller alterskapene i Leka-gruppen fra samtidige verkstedsvarer fra Sør-Nederland er størrelsen på skulpturene. Jacobs beskriver at det i Sør-Nederland var vanlig å lage skulpturen i miniatyrskala slik vi ser i alterskapet i Ringsaker.¹⁵⁴ (Se illustrasjon 11 og mål i kapittel 1) Sammenlignet med disse blir skulpturene i Leka-gruppen atskillig større.

Det ble også laget alterskap i Sør-Tyskland, men det kjennes ikke til at det finnes noen alterskap i Norge som har sitt opphav her. Typisk for alterskapene fra Sør-Tyskland er at de har ikoniske helgenfremstillinger i legemsstor størrelse. Dette kan minne om skapene i Leka-gruppen, men likheten slutter her. Alterskapene fra Sør-Tyskland er som regel alltid laget av lindetre, mens alterskapene i Leka-gruppen er laget av eik.¹⁵⁵ De sørtyske alterskapene har

¹⁵¹ Willem Vogelsang: *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, bd I-II, (Utrecht 1911), bd II, 19

¹⁵² Vogelsang: 1911, bd I, 10

¹⁵³ Omtalt i kapittel 2.

¹⁵⁴ Jacobs 1998, 239

¹⁵⁵ Jacobs 1998, 243

som regel dessuten fløydører med skulptur, mens man i Leka-gruppen har malte fremstillinger på vingene.¹⁵⁶

På bakgrunn av det sparsomme sammenligningsgrunnlaget fra Nord-Nederland er det vanskelig med sikkerhet å trekke konklusjonen at alterskapene i Leka-gruppen har sitt opphav i dette området. Imidlertid har denne proveniensen allikevel blitt sannsynliggjort av både Engelstad og Leuwenberg. Det er ikke kjent at senere kunsthistorikere har forsøkt å utfordre dette. Det er heller ikke min hensikt. Hvis man behandler skapene hver for seg kan man finne trekk som kan tyde på et annet opphav, men behandler man skapene som en gruppe er det sannsynlig at de kommer fra samme område som skulpturene Leuwenberg bruker som sammenligningsgrunnlag. Skulpturene i Leka-skapene kan knyttes til disse både stilistisk og teknisk. Det problematiske er hvor sikker man kan være på Leuwenbergs skulpturers tilhørighet til Nord-Nederland. Det er kun benyttet stilanalyse for å argumentere for dette opphavet.¹⁵⁷

Den nederlandske skrivemåten av helgennavnene er et indisium på at skapene har sitt opphav i Nederland. På bakgrunn av de stilistiske og konstruksjonsmessige ulikhetene Leka-skapene viser med det samtidige sørnederlandske materialet som eksisterer vil jeg videre ha som utgangspunkt at Leka-gruppen og skulpturene i Kinn har sitt opphav i Nord-Nederland.

¹⁵⁶ Ibid., 239

¹⁵⁷ Jaap Leuwenberg: "Een nieuw facet aan de Utrechtse Beeldhouwkunst", *Oud- Holland* LXX, 1955.

Kapittel 3

Verksteder, bestillinger og markeder

Verkstedsforskning har i de siste årene blitt en viktig del av undersøkelsene rundt forholdene i den nordeuropeiske kunstproduksjonen i senmiddelalderen og tidlig ny tid.¹⁵⁸

Kunsthistorikere har blitt klar over hvor mye verkstedsforskningen kan fortelle om produksjonen av kunst og denne generelle kunnskapen kan i tillegg til de mer spesifikke metodene som stilanalyse og ikonografisk analyse hjelpe oss til å trekke konklusjoner om kunstproduksjon, gjenstander som ble laget og under hvilke forhold disse ble solgt.

Kildene verkstedsforskere tradisjonelt har benyttet seg av, er av ulik art. I denne perioden var laugene både utbredt og hadde stor makt, laugsregler, og medlemslister fra laugene med navn på mestere og lærlinger kan dermed fortelle mye. I tillegg er det ulike dokument av annet slag, administrasjonsdokumenter, ulike kontrakter og referanser til malere i dikt og memoarer.¹⁵⁹ Man vet også at det fantes manualer som omtalte teknikk og produksjon, men trolig har ingen slike manualer blitt bevart fra Nederland.¹⁶⁰

Verkstedsforskningen og resultatene den gir, har problemer knyttet til seg. Kildegrunlaget er ofte tynt og karakteriseringer av middelalderverkstedene kan antagelig ofte bli generaliseringer, der man beskriver et idealverksted satt sammen av opplysninger og viten om verksteder fra hele Europa.¹⁶¹ Det er umulig å generalisere omkring dette fordi bestemmelser og praksis antagelig varierte sterkt fra område til område og verksted til verksted.

I de senere år har man også blitt klar over hvor mye informasjon konservatorene som arbeider med materialet sitter inne med, og deres tekniske rapporter er nå blitt anerkjent som gode bidrag til videre forskning.

Hvis man kombinerer resultatene gitt av verkstedsforskningen og de tekniske konservatorene med tradisjonelle kunsthistoriske metoder som stilanalyse, formalanalyse og ikonografisk

¹⁵⁸ Henrik von Achen: "To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg. Stilkritiske refleksjoner omkring Mariafremstillingene i Eksingdalskapet og Rollagtavlen- eller: En mulig virus i operativsystemet", i *Senmiddelalderens træskulptur i Skandinavi: Import og egenproduksjon, stiftelse og økonomi*. Seminar på Moesgård, Aarhus Universitet 12.-13. 11. 1998, (Forlaget Hikuin, 1999), 8

¹⁵⁹ Lorne Campbell: "The early painters and their workshops", *Le problème Maître de Flémalle- van der Weyden*, red Dominique Hollanders-Favart og Roger Van Schoute (Louvain- La-Neuve 1981), 43

¹⁶⁰ Ibid

¹⁶¹ Tångeberg 1996, 207

analyse vil man allikevel kunne si en del om den nordeuropeiske verkstedsproduksjonen i senmiddelalderen.

Verkstedenes organisering

Verkstedene ble drevet av en mester og mesteren var entreprenøren som tok imot bestillinger og så til at disse og andre arbeider ble utført. I tillegg til mesteren arbeidet det ofte lærlinger og svenner i verkstedet. Det er ikke mulig å gi noe tall på hvor mange assistenter en mester kunne ha, noe som blant annet var avhengig av størrelsen på verkstedet, men laugene forsøkte å regulere antall lærlinger.¹⁶² Det var nok de færreste verksteder som hadde økonomi til å ha mange ansatte.

Et verksted besto som regel av en bopel og studio, der mester med familie, svenner og lærlinger bodde og arbeidet. I verkstedet var det gjerne også et utsalgssted for produktene som ble laget, hvis ikke et butikklokale, så ofte i form av et butikkvindu der de ferdige arbeidene kunne stilles ut. Et alternativ til dette var at varene ble solgt på markeder.¹⁶³

Produksjonen av alterskap, selv de forholdsvis enkle og små skapene i Leka-gruppen, var et omfattende arbeid som krevde samarbeid mellom flere typer håndverksfag. I minste fall var det tre håndverkere involvert i arbeidet med et alterskap. En snekker som lagde korpus, en treskjærer som skar ut skulptur og øvrig dekor samt en maler som behandlet overflatene.¹⁶⁴ Malerarbeidet var det største, det besto av både kridering, innstempling, forgylling og polykromering samt malerier på fløydørene. I Leka-gruppen finner vi igjen alle disse håndverksfagene. Alle alterskapene har korpus med utskåret skulptur og dekor. Skulpturen har kridering, overflatene er forgyllt og bemalt. Også andre elementer i skapene som listverk og ornamentikk er forgyllt og bemalt. Innstemplingsarbeider finner vi på både skulptur og vegger i alterskapene. Alle skapene i Leka-gruppen har antagelig hatt fløydører med malerier, men disse er kun bevart i skapene i Leka, Røst og Ørsta, på disse er det ulike motivfremstillinger.

Ifølge Jacobs var det i mange tilfeller flere enn én håndverker fra hver gruppe involvert i produksjonen av en gjenstand. Mange hadde spesialisert seg på et område, for eksempel å skjære arkitekturelementer eller male mennesker, og dette gav en ytterligere arbeidsdeling enn

¹⁶² Lorne Campbell: *National gallery catalogues. The fifteenth century Netherlandish schools*, (London: National gallery publications, 1998), 23

¹⁶³ Campbell 1981, 44

¹⁶⁴ Jacobs 1998, 210

den først skisserte. Mange personer kan også ha vært involvert i tillagingen av enkeltelementer. Man kan i enkelte tilfeller for eksempel se at flere hender har vært involvert i skjæringen av en skulptur.¹⁶⁵ Noen verksteder hadde lov til å ansette alle de håndverkergruppene de trengte for å fullføre et helt arbeid,¹⁶⁶ men flere ulike verksteder kan også ha samarbeidet om samme gjenstand i kortere eller lengre perioder.¹⁶⁷

Underentreprenørskap var vanlig, det er flere kilder som viser at to mestere ofte arbeidet sammen på samme bestilling. Disse samarbeidsprosjektene var ikke bindende og eksklusive og man skiftet ofte samarbeidspartnere.¹⁶⁸ I de fleste tilfeller må man regne med at verkstedene som samarbeidet hadde tilhold i samme by, men kilder viser at verksteder i ulike byer samarbeidet i produksjonen av en gjenstand.¹⁶⁹

I middelalderen var håndverkerlaugene en maktfaktor og en viktig oppgave for laugene i Nederlandene var å undersøke kvaliteten på de produserte varene. Spesielt var laugene opptatt av å undersøke om det var benyttet materialer av god kvalitet i produksjonen av en gjenstand og om håndverksarbeidet var godt utført. Et dårlig arbeid ville skade laugets anseelse og føre til mindre arbeid til byen. Når en gjenstand var undersøkt og godkjent ble den stemplet med det aktuelle laugets stempel.¹⁷⁰ Denne kvalitetskontrollen var spesielt viktig for de varene som ble laget på spekulasjon, Lynn Jacobs hevder at salget på markeder var grunnen til at ordningen med stempeling ble utviklet.¹⁷¹ Også bestillingsvarer ble kontrollert og stemplet, men disse hadde i tillegg skrevne kontrakter som spesifiserte utseende, materialer og kvalitet. Det var dermed trolig ikke så viktig at laugene kontrollerte denne varegruppen.

Det er ikke kjent om alterskapene i Leka-gruppen ble kontrollert av laugene. Det er ikke funnet spor av laugstempler, men kvaliteten på arbeidet i gruppen er gjennomgående høy og det er ikke spart på noe i forhold til materialer. Alterskapene hadde opprinnelig for eksempel flere gullbelagte elementer. I alterskapene fra Leka og Grip som har vært gjenstand for en grundig konservering, viser konservatoren spesifikt til den gjennomgående høye kvaliteten på treskjæringen. I den forbindelse fremheves de fine detaljene og den gode skjæringen på

¹⁶⁵ Ibid., 212

¹⁶⁶ Dette var lov i Antwerpen. Ibid., 217

¹⁶⁷ Ibid

¹⁶⁸ Ibid., 216

¹⁶⁹ Ibid., 218, Det er blant annet dokumentert at en snekker fra Leuven, Jan Petercels, ved to anledninger samarbeidet med treskjæreren Jan Borman fra Brussel.

¹⁷⁰ Lynn Jacobs: "The marketing and standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron", *The Art Bulletin*, vol 71, nr 2, (1989),213

¹⁷¹ Ibid

vanskelig tilgjengelige områder som mellom øyekrok og neserygg og på tynne områder som lett kan brette, herunder halen til dragen og St. Margaretas fletter i alterskapet i Grip.¹⁷²

I senmiddelalderen var det utbredt at også finere detaljer i overflaten ble utført ved skjæring i treverket fremfor i grunderingen.¹⁷³ I både Grip og Leka ser det ut til at dette er tilfelle. Grunderingen er tynn og skulpturens endelige form ser dermed ut til å være skåret i treverket, noe som vitner om en dyktig treskjærer med et godt utvalg av redskaper tilgjengelig.¹⁷⁴

Ved restaurering av alterskapet i Ørsta fant man at den senere overmalingen har sløffet en del fine detaljer som den opprinnelige polykromien hadde. Opprinnelig var det malt årringer i treet og sprekker i steinene, men disse detaljene ble ikke videreført da skapet senere ble overmalt.¹⁷⁵ Utover det er det vanskelig å si noe om den opprinnelige bemalingen på alterskapene i Leka-gruppen ettersom både polykromi og maleri stort sett er senere overmalinger.

Masseproduksjon

Utgangspunktet for alterskap som er bestillingsvarer og alterskap laget for et åpent marked er svært forskjellig, men i mange tilfeller hadde nok produksjonen mange likhetstrekk. Man har funnet at det nok i begge tilfeller ble tatt i bruk metoder som ligner dagens masseproduksjon.¹⁷⁶

Kostnadsbesparing var viktig og man hadde i teorien to ulike måter å spare på, materialer eller arbeidskraft.¹⁷⁷ Etter at laugene startet med undersøkelser og stemping av ferdige gjenstander, ble materialkvalitet og arbeidsutførelsen vektlagt. Følgelig var det i praksis enklest for verkstedene å spare på arbeidskraften.

Det måtte kuttes med på den tiden det tok å lage et produkt, slik at prisen kunne bli lavere og produksjonen økes. Løsningen, ifølge Lynn Jacobs, ble å innføre metoder som vi kjenner fra dagens masseproduksjon, de viktigste virkemidlene i senmiddelalderen var arbeidsdeling, prefabrikking av deler og gjenbruk av modeller.¹⁷⁸

¹⁷² Olstad 2002, 12, 2003, 19

¹⁷³ Tångeberg 1996, 295

¹⁷⁴ Olstad 2002, 12, 2003, 19

¹⁷⁵ Kaland 1960

¹⁷⁶ Jacobs 1998, 209

¹⁷⁷ Ibid

¹⁷⁸ Ibid

Arbeidsdelingen ble omtalt ovenfor, så jeg går ikke nærmere inn på det her. Ved å undersøke bevart materiale har man funnet at også prefabrikasjon antagelig ble utført i stor skala, dette er noe vi også finner i Leka-skapene. Tegn på prefabrikasjon kan være at gjenstander viser tydelige spor på å ha blitt skåret om for å passe sin nåværende plassering, eller at skulptur og arkitekturelementer er skåret eller polykromert på steder som ikke er synlig for betrakter i den plasseringen gjenstanden har nå. Dette kan selvsagt skyldes at elementer har blitt flyttet på i ettertid, men hvis senere flytting kan avvises kan det være et tegn på prefabrikasjon. I noen tilfeller kan man også se at enkeltfigurer i figurgrupper er av en litt annen størrelse enn resten av gruppen.¹⁷⁹ Dette tyder på prefabrikasjon eller at elementet er brukt i en annen sammenheng enn opprinnelig beregnet. Prefabrickerte deler kan ha blitt til overs fra et tidligere arbeid eller de ble simpelthen kjøpt ferdig på et marked. Det er kilder som tyder på at det var håndverkere som spesialiserte seg på å lage enkeltdele for salg. Eksempler på dette kan ha vært arkitekturfriser til basen eller predellaer.¹⁸⁰ Det ble så senere utført små justeringer på disse for at de skulle passe det aktuelle alterskapet. I Sverige er dette påvist på alterskapet Strängnäs III. Predellaen er altfor stor for skapet og er tydelig ikke laget spesielt for dette skapet. Dette mener kunsthistorikere kan skyldes prefabrikasjon.¹⁸¹ Selv om deler i et alterskap kan se ut til å være prefabrickert fordi størrelse, form eller stil avviker noe fra resten av gjenstanden kan dette også skyldes at det er et senere tillegg. I Leka-gruppen har man flere eksempler på dette. Predellaen i skapet i Ørsta er ikke original og det er usikkerhet om predellaen til alterskapet i Grip er original eller et senere tillegg, som eventuelt har kommet til ved overmalingen på 1700-tallet. Undersøkelser har vist at alterskapet i Grip også har andre mulige tillegg fra senere tid. Blant annet er midtdekoren på den midtre baldakinen sekundær.¹⁸²

I alterskapene i Leka-gruppen er det ulike deler som kan antas å være prefabrickert. I sokkelen til St. Margareta i alterskapet i Grip er det ene bakre sideelementet laget for å stå mellom to andre sider og ikke for å avslutte sokkelen mot baksiden som det gjør her.¹⁸³

I samme skap er det høyre søylekapitelet flatt på baksiden og likeledes på venstre side.(Illustrasjon 12) Dette tyder på at det er laget for å skulle stå i et hjørne fremfor den plasseringen det har fått her, som markering av skillet mellom to nisjer. Også søyleskaftene ser ut til å kunne være feilplassert. I alterskapene i Hadsel og Ørsta er kannelyrene på

¹⁷⁹ Ibid., 228

¹⁸⁰ Ibid., 229-230

¹⁸¹ Jacobs 1989, 230

¹⁸² Olstad 2003, 17

¹⁸³ Olstad 2003, 20

søyleskaftene vendt fra hverandre i et spesielt mønster, der de to søylene som markerer samme element på hver sin side av skapet er snodd hver sin vei. Søylene følger dermed et mønster i forhold til hvilken vei kannelyrene er snodd som virker logisk og ryddig.

(Illustrasjon 6 og 7) Dette er ikke tilfelle i Leka, Røst og Grip. (Illustrasjon 1, 3 og 5)

Kannelyrene på søylene i disse skapene følger ikke dette mønsteret, de er snodd samme vei, noe som virker unaturlig. Dette kan tyde på at det er benyttet søyler med motsatt snodde kannelyrer enn opprinnelig planlagt.¹⁸⁴

At elementer som vi forventer skal være like ikke er det, kan være et indisium på masseproduksjon. Marias sokkel alterskapet i Grip er ulik soklene til de to andre helgenene. Dette kan være med hensikt, men man skulle kanskje kunne forvente at slike elementer ville være like? Det samme finner man på de løse bakveggene. Dekoren på bakveggene i nisjen til St. Olav skiller seg fra dekoren på veggene i de to andre nisjene. Dette ser også ut til å gjelde for alterskapet i Hadsel. Dekoren på bakveggene i nisjen til St. Stefan er annerledes enn dekoren på bakveggene i nisjene til Maria og St. Katarina. Disse er for øvrig heller ikke helt like, men allikevel laget etter samme prinsipp. (Illustrasjon 6). Det kan også se ut til at søylekapitelet øverst til høyre i alterskapet i Hadsel har en litt annen utforming enn de tre tilsvarende kapitelene i skapet. Man skal være litt varsom med å ta slike uregelmessigheter til inntekt for teorien om masseproduksjon. Vi ser et materiale med dagens øyne som har trang til å ønske symmetri og likhet. Det var ikke nødvendigvis datidens preferanse.

Også i monteringen av fløydørene til skapet i Leka kan det se ut til å være tatt i bruk prefabrikkerte deler. Det er tatt ut plass til hengsler også på dørenes langsider på motsatt side av der dørene er hengslet. Konservator Tone Olstad mener det er lite sannsynlig at dørene noen gang har vært hengslet om, og hun spør seg hvorfor det er tatt av plass til hengsler på begge langsider. Olstad mener dette kan skyldes at håndverkeren enten gjorde en feil, eller at det er et tegn på masseproduksjon. Hun ser for seg at noen har laget de sideramtrærne hvor hengslene skulle festes, og at en annen har laget de øvrige ramtrærne. Når alterskapet skulle monteres, hadde man kun sideramtrær for hengsling tilgjengelig, og har brukt det man hadde for å kunne ferdiggjøre skapet.¹⁸⁵

De uregelmessighetene som det her vises til, kan selvsagt ha andre årsaker enn bruk av prefabrikkerte deler, noe vi i mange tilfeller ikke kan avdekke. Eksemplene kan imidlertid

¹⁸⁴ Ola Storsletten påpeker også dette. Ola Storsletten. *Alterskap fra Røst kirke- oppmåling*, 5-3 1986.

¹⁸⁵ Olstad 2002, 24

langt på vei sannsynliggjøre bruk av ferdigproduserte elementer i alterskapene i Leka-gruppen.

Som tidligere nevnt, var anvendelse av grafiske og tegnede forlegg en vanlig brukt metode for å holde kostnader nede. Verksteder hadde gjerne mønsterbøker med tegninger og skisser, tresnitt og kobberstikk og det var disse designene som lå til grunn for ulike deler på et alterskap, det være seg skulpturelle elementer eller maleri. Mønstrene ville ha blitt brukt som referanse og som eksempler å vise mulige kunder. Mønsterbøkene ble gjerne supplert med ulike stempel til innstempling av gullgrunnen og eventuelle former til støping av metall.¹⁸⁶ Hvert verksted hadde etter alt å dømme sin egen samling med mønster. Slike gikk i arv, men de ble også kjøpt og solgt, for å utvide eller fornye samlingen av mønstre. Kilder beskriver sågar at mønster ble leiet ut fra et verksted til et annet.¹⁸⁷ Alle deler av et skap kunne være laget på bakgrunn av modeller, men det bevarte materialet tyder på at det som regel var enkeltscener som ble gjenbrukt og ikke hele ikonografiske program. Det samme mønsteret kan også være brukt på flere enkeltfigurer i samme skap.¹⁸⁸ I Leka-skapene er de ulike skulpturene stilistisk så like at man må kunne gå ut fra at det er benyttet grafiske forlegg og masseproduksjonsmetoder ved tillagingen av disse.

Et av argumentene for en gruppering av alterskapene i Leka-gruppen er at maleriene på de bevarte fløydørene har store likheter. Den malte fremstillingen av St. Olav i Leka og den ene soldaten på Ørstas venstre dør er svært like. Røntgenfotografering av St. Olav fra Røst antyder at likheten mellom denne, Olav fra Leka og soldaten fra Ørsta også er svært stor. De to St. Margareta-fremstillingene fra Leka og Røst har stor innbyrdes likhet. Det samme har soldaten på høyre dør i alterskapet fra Ørsta og Maria i bebudelsesscenen fra samme skap. Alle disse likhetene kan tyde på at det har vært brukt grafiske forlegg også i maleriene. Ofte ble alterskap laget i standardiserte størrelser, slik at man kunne jobbe med flere skap parallelt,¹⁸⁹ eller bruke gjenstander som var blitt til overs fra et arbeid til å fullføre et annet. Når det gjelder Leka-gruppen er alterskapene i Røst og Leka størrelsesmessig så like at skulpturene i de to skapene i teorien kan byttes ut med hverandre. Dette kan man altså tolke som en standardisering av størrelse. I de andre skapene er størrelsen på skulptur og korpus så

¹⁸⁶ von Achen 1986, 137

¹⁸⁷ Jacobs 1998, 222

¹⁸⁸ Ibid., 220

¹⁸⁹ Ibid., 226

forskjellig at det er lite trolig at skulpturene kunne vært byttet om innenfor skapene i denne gruppen.¹⁹⁰

Alle disse masseproduksjonsmetodene krevde repetisjon for å strømlinjeforme produksjonen og dette resulterte i både et standardisert utseende og ikonografi, noe som er et trekk ved det bevarte materialet.¹⁹¹ Standardiseringen var ikke begrenset til kun et verksted, men skapte en uniformitet mellom alterskap fra flere verksteder og flere ulike produksjonssentra.

Noe annet som kan ha vært med å standardisere utseendet til masseproduserte varer er det faktum at mye av det ble solgt på et åpent marked. Kunstselgerne var lokalisert sammen på markedene og fikk nok et godt inntrykk av hva kundene var på jakt etter og hva som solgte bra. Det er sannsynlig at man valgte å lage en gjenstand med et uttrykk eller motiv man visste solgte bra for på denne måten å være med å konkurrere i markedet.¹⁹²

Ofte spesialtilpasset man arbeidene til utenlandske kjøpere. Hvis man var kjent med hvilken stil, form og ikonografi som ble foretrukket av utenlandske kunder kunne man masseprodusere spesielt for dette markedet. Jacobs nevner eksempler der nederlandske alterskap har fått den typiske tyske kasseformen og de tyske skulpturerte vingene for å passe det tyske markedet.¹⁹³

Varen ble også gjerne finjustert når den var fremme hos kjøper.¹⁹⁴ Noen kilder tyder på at det foregikk salg av alterskap laget som halvfabrikata. Man kan tenke seg at et alterskap ble laget nesten ferdig med åpning for noen siste justeringer. Design og helgenutvalg var da svært standardisert. Produsenten lot en nisje eller noen av fløydørene stå uten skulptur eller dekor i påvente av et salg. Når skapet ble solgt kunne man slutføre skapet med det helgenutvalget kjøper måtte ønske og deretter sende det til kjøper. Eventuelt kan alterskapet ha blitt ferdigstilt hos et verksted valgt av kjøperen.

Til tross for masseproduksjonsmetodene og standardiseringen er allikevel ikke noe av det bevarte materialet helt likt. Dette skyldes at det er håndlagde gjenstander som aldri kan bli helt identiske.

¹⁹⁰ Se mål i kapittel 1.

¹⁹¹ Jacobs 1998, 230

¹⁹² Jean Wilson 1990, 626

¹⁹³ Jacobs 1998, 242

¹⁹⁴ Ibid., 233

Bestillinger og marked

Tidligere forskning gikk ut fra at det meste av kunstproduksjonen var laget på bestilling, der kjøperen selv var med på å bestemme alterskapets form og innhold.¹⁹⁵ I noen tilfeller er det bevart kontrakter som nøyaktig skisserer hvordan produksjon og overlevering av disse bestillingsarbeidene skulle foregå.¹⁹⁶ Bestillingsvarene var følgelig ofte skreddersydd for en kunde og kunden kunne da komme med mange ulike spesifikasjoner når det gjaldt det ferdige produktets form, design og ikke minst innhold. En normal bestillingskontrakt for et alterskap inneholdt følgende punkter:

- Det ble spesifisert når alterskapet skulle være ferdig til levering.
- Det ble spesifisert hvilken størrelse skapet skulle ha og hvilken form det skulle være på korpus, i tillegg til om det skulle leveres med predella eller ikke.
- Det ble videre beskrevet hvilken type polykromi alterskapet skulle ha, om det skulle ha forgyllinger og en spesifisering av malerienes og skulpturenes ikonografi.
- Det var beskrevet ønsket kvalitet på materialer og håndverk, kjøper presiserte ofte hvem som skulle utføre arbeidet, for eksempel mesteren selv.
- Tilslutt kom en avtale om pris og når og hvordan betaling skulle foregå.

Dette var elementer som de fleste kontrakter inneholdt,¹⁹⁷ men man har også eksempler der kontrakter inneholder beskrivelser av levering og montering av gjenstand, ulike former for garantier eller at det bestilte alterskapet skulle være likt eller ligne et allerede eksisterende skap.¹⁹⁸

De siste tiårene har kunsthistorikere arbeidet mye med feltet produksjon og salg av kunst i Nederlandene og konklusjonen har vært at kunstproduksjon for et åpent marked var svært utbredt. Varer ble laget og solgt enten fra verkstedets egne lokaler eller på ukentlige eller årlige markeder. Forekomsten av markeder i de store byene i Nederlandene har blitt diskutert av blant annet Dan Ewing og Jean Wilson og de har trukket følgende slutninger om markedene i henholdsvis Antwerpen og Brügge.

¹⁹⁵ Jacobs 1989, 208

¹⁹⁶ Lynn Jacobs: "The commissioning of early Netherlandish carved altarpieces: some documentary evidence", *Studies in the Northern Renaissance. A tribute to Robert A. Koch*, red Gregory T. Clark, (Princeton 1994), 83

¹⁹⁷ Ibid., 86

¹⁹⁸ Ibid., 100

Gjenstander produsert uten at det først forelå en bestilling kunne enten selges direkte fra verkstedet eller på et marked. Varene laget for salg på et åpent marked var antagelig den dominerende varetypen og mange håndverkere baserte seg nok først og fremst på markedssalg. I utgangspunktet ble markedene arrangert ukentlig og her kunne både lokale kjøpere og tilreisende kunder komme, se på og handle en mengde ulike varer. I tillegg til de ukentlige markedene fantes det sesongbaserte markeder, etter hvert helårs markeder som i noen tilfeller utviklet seg til å bli rene helårs kunstmarkeder. På disse helårs kunstmarkedene ble det solgt ferdige kunstgjenstander av forskjellig slag, smykker, manuskripter, tekstiler, stoffer, moteklær og andre luksusartikler, materialer til bruk i kunstproduksjon og prefabrikkerte elementer til blant annet alterskap.¹⁹⁹

Kunder på kunstmarkedene var både lokalbefolkning, men også kjøpere som kom langveisfra, enten for å handle til eget bruk eller for å kjøpe opp kunstverk for videresalg. Mye av det som ble vist frem på markedene ble antagelig videresolgt.²⁰⁰ Kilder forteller om kunder fra Spania, Italia, Tyskland, England og Skandinavia som kom til markedene og kjøpte kunstgjenstander, noe som viser at markedene var kjent i resten av Europa og at man oppsøkte dem for å kjøpe kunstgjenstander.²⁰¹ De utenlandske kundene var trolig ofte oppkjøpere som kjøpte stort og tok varene med seg hjem for å tilby dem for salg der. Kunstmarkedene var tidsbesparende for utenlandske kjøpere som hadde liten tid og ikke var kjent med de lokale verkstedene og hvor de var lokalisert. På markedene kunne man raskt se hvilke varer som ble tilbudt blant byens håndverkere og lettere sammenligne design og priser før man bestemte seg for å gjøre et kjøp. Samtidig var også markedene fordelaktige for verkstedene. Mange hadde ikke lokaler som egnet seg for kunstsalg, eller de var lokalisert i deler av byen som var vanskelig å nå for kunder som kom langveisfra eller ikke var kjent. Noen verksteder hadde også lokaler utenfor byen og for disse var markedene antagelig av avgjørende betydning for å få vist frem varer til potensielle kunder.

Skriftlige kilder beskriver at både Brügge og Antwerpen hadde store markeder, og likhetene mellom dem var store. I begge byene ble markedene større og mer spesialiserte etter som tiden gikk, og i noen tilfeller spesialiserte de seg på salg av kunst og materialer til kunstproduksjon. Det var egne områder for fremvisning av kunst på markedene og de ble kalt pandt. Her ble det bygget egne haller der kunstnere, verksteder og andre kunne leie boder for

¹⁹⁹ Ewing 1990, 560

²⁰⁰ Ibid., 580

²⁰¹ Wilson 1990, 622

å selge sine varer og i tilknytning til markedene var det også overnattingsmuligheter for besøkende. Det var mange håndverkere som deltok på markedene i begge byene og det er dokumentasjon som viser at det både var lokale og tilreisende håndverkere som deltok på markedene i Brügge og Antwerpen. Det er dokumentert at utstillere kom fra byer i Brabant, Flandern og Nord-Nederland.²⁰² Den tidligste referansen vi har til at ikke-bestillingsvarer ble solgt på marked i Antwerpen kommer fra the *Chronicle of the New Church* i Delft som beskriver at en kunstner og mester utenbysfra stoppet i Delft noen år før 1411 på vei til Brügge og Antwerpen for å selge arbeidene sine.²⁰³ Delft er i Nord-Nederland og vedkommende mester var på vei til byer i Sør- Nederland for å selge varer, det kan dermed være sannsynlig at denne mesteren kom fra Nord-Nederland.

Kilder viser at utsendinger fra både Brabant, Flandern og Nord-Nederland kom til kom til Antwerpen for å kjøpe alterskap, de fleste av disse var antagelig ferdiglaget.²⁰⁴

Sør-Nederland og Nord-Nederland

De fleste av kildene omhandler verksteder og markeder i Sør-Nederland. Som beskrevet tidligere i oppgaven er det flere indisier som tyder på at alterskapene i Leka-gruppen og de tre skulpturene i Kinn er fra Nord-Nederland. Når jeg allikevel velger å bruke dette kildematerialet til å diskutere tilblivelsen av nordnederlandske alterskap er det fordi mye tyder på at den samme type produksjon og salg foregikk i nord eventuelt at forbindelsene mellom de to landsdelene var så god at selv om produksjonen kan ha skjedd et sted, kan salget ha foregått et annet sted. John Michael Montias viser at det foregikk markedssalg av ferdige kunstprodukter i Nord-Nederland på 1600-tallet.²⁰⁵ Dette er noe senere enn perioden alterskapene i Leka-gruppen ble laget, men viser at kunstsalg på markeder var kjent i Nord-Nederland en tid etter Leka-gruppen ble laget. I tillegg er det som nevnt dokumentasjon på at verksteder fra nord oppsøkte markeder i sør for å selge sine varer noe som viser at det foregikk produksjon av kunstvarer for et åpent marked i Nord-Nederland og ikke bare produksjon og salg av bestillingsvarer.²⁰⁶ Det er også kjent at kunder fra nord reiste sørover for å kjøpe kunst.²⁰⁷

²⁰² Ewing 1990, 560

²⁰³ John Michael Montias: *Artists and Artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century*, (Princeton: Princeton University Press, 1982), 12

²⁰⁴ Ewing 1990, 560

²⁰⁵ Montias 1982, 183

²⁰⁶ Ibid., 12, Ewing 1990, 560

²⁰⁷ Ewing 1990, 560

Det synes ikke å ha vært utført noen undersøkelser om forekomsten av bestillingsproduksjon fremfor markedsproduksjon i Nederland. Dette kan jo skyldes at mye av det som ble laget av kirkekunst i denne perioden er forsvunnet som følge av reformasjonen. Innenfor tidsbegrensningene denne oppgaven gir, har det ikke vært mulig å undersøke dette mer inngående. Av de få kildene som viser til at verksteder i nord kom til sør for å selge sine varer, og likeledes at lignende virksomhet foregikk i Tyskland, kan man trekke den slutning at det sannsynligvis fant sted vareproduksjon i Nord-Nederland.

I andre deler av Nord-Europa er det gjort undersøkelser om forekomsten av vareproduksjon. Fra Tyskland er det kjent at man fra slutten av 1400-tallet gradvis gikk fra kundeproduksjon til vareproduksjon. Her ble det allikevel ikke et fritt marked, men snarere produksjon av halvfabrikata.²⁰⁸ Uansett viser dette at overgang fra kundeproduksjon til vareproduksjon foregikk flere steder i Nord-Europa i denne perioden. I forbindelse med omtale av at verksteder fra Nord-Nederland kom til markedene i sør for å selge varer, må man regne med at dette var varer produsert uten en spesifikk kjøper. Selv om det ikke var markeder i nord vi kjenner til som solgte ferdigproduserte varer, er det sannsynlig at det ble laget kunstgjenstander uten at de var forhåndsbestilt.

Spørsmålet er følgelig hva alterskapene i seg selv kan berette, noe som må betraktes som det viktigste. Flere kunsthistorikere har sannsynliggjort at alterskapene i Leka-gruppen har sitt opphav i Nord-Nederland. Det er også mye som tyder på at alterskapene i Leka-gruppen er produsert ved bruk av masseproduksjonsmetoder. Både bruk av prefabrikkerte deler og grafiske forlegg er sannsynlig. Kan man finne noe i skapenes form, design eller innhold som kan fortelle mer om denne oppgavens hovedproblemstilling, hvorvidt Leka-gruppen er bestillingsverk eller markedsprodusert.

²⁰⁸ von Achen 1981, 37-38

Kapittel 4

Bestillingsverk eller markedsprodusert?

De fem alterskapene i Leka, Grip, Røst, Hadsel og Ørsta og helgenskulpturene i Kinn kirke kom til Norge en gang i første halvdel av 1500-tallet. Basert på tekniske og stilistiske kriterier antas gjenstandene å ha sitt opphav i Nord-Nederland, og på bakgrunn av samme kriterier kalles alterskapene en gruppe. Vi har sett at Leka-skapene antagelig har blitt til i et verksted som benyttet seg av masseproduksjonsmetoder, blant annet er det funnet tegn på bruk av prefabrikkerte deler og grafiske forlegg. Tørrfiskeeksporten la grunnlaget for den gode økonomien til de lokalsamfunnene som anskaffet alterskapene, og kjøpet av skapene kan ha sammenheng med dette.

I innledningen ble det stilt spørsmål ved om alterskapene i Leka-gruppen ble laget på bakgrunn av bestilling eller om de ble produsert for salg på et åpent marked. På bakgrunn av det norske helgenutvalget har man tidligere antatt at alterskapene var bestillingsverk, men nyere undersøkelser har vist at mange av verkstedsvarene som ble laget i Nederlandene på denne tiden ble laget for salg på et åpent marked. Det er derfor av interesse å se på om det er noe i Leka-gruppen som kan indikere om produksjonen har skjedd med bakgrunn i en bestilling fra en kjøper eller om dette er gjenstander laget uten først å ha en kjøper.

I mange tilfeller er bestillingsverk og markedsproduserte gjenstander like. Til tross for at utgangspunktet og igangsettingen av produksjonen av de to er ulik, foregikk selve produksjonen i mange tilfeller på samme måte. Også i bestillingsverkene ble det antagelig brukt masseproduksjonsmetoder. De to kategoriene kan dermed være like både i utseende, de kan ha samme type kjøper, samme pris og samme kvalitet.²⁰⁹ Ved å betrakte et materiale nærmere, vil man allikevel trolig kunne finne indikasjoner på om skapet er et bestillingsverk eller produsert for salg på et åpent marked. I den forbindelse kan det være nyttig å sette opp noen kriterier som kan indikere bestillingsproduksjon eller markedsproduksjon. Dette vil måtte ses i sammenheng med foreliggende materiale om verkstedene i Nederlandene, de norske lokalsamfunnene og ikke minst alterskapene i Leka-gruppen.

²⁰⁹ Jacobs 1998, 192

Kundene

Som nevnt ovenfor var det antagelig de geistlige og overklassen som sto for kjøpet av alterskap. Deres valg er interessant. Det er slått fast at alterskap ble tilbudt for salg både som bestillingsvare og ferdiglaget på et åpent marked. Hva kan ha vært årsakene til at en kjøper valgte å bestille et alterskap direkte hos et verksted eller i andre tilfeller heller oppsøkte et marked og valgte å kjøpe et allerede ferdig skap?

Ved kjøp av alterskap på et åpent marked hadde kunden den fordelen at han slapp å vente lenge på levering. Varen var allerede ferdig og kunne innen kort tid være på plass hos kjøperen. Kostnadene var antagelig også kuttet, slik at alterskapet ikke var altfor kostbart, selv om det ikke er noen automatikk i at et ferdiglaget skap nødvendigvis var så mye billigere enn et bestillingsverk.²¹⁰ Ulempen med et ferdiglaget alterskap var at kjøperen selv ikke hadde noen innvirkning på størrelse, form eller innhold. Verkstedsvaren måtte ha bred appell, alterskapene skulle vises frem for mange ulike typer potensielle kunder og måtte for eksempel ikke støte noen religiøse tradisjoner.

Ved bestilling kunne kjøperen selv være med å utforme alterskapet både når det gjaldt størrelse, form, design og innhold, kunden kunne dermed få en vare som var unik, spesialdesignet og tilpasset egne ønsker, krav og behov. Selvsagt kunne kjøperen av en bestillingsvare bestille et skap som helt og holdent fulgte den standardiserte formelen, men da ville trolig et ferdiglaget skap være enklere å kjøpe. En kjøper som var fornøyd med det standardiserte alternativet ville vel ha liten grunn til å bestille et nytt verk, antagelig måtte betale mer for produktet og i tillegg vente lenger på levering? John Michael Montias har diskutert dette i forbindelse med kunstsalg i 1600-tallet Nederland. Montias argumenterer her for at ingen kjøper ville finne seg i den ulempen det var å vente på et produkt uten at ventetiden sto i et rimelig forhold til hva kjøperen ville oppnå ved å foreta en bestilling. Og hovedfordelen med bestilling sier Montias, var at kjøperen fikk et produkt spesialtilpasset eget bruk, i motsetning til hva han ville fått ved å kjøpe et av de standardiserte markedsproduktene.²¹¹

Det er dokumentasjon som viser at kunden også kunne utøve noe kontroll over produktet til tross for at det var en markedsvare. Noen ganger tok verkstedene med halvferdige alterskap til

²¹⁰ Kilder tyder på at bestillingsverk noen ganger ble solgt billig og at markedsproduserte alterskap i noen tilfeller ble kjøpt til høye priser. Jacobs 1994, 109-110

²¹¹ Jacobs 1998, 161-162

markedet, noe som gav markedskjøperen anledning til å komme med små spesifikasjoner når det gjaldt det endelige utseendet.²¹² Det var antagelig ikke store endringer kunden kunne få utført på alterskapet, Jacobs sier: “he (kunden) could exert limited influence over the work, perhaps selecting among designs or display models, or commissioning the peripheral sections, the wings, or the predella”.²¹³ Det foregikk altså også produksjon av halvfabrikata.

Ulike alternativer

Det er ikke klart hvordan alterskapene i Leka-gruppen kom til Norge, men jeg vil videre forsøke å skissere noen alternativer og drøfte hvilket alternativ som er mest sannsynlig:

1: Hvert lokalsamfunn har uavhengig av hverandre foretatt en bestilling direkte til et verksted i det samme området av Nederland. På grunn av den store geografiske avstanden mellom lokalsamfunnene er det ikke sannsynlig at de bestilte sammen. (Vedlegg 2)

2: Hvert lokalsamfunn har uavhengig av hverandre foretatt en bestilling til en oppkjøper/ handelsmann eller lignende som noenlunde samtidig har ordnet kjøp av alle skapene i det samme området av Nederland. På grunn av den store geografiske avstanden mellom lokalsamfunnene er det ikke sannsynlig at de bestilte sammen.

3: Representanter fra hvert lokalsamfunn har uavhengig av hverandre reist til det samme området i Nederland og kjøpt ferdigproduserte skap, eller halvfabrikata som de senere har tatt med seg tilbake til Norge.

4: En oppkjøper/ handelsmann eller lignende har før han skulle til Norge kjøpt alterskap tilpasset det norske markedet og solgt skapene når han kom til Norge, enten i Bergen eller lokalt.

5: Prinsesse Elisabeth har ordnet kjøpet og utskippingen til kirkene, eventuelt med hjelp av Erik Valkendorf. Erik Valkendorf alene ordnet kjøpet av alterskapene.

Alternativ en og tre har som sitt utgangspunkt at lokalsamfunnene selv var ansvarlig for anskaffelsen av skapet. Økonomien i lokalsamfunnene som alterskapene i Leka-gruppen havnet i var god som følge av tørrfiskhandelen, og antagelig hadde alle samfunnene økonomi

²¹² Ibid., 195

²¹³ Jacobs 1989, 224

og anledning til å anskaffe et alterskap på egenhånd. Problemet med disse teoriene er likheten skapene i mellom. Skapene er en gruppe og det er sannsynlig at de har kommet til landet samtidig fra det samme området i Nord-Nederland. Det er lite sannsynlig at hvert lokalsamfunn uavhengig av hverandre oppsøkte samme område og endte opp med samme type skap. Skapene kan dermed ikke både være én gruppe, ha ulike oppdragsgivere og samtidig være bestillingsverk. For at det både skal være én gruppe og bestillingsverk må skapene ha blitt bestilt av samme opphavsmann. Likheten skapene i mellom vitner om en sammenheng i kjøpene. Dette fører oss til teori nr. to. Den samme mellommannen skaffet alle skapene fra samme verksted eller samme område noenlunde samtidig. Basert på det vi kjenner til om produksjon og anskaffelse av alterskap, innførsel av kunst og øvrig handel, finner jeg dette svært sannsynlig.

Hvis skapene derimot er kjøpt på et åpent marked trenger de ikke nødvendigvis være videreformidlet av samme person. Representanter for de ulike lokalsamfunnene kan ha dratt til samme område i Nord-Nederland og uavhengig av hverandre ha kjøpt forholdsvis like skap. På bakgrunn av at det er så få gjenstander fra nord i Nederland finner jeg dette usannsynlig. Alterskapene er like i utforming, har lik datering og er fra samme område og det er lite sannsynlig at de kunne havne i lokalsamfunn så geografisk langt fra hverandre uten at det er en sammenheng mellom kjøpene. (Vedlegg 2)

Spørsmålet er videre om en oppkjøper kunne ha bestilt og tatt med seg alterskap tilpasset det norske markedet tilbake til Norge for å selge dem på det åpne markedet. Oppkjøperen må da ha spesifisert størrelse og ikonografi tilpasset det norske markedet, og siden tatt med seg varene til Norge uten først å ha hatt en kjøper. Det er trolig større sannsynlighet for at dette skjedde enn at representanter for hvert lokalsamfunn selv dro og kjøpte. Men var markedet for alterskap i Norge stort nok til at noe slikt kunne lønne seg? Var økonomien sterk nok i Norge og etterspørselen etter alterskap så stor at noen tok en risiko som dette? Kan en oppkjøper ha tatt med seg seks alterskap til Bergen og hatt håp om å selge dem? Eller har et verksted i Nord-Nederland laget skap tilpasset det norske markedet og ventet på kunder fra Norge? Det siste finner jeg svært usannsynlig. Det var riktignok et stort salg av kirkeinventar til Norge i denne perioden, men salget var allikevel ikke så stort at dette kan ha lønnet seg. Det er dessuten svært lite i Norge som stammer fra akkurat dette området, og dette gjør det usannsynlig at nederlandske verksteder spekulerte i å produsere skap tilpasset norske kjøpere.

Uansett må skapene ha blitt solgt fra Bergen for utenlandske handelsmenn hadde ikke lov til å seile nord for Bergen.²¹⁴

Hvem som eventuelt kan ha vært felles opphavsmann til disse skapene blir spekulasjoner. Det kan ha vært en handelsmann, for eksempel fra Bergensfarergildet i Amsterdam. Eller det kan ha vært prinsesse Elisabeth og erkebiskop Valkendorf i henhold til sagaen. Valkendorf alene kan også ha vært den som organiserte kjøpet. Den nederlandske kunsthistorikeren Anneke Welle har som nevnt diskutert prinsesse Elisabeths angivelige rolle i anskaffelsen av skapene til Norge, men konkluderte med at prinsessen hadde lite med anskaffelsen å gjøre.²¹⁵ Uten å ha lest Welles avhandling kan jeg ikke kommentere hennes konklusjon.

Etter alt å dømme er det mest sannsynlig at noen andre enn lokalsamfunnene selv sto for anskaffelsen av skapet. Det må ha vært en mellommann som sto for kjøpet, enten det var bestillingsverk eller markedsprodusert. Dette kan ha vært Erik Valkendorf i regi av prinsessen eller Valkendorf på eget initiativ. Erkebiskopen hadde både anledning til å anskaffe skapene og de er plassert i kirker i hans bispedømme.

På bakgrunn av dette blir min hypotese at alterskapene i Leka-gruppen må ha vært videreformidlet ved hjelp av en mellommann som har tatt seg av alle kjøpene. Dette er sannsynlig på grunn av at skapene kalles en gruppe, men er de bestillingsverk eller er de kjøpt ferdige på et marked? Eller er det mest sannsynlig at de er laget som halvfabrikata? Dette er det neste store spørsmål.

Bestillingsverk eller markedsproduksjon?

Hvordan kan man skille alterskap laget som bestillingsverk fra markedsproduserte alterskap? I mange tilfeller kan man ikke si noe sikkert om opphavet til alterskapene man studerer.

Fordelen med skapene i Leka-gruppen er at de på bakgrunn av tekniske og stilistiske trekk kan kalles en gruppe. Det er derfor nærliggende å tro at de kom til landet noenlunde samtidig, fra det samme området og at det antagelig er samme person som har stått for handelen. Dette kan gjøre det lettere å trekke slutninger omkring spørsmålet bestillingsverk eller markedsproduksjon. Nedenfor skisseres noen kriterier som kan indikere om alterskap er laget på bakgrunn av bestilling eller markedssalg.

²¹⁴ Lindbekk 1974, 380

²¹⁵ Se fotnote 31.

Kriterier for bestillingsverk:

- 1) Ikonografi/ helgenutvalg
- 2) individualisert
- 3) donatorportrett
- 4) våpenskjold
- 5) andre kjennetegn for å identifisere en giver
- 6) ikke-standardiserte mål
- 7) skriftlige kontrakter

Kriterier for markedsproduksjon

- 1) allmenn ikonografi
- 2) ingen spesielle kjennetegn som knytter til en donator
- 3) tilgjengelighet
- 4) standardisering størrelse, format, innhold, design, bred appell

Det første kriteriet som kan indikere at et alterskap er et bestillingsverk, er ikonografi og helgenutvalg. Er det noe i ikonografien til Leka-skapene som kan tyde på at det må være bestemt eller ønsket av en kjøper og at skapene dermed kan være bestillingsverk?

To helgener som ofte er avbildet i Leka-skapene er St. Olav og St. Sunniva. St. Olav finnes som skulptur i Leka, Røst og Grip, og på fløydørene til Leka og sannsynligvis opprinnelig i Røst.²¹⁶ St. Sunniva er avbildet på fløydørene til Leka, og som skulptur finnes hun i Kinn kirke. Helgenutvalget i Leka-skapene er dermed tilpasset et norsk publikum.

Som vist i kapittel to er spesielt St. Olav svært utbredt i Europa og det er dermed verken noe uvanlig eller spesielt at han er avbildet i alterskapene. Noe mer uvanlig er det med St. Sunniva, men i det store og hele har Leka-skapene et svært tradisjonelt helgenutvalg. Hvilke konklusjoner kan man trekke ut fra dette? Selv om St. Olav var svært utbredt i Europa for øvrig, er det et spørsmål om han var utbredt nok til at det lønnet seg å ferdigprodusere alterskap der han var en del av motivet. På den annen side kan man ikke utelukke at det ble laget en ferdig skulptur som med små justeringer kunne bli gjort om til flere ulike helgener. Dette ville innebære at et verksted raskt kunne tilpasse et alterskap til kunder fra flere ulike land. Det er blant annet ofte vanskelig å skille St. Olav og den svenske St. Erik som var svært

²¹⁶ Denne er nå overmalt, se kapittel 1.

populær i svenske alterskap.²¹⁷ Det man kan si ved å betrakte Olavsskulpturene i Leka-gruppen er at disse er svært standardiserte og det er ikke noe som taler mot at de kan ha blitt markedsprodusert.

På bakgrunn av det bevarte senmiddelaldermaterialet i Norge ser det ut til at St. Stefan er sparsomt avbildet. I Eivind Engelstads katalog over senmiddelaldermaterialet i Norge er han kun nevnt avbildet en gang, og det er i alterskapet i Hadsel.²¹⁸ Dette er ikke nødvendigvis representative tall, mye har forsvunnet og det kan ha vært flere avbildninger av han som har gått tapt. St. Stefan var en svært utbredt helgenskikkelse i Europa for øvrig og antagelig i Norge, og det er lite trolig at det er noen spesiell årsak til at Stefan-skulpturen finnes akkurat i Hadsel. Jeg tror ikke St. Stefan-skulpturen er bestilt spesielt til kirken i Hadsel, men det er ikke nødvendigvis tilfeldig at akkurat skapet med St. Stefan havnet i den kirken. Den som fordelte skapene kan ha plassert det i Hadsel kirke på bakgrunn av at kirken var viet til akkurat denne helgenen. (Vedlegg 3)

Et annet interessant trekk med St. Stefan i Hadsel er det angivelige donatorportrettet i tilknytning til ham. Portrettet har ingen spesielle kjennetegn som kan identifisere det. Kan verksteder ha laget helgener med donatorer for markedssalg? Som vi så i kapittel to var det vanlig å donere gaver til kirker for at helgener og presteskap skulle gå i forbønn for giveren. Det var vanlig å markere seg som giver av gaven, men var dette så utbredt at verkstedene produserte markedsvarer med donatorportrett, slik at kunden slapp å bestille dette spesielt? Eller er donatorportrett noe som kun finnes på bestillingsverk og at dette dermed er med på å sannsynliggjøre at Leka-skapene er akkurat dette? Her vil jeg igjen trekke frem at skapene er en gruppe. De har antagelig samme kjøper, men ettersom skapene skulle til flere forskjellige kirker anser jeg det som sannsynlig at det ville ha vært naturlig å ha donatorportrett i alle skapene.

Alterskapene i Grip og Ørsta har begge på malt noe som kan være våpenskjold. Det har vært gjort forsøk på å identifisere våpenskjoldene, men man har ikke kommet frem til en sikker konklusjon. Jaap Leuwenberg identifiserte våpenskjoldet i Ørsta som habsburgsk, noe som ville støttet teorien om at prinsesse Elisabeth var involvert i anskaffelsen av alterskapene. Anneke Welle korrigerer senere dette til ”wapenschild van Oostenrijk”. Terje Bratberg ved det heraldiske selskap i Trondheim og regionkonservator Odd Williamsen på Nordmøre museum

²¹⁷ Wallem og Irgens Larsen 1947, 187.

²¹⁸ Engelstad 1936, 192

har forsøkt å identifisere våpenskjoldene i Grip. De bekreftet at det kan være våpenskjold, men motiv og farger er for avslutt til at man kan komme frem til noe entydig svar. Williamsen foreslår at det kan være skjoldet til familien Holck og at kannik Sigurd i Nidarosdomen kan ha brukt dette våpenet, dette på bakgrunn av at kannik Sigurds mor kan ha vært en Holck. Williamsen sier videre at Erik Valkendorf kan ha bedt kannik Sigurd om å ordne med kjøpet av skapene, og at kanniken kan ha fått malt på sitt bumerke som en bekreftelse på bestillingen. Dette forutsetter at skapene kommer fra samme verksted, eller i alle fall samme entreprenørskap, og at det er bestillingsverk. Våpenskjoldet kan også ha blitt satt på i ettertid, men hvis dette er tilfelle må de ha blitt malt på før overmalingen på 1700-tallet da de ligger under dette malingslaget. Hvis våpenskjoldet markerer hvem som har foretatt kjøpet, kan man stille spørsmålet hvorfor det ikke er våpenskjold i alle skapene. Er det kun malt inn i det ene skapet fordi alterskapene kom til Norge som en gruppe, eller indikerer skjoldet at en adelig fra Grip bestilte skapet? Hvis det siste er tilfelle tyder i alle fall dette på at skapene ikke har en felles oppdragsgiver, men kan innebære at lokalsamfunnene hver for seg har lagt inn bestilling på et alterskap hos en kjøpmann eller lignende som deretter har organisert kjøpene av alle skapene.

Disse angivelige identifiseringsmerkene på Leka-skapene, det være seg donatorportretter eller våpenskjold, er sammen med på å usannsynliggjøre at skapene har en felles oppdragsgiver utover det at noen kan ha organisert det praktiske kjøpet av alle skap. Nå er ingen av disse sikkert identifisert, men etter det vi har å gå ut fra nå er et våpenskjold identifisert som habsburgsk, eventuelt østerriksk, og et annet muligens familien Holcks. I tillegg har vi et donatorportrett som man antagelig aldri har noen mulighet til å få identifisert. Dette kan ikke stemme overens med at en felles oppdragsgiver, for eksempel erkebiskop Valkendorf har bestilt skapene.

Utover det angivelige donatorportrettet og våpenskjoldene er det ingen særtrekk ved Leka-skapene som kan identifisere en giver, og selv om det fantes en giver er det ikke automatisk gitt at skapene av den grunn er bestillingsarbeider. Ikke noe i form eller størrelse tilsier noe slikt. Skapene er små, og tradisjonelle i form og størrelse, og hadde antagelig en bred appell til en samtidig kundegruppe. Det er heller ikke bevart skriftlige kontrakter eller andre skriftlige kilder som kan fortelle noe om kjøp av disse skapene.

Foreløpig er det ikke noe som tyder på at Leka-skapene er bestillingsverk. Det ikonografiske programmet er svært tradisjonelt og på bakgrunn av den tidligere diskusjonen rundt fordeler og ulemper med bestillingsverk kontra markedsproduksjon finner jeg at det ikonografiske programmet ikke er spesielt nok til at noen valgte å vente lenger på et bestillingsverk for å få det spesialtilpasset sine behov. Heller ikke design, form eller størrelse skiller seg ut og gjør det sannsynlig at dette er en spesialbestilling. Det er forholdsvis allment. Forekomsten av våpenskjold kan allikevel tyde på at det kan ha vært en grad av bestilling tilstede.

Når vi går over til å se på kriteriene for markedsproduksjon blir det ytterligere sannsynlig at Leka-skapene ikke er bestillingsverk, men markedsprodusert. Man må kunne forvente at markedsproduserte skap var lettere tilgjengelig for utenlandske kjøpere, enn bestillingsarbeider. Uansett ble antagelig skapene, som nevnt ovenfor, skaffet ved hjelp av en mellommann som hadde kontakter i Nederland. Det ville nok være enklest for ham bare å kjøpe ferdige skap fremfor å bestille. Bestilling ville dessuten antagelig ha tatt mer tid.

Markeder som solgte ferdigproduserte alterskap var utbredt i Sør-Nederland og det er dokumentert at verksteder og mestere fra nord dro sørover for å selge sine arbeider. Det er ikke mulig å si noe om Leka-skapene ble solgt på et marked i sør eller nord, det er vel lite sannsynlig at de ble solgt på et marked i sør, men det at verksteder fra nord solgte ferdige varer på markeder i sør, viser at man i nord også drev med vareproduksjon.

Det som peker seg ut som sannsynlig er at Leka-skapene er laget som halvfabrikata. Det kan forklare både et ”norsk” helgenutvalg og at vi finner indikasjoner på markedsproduksjon. Dersom skapene er laget som halvfabrikata er det antagelig det typisk norske innholdet samt våpenskjoldene som har kommet til etter kundens ønske. For skulpturen gjelder dette St. Olav i Leka, Røst og Grip og St. Sunniva fra Kinn. Som følge av dette melder det seg et nytt spørsmål, hvor disse norske helgenene er laget. Skulpturene kan ha vært laget ved det samme nederlandske verkstedet som lagde resten av skapet, men de kan også ha kommet til senere, for eksempel fra et norsk verksted? Er det mulig å si noe om dette ut fra stilistiske likheter, teknikk eller kvalitet?

Stilistisk er skulpturene svært like hverandre, noe som kan tyde på samme opphav, men det kan også skyldes bruken av grafiske forlegg. Man kan også tenke seg at det typisk norske er

av dårligere kvalitet fordi verkstedet fortet seg for å få skapet av gårde til kjøper.²¹⁹ Bilder og skriftlig dokumentasjon, som konservatorrapporter tyder ikke på noen forskjell i kvalitet på verken skjæring eller polykromi og teknikken for klargjøring av emnene er den samme bortsett fra hos St. Sunniva som tidligere har blitt diskutert. Den tekniske klargjøringen av emnene med liming i stedet for uthuling er likevel så fremtredende at det er sannsynlig at all skulptur er laget i samme område, antagelig også under samme entreprenør og dermed må kunne betraktes som masseproduserte.

Dersom Leka-skapene er laget som halvfabrikata og det norske helgenutvalget er laget ved samme verksted eller entreprenørskap som resten av skulpturen forutsetter det en viss kontakt mellom kjøper og verksted. Hvorfor er ikke skapene da like gjerne bestillingsvarer? Hvis en kunde først ville ta den ulempen det var å vente på et halvfabrikkert skap, hvorfor ikke da bare bestille et skap helt fra grunnen, da kunne man få skapet helt tilpasset egne behov, og ikke få utført kun mindre justeringer som ved halvfabrikata? Halvfabrikata forutsatte jo kontakt med verkstedet for å gjøre justeringer og det var jo akkurat behovet for denne kontakten som var ufordelaktig for en kunde fra utlandet som antagelig hadde begrenset med tid. Ved å kjøpe ferdigprodusert ville man kunne man få varen med en gang, dette ville man ikke oppnå ved halvfabrikata.

I konserveringsrapporten fra behandlingen av alterskapet i Leka påpeker Olstad at St. Olav og Maria i skapet har en identisk limskjøt. Hva kan dette si om sannsynligheten for halvfabrikata? Basert på tidligere diskusjon i denne oppgaven kan man se for seg at halvfabrikata ble laget på følgende måte. Skapet ble nesten ferdigstilt med skulptur og dekor, men man lot en plass stå åpen til en valgfri skulptur. I tilfellet med Leka-skapet kan man se for seg at plassen til St. Olav sto tom. En kunde ønsket en Olav-skulptur inn i den tomme nisjen og dette ble gjort. Hvis St. Olav ble skåret ut etter et ønske fra en kjøper, er det overraskende at skjøten stemmer overens. Det er jo da sannsynlig at St. Olav ville blitt skåret en tid etter Maria og det ville være, slik jeg ser det, mindre sannsynlig at man benyttet det samme emnet til denne figuren. Dette fører oss tilbake til spørsmålet om det lønnet seg for et verksted å ferdigprodusere skulpturer av Olav? Hvis St. Olav var så utbredt og populær at dette foregikk, er det ikke usannsynlig at Olav og Maria er skåret av samme planken, noe den identiske limskjøten kan tyde på. Den tidligere påpekte stilistiske likheten og standardiseringen av skulpturene sammen med den identiske limskjøten til St. Olav og Maria

²¹⁹ von Achen 1981, 38

fra Leka er med å sannsynliggjøre at i alle fall Olav-skulpturen i Leka-skapet har blitt laget på forhånd og deretter plassert inn i skapet etter avtale med kjøper som en del av kjøperens spesifiseringer. Dette betyr at halvfabrikata allikevel kunne være en større del av markedsproduksjon enn man kanskje først skulle tro.

Konklusjon

Hovedfokus for denne oppgaven har vært bakgrunnen for produksjonen og anskaffelsen av Leka-skapene. Forskere som har arbeidet med kunstproduksjonen i senmiddelalderens Nederlandene har de siste årene konkludert med at mange av verkstedswarene, deriblant alterskap, som ble produsert i denne perioden var markedsprodusert fremfor bestillingsverk. I norsk forskningslitteratur har man derimot konkludert med at de nederlandske alterskapene som befinner seg i Norge må være bestillingsverk på bakgrunn av det norske helgenutvalget.

Basert på dette ble hovedproblemstilling for denne oppgaven om Leka-skapene er markedsprodusert eller bestillingsverk. Som utgangspunkt for denne undersøkelsen ble det viktig å sette Leka-skapene inn i en geografisk og tidsmessig kontekst samt å oppsummere hva tidligere forskning omkring alterskapene hadde frembrakt av resultater. Oppgavens andre problemstillinger ble derfor om Leka-skapene kan kalles en gruppe, hvor verkstedene som produserte skapene var lokalisert og om skapene er masseprodusert.

For å komme nærmere et svar på disse spørsmålene ble det valgt en kombinasjon av flere ulike metoder. Skapene ble som nevnt ovenfor forsøkt satt inn i en geografisk og tidsmessig kontekst. Det ble her lagt vekt på økonomiske forhold i tiden og samfunnene skapene kom til samt hvilke forhold verkstedsproduksjon og salg av alterskap hadde i Nederlandene i senmiddelalderen. Her var kildegranskning sentralt. Dette ble supplert med tradisjonelle kunsthistoriske metoder som stilanalyse og ikonografisk analyse. Tekniske rapporter fra senere tids konservering av alterskapene var et viktig grunnlag for alle undersøkelsene.

Leka-skapene kom til Norge fra Nord-Nederland i løpet av 1520-årene. Det er sannsynlig at de er fra dette området både i forhold til stilistiske kriterier, teknikken som ble benyttet for å klargjøre skulpturemnene og skrivemåten til helgennavnene på billedfremstillingene på Leka-skapet. Basert på stilistiske kriterier og teknikk må det også kunne slås fast at skapene i Leka, Røst, Grip, Hadsel og Ørsta er en gruppe, de er like, emnene er klargjort på samme måte og importen av skapene hadde antagelig en sammenheng med hverandre. Helgenfigurene i Kinn er stilistisk like skapene for øvrig, men emnene skulpturene er skåret av er ikke klargjort på samme måte. Helgenskulpturene antas derfor å være knyttet til gruppen, men anses ikke som en del av gruppen.

Granskning av kilder som omtaler verksteder og verkstedsproduksjon i Nederlandene i senmiddelalderen viser at alterskap i høy grad ble produsert med bakgrunn i masseproduksjonsmetoder. Etter studiet av Leka-skapene kan det sannsynliggjøres at dette også er tilfelle her. Det er funnet eksempler på bruk av prefabrikkerte deler og skulptur og maleri er så like at man må kunne anta at det har vært benyttet mønsterbøker eller grafiske forlegg.

De foregående funn ble brukt som grunnlag for den videre diskusjonen omkring omstendighetene rundt anskaffelsen av alterskapene i Leka-gruppen.

Det er sannsynlig at en mellommann organiserte kjøpene av Leka-skapene fremfor at det var lokalsamfunnene selv som uavhengig av hverandre kjøpte hvert sitt alterskap. Dette baseres på det faktum at skapene er en gruppe. De kan ikke samtidig være en gruppe og ha ulike oppdragsgivere.

Alterskapene i Leka-gruppen er svært standardisert i form og innhold og skiller seg ikke ut på noen måte som skulle tilsi at de er bestillingsvarer. Standardiseringen, tegn på prefabrikasjon, bruk av mønsterbøker og den identiske limskjøten hos Maria og St. Olav i Leka viser at disse antagelig er masseprodusert og det er sannsynlig at de er laget noenlunde samtidig. Dette taler dermed mot at det skal være noen grad av bestilling i produksjonen. Det norske helgenutvalget med St. Olav og St. Sunniva kan likevel være et tegn på at skapene er laget som halvfabrikata og fullført etter at skapene er kjøpt av en mellommann. Dette betyr allikevel ikke automatisk at skapene er bestillingsverk. Det at noe er laget som halvfabrikata trenger ikke bety annet enn at kunden valgte fra et allerede eksisterende sortiment av ferdige skulpturer.

Forekomsten av donatorportrett i alterskapet i Hadsel kan være en tilfeldighet og muligens være grunnet i at verkstedene kan ha markedsprodusert helgener med donatorportrett. Skapene er en gruppe, men er plassert i kirker geografisk langt fra hverandre. Jeg ser det som sannsynlig at alle skapene i Leka-gruppen ville hatt donatorportrett hvis de var bestillingsverk. Forekomsten av St. Stefan i en kirke viet til nettopp denne helgenen er ikke sterkt nok indisium på bestillingsproduksjon. St. Stefan var svært utbredt i Europa for øvrig og trenger ikke være laget spesielt for et norsk skap eller en norsk kirke viet til denne helgenen.

Våpenskjoldene i Grip og Ørsta er ikke identifisert, forslag har fremkommet til hvilke familier de kan tilhøre, men dette er ikke bekreftet. Dersom alle skapene hadde våpenskjold ville det vært en indikasjon på bestillingsverk, men det er ikke funn av våpenskjold i andre skap enn disse to. Våpenskjoldene er heller ikke like, noe som er overraskende dersom de representerer samme familie. Hvis våpenskjoldene skal tas i betraktning i forhold til å sannsynliggjøre bestillingsverk må dette i alle fall bety at skapene ikke er knyttet sammen i en gruppe noe jeg finner usannsynlig. Skapene er en gruppe og må behandles deretter og jeg trekker dermed slutningen at våpenskjoldene ikke er en sterk nok indikasjon på at skapene er bestillingsverk.

Det man kan slå fast er at kjøpet av skapene har sammenheng med hverandre, det er antagelig samme person som har organisert kjøpet, men om vedkommende har gjort dette på eget initiativ for å forsøke å selge på et åpent marked eller på bakgrunn av et ønske fra lokalsamfunnene er uklart. På bakgrunn av de tre våpenskjoldene kan det allikevel tyde på at lokalsamfunnene selv bestilte skap hos en mellommann fremfor at noen tok skapene med til Norge uten først å ha en kjøper.

Sannsynligheten for at Leka-gruppen er laget som bestillingsverk er liten. Selv om lokalsamfunnene gjennom en mellommann antagelig hadde anledning til å spesifisere utseende og få spesialbestilt akkurat det de ville ha er skapene så like at dette tydelig ikke er blitt gjort. Det som dermed peker seg ut er at skapene er laget som halvfabrikata, og at kunden har valgt blant verkstedets allerede eksisterende sortiment av ferdige skulpturer.

Bibliografi

Publiserte kilder:

Aaraas, Margrethe Henden, Torkjell Djupedal, Sigurd Vengen og Finn Borgen Førsund. *På kyrkjeferd i Sogn og Fjordane 1: Nordfjord og Sunnfjord*. Førde: Selja forlag, 2000.

Aass, R. E. Hvor er altertavlen i Grip kirke kommet fra? I *Årsskrift for Nordmøre Historielag*, red E. Husby, (1971): 16-18.

Achen, Henrik von. "Sengotiske alterskabe i Hordaland. Studier i senmiddelalderens kunstmiljø". *Fortidsminneforeningens årbok*, (1981): 13-58.

Achen, Henrik von. "Et senmiddelalderlig alterskap blir til". I *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens museum II*, redigert av Ingvild Øye, (1986): 133-147.

Achen, Henrik von. "To senmiddelalderlige relieffer og deres grafiske forelegg. Stilkritiske refleksjoner omkring Mariafremstillingene i Eksingdalskapet og Rollagtavlen- eller: En mulig virus i operativsystemet". I *Senmiddelalderens trærskulptur i Skandinavi: Import og egenproduksjon, stiftere og økonomi*. (Århus Universitet: Hikuin, 1999): 7-28.

Benedictow, Ole Jørgen. "Fra rike til provins 1448-1536". I *Norges historie*. Bind 5. 5. opplag, redigert av Knut Mykland. Oslo: Cappelen, 1977.

Bjørgero, Narve. "Kontakten mellom Bergen og Nord-Norge i mellomalderen". I *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens museum II*, redigert av Ingvild Øye, (1986): 41-53.

Bjørkvik, Harald. "Folketap og sammenbrudd 1350-1520". I *Aschehougs Norgeshistorie bind 4*, redigert av Knut Helle. Oslo: Aschehoug 2005.

Blindheim, Martin. *Gothic. Painted wooden sculpture in Norway 1220-1350*. Oslo: Messel forlag 2004.

Bottolfsen, Øyvind. "Hadsel kirke og prestegjeld i middelalderen". *Årbok for Hadsel historielag* nr 20, (1975): 293-307.

Bugge, Anders. *Kunsten langs leden i nord*. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers forening 1933.

Campbell, Lorne. "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *Burlington Magazine* 118, nr. 2, (1976): 188-198.

Campbell, Lorne. "The early Netherlandish painters and their workshops". I *Le probleme Maître de Flémalle- van der Weyden*, redigert av Dominique Hollanders- Favart og Roger Van Schoute, (Louvain- La- Neuve, 1981): 43-54.

Campbell, Lorne. *The fifteenth century Netherlandish schools*. London: National Gallery Publications, 1998.

Christie, Sigrid. "Altertavlen i Kinn kirke. Ikonografi og tradisjon". *Kunst og Kultur* 60, nr 1, (1977): 125-131.

Cutler, Ingrid. *Bergenfarergildet i Amsterdam 1486-1812*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 2004.

Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til dag*. 2.oppl. Oslo: Det norske samlaget, 1998.

Dybdahl, Audun. *Helgener i tiden*. Trondheim: Tapir forlag, 1999.

Dyrvik, Ståle. *Norsk økonomisk historie 1500-1970 bind 1: 1500-1850*. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.

Engelstad, Eivind S. *Senmiddelalderens kunst i Norge ca 1400-1535*. Oslo: Universitetets Oldsaksamling, 1936.

Ersland, Geir Atle og Hilde Sandvik. *Norsk historie 1300-1625: Eit rike tek form*. Oslo: Det norske samlaget, 1999.

Ewing, Dan. "Marketing art in Antwerp 1460- 1560: Our Lady`s pand". *The Art Bulletin* 72, nr. 4, (1990): 558-584.

Farmer, J. David. "How one workshop worked: Bernard van Orleys atelier in early sixteenth-century Brussels". I *A tribute to Robert A. Koch: Studies in the northern Renaissance*, redigert av Gregory T. Clark. (Princeton: Princeton University, 1994): 21-42.

Fett, Harry. *Norges kirker i middelalderen*. Norsk folkemuseum, Kristiania, 1909.

Fett, Harry. "Skulptur og malerkunst i middelalderen". I *Norsk kunsthistorie*. (Oslo: Gyldendal, 1925).

Hoff, Anne Marta. "Altarskåpet i Ørsta kyrkje". *Tidsskrift for Sunnmøre historielag* 70, (1994): 9-23.

Hohler, Erla Bergendahl. "Kirken og kunsthåndverkerne". I *Den kirkehistoriske utfordring*, redigert av Steinar Imsen. (Trondheim: Tapir akademisk forlag 2005): 115-137.

Holmsen, Andreas. "Bonde-økonomi og fisker-økonomi i Norge i slutten av middelalderen". *Heimen* XVI, (1975): 545-556.

Iversen, Jostein. *Grip. Norges minste kommune- et fiskevær gjennom 900 år*. Kleppe: Jostein Iversen, 1998.

Jacobs, Lynn F. "The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron", *The Art Bulletin* 71, nr. 2, (1989): 208-229.

Jacobs, Lynn F. "The commissioning of early Netherlandish carved altarpieces: some documentary evidence". *Studies in the northern renaissance: A tribute to Robert A. Koch*, redigert av Gregory T. Clark. (Princeton: Princeton University, 1994): 83-114.

Jacobs, Lynn F. *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550: Medieval Tastes and Mass Marketing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Karlsson, Lennart. "Träskulpturen". I *Signums svenska konsthistoria: Den gotiska konsten*, (Lund: Bokförlaget Signum, 1996): 199-285.

Kempff, Margareta. *Attribuerings mångfald. Johannes Stenrat och Hans Hesse- Den senmedeltida verkstadens produktion*. Dr. fil- avhandling, Stocholms Universitet, 1994.

Kleiner, Fred S. og Christin J. Mamiya. *Gardner`s art through the ages*. 12 utg. Thomson Wadsworth. 2005.

Leuwenberg, Jaap. "Een nieuw facet aan de Utrechtse beeldhouwkunst". *Oud-Holland LXX*, (1955): 82-95.

Leuwenberg, Jaap. "Een nieuw facet aan Utrechtse Beeldhouwkunst III. Vijf Utrechtse Altaarkasten in Norwegen". *Oud-Holland LXXIV*, (1959): 79-102.

Lindbekk, Kari. "Norsk tørrfiskhandel i det 16. og 17. århundre". *Heimen XVI*, (1974): 379-390.

Lindbekk, Kari. "Tørrfiskhandel og velstandsutvikling i Nord-Norge". *Heimen XVI*, (1975): 557-562.

Lindbekk, Kari. *Lofoten og Vesterålens historie 1500-1700: Det lå muligheter i strevet*. Kommunene i Lofoten og Vesterålen, 1978.

Midtgaard, Haarek. "Alteret i Røst kirke". *Kirkeblad for Værøy og Røst*, juli 1990, nr 2, årg 34.

Moltke, Erik. *Bernt Notkes altertavle i Århus domkirke og Tallinntavlen 1. bind*. København: Gads forlag, 1970.

Montias, John Michael. *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

Moseng, Ole Georg, Erik Opsahl, Gunnar I. Pettersen og Erling Sandmo. *Norsk historie 1: 750-1537*. Oslo: Aschehoug, 1999.

Nedkvitne, Arnved. *Utenrikshandelen fra det vestaffelske Norge 1100-1600*. Doktoravhandling, Bergen, 1983.

Nedkvitne, Arnved. "Hanseatene og Bergens utenrikshandel i middelalderen". I *Kjøpstad og rikssentrum. Onsdagskvelder i Bryggens Museum II*, redigert av Ingvild Øye, (1986): 54-69.

Nedkvitne, Arnved. *Mens Bønderne seilte og Jægterne for: Nordnorsk og vestnorsk kystøkonomi 1500-1730*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.

Nordhagen, Per Jonas. "Senmiddelalderens billedkunst 1350-1537". I *Norges kunsthistorie 2: Høymiddelalder og hansa-tid*, redigert av Knut Berg, (Oslo: Gyldendal, 1981): 375-433.

Schrumpf, Anne Fredrikke. *Senmiddelalderens treskulptur i Norge. Eivind S. Engelstads verk fra 1936, i et nytt lys*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 1999.

Snyder, James. *Northern renaissance art: Painting, sculpture, the graphic arts form 1350 to 1575*. New York: Harry N. Abrams, 1985.

Tångeberg, Peter. "Träskulpturens tekniker". I *Signums svenska konsthistoria: Den gotiska konsten*, (Lund: Bokförlaget Signum, 1996): 287-307.

Vogelsang, Willem. *Die Holzskulptur in den Niederlanden. Bd I-II*. Utrecht, 1911-1912.

Wallem, Fredrik B og B. Irgens Larsen. *Iconographia Sancti Olavi*. Det Kongelige Videnskapers Selskabs Skrifter. Trondheim, 1947.

Wilson, Jean.C. "The participation of painters in the Bruges "pandt" market, 1512-1550". *Burlington Magazine* 125, nr 2, (1983): 476-479.

Wilson, Jean C. "Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant". I *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age. Volume III. Fabrication et consommation de l'oeuvre*, 621-627. Redigert av Xavier Barral I Altet. Paris: Picard, 1990.

Wolff, J. U. *Biskop i Trondhjem dr. Fr. Nannestads optegnelser i hans almanakk av 1750 om kirker i Nord-Norge*. Tromsø museums årshefter. Kulturhistorisk avd. nr. 4. Vol. 54, nr 3. 1942.

Øverland, Olava. *Våre altertavler*. Oslo: Det norske samlaget, 1995.

Upubliserte kilder:

Damman, B. *Rapport fra Riksantikvarens restaureringsatelier*. 22 desember 1958. Oslo. Riksantikvarens arkiv.

Frøysaker, Tine. *Alterskapet i Hamre kirke, Osterøy kommune, Hordaland. Konservering 1999/ 2000*. Oppdragsmelding 095. Norsk institutt for kulturminneforskning. Oslo, 2000.

Kaland, B. *Restaureringsrapport. Alterskapet i Ørsta kirke*. 9 juni 1960. Bergen. Riksantikvarens arkiv.

Olstad, Tone Marie. *Det gyldne hollandske alterskap i Leka kirke, Nord-Trøndelag. Konservering og restaurering*. Norsk institutt for kulturminneforskning, Oslo, 2002.

Olstad, Tone Marie. *Alterskapet i Grip stavkirke. Et 1700-talls alterskap fra middelalderen. Konservering 2001-2003*. Norsk institutt for kulturminneforskning, Oslo, 2003.

Olstad, Tone Marie. *Konservering av alterskapet og skulpturen av St. Olav fra Hadsel kirke. Rapport fra forprosjekt 2003 og prosjektbeskrivelse for hovedprosjekt 2004-2005*. Norsk institutt for kulturminneforskning, Oslo, 2003.

Storsletten, Ola. *Alterskap fra Røst kirke- oppmåling*. 5-3-1986. Riksantikvarens arkiv.

Muntlige kilder

Wedvik, Barbro. NIKUs atelier, juni 2006.

Kilder

Diplomatarium Norvegicum

Illustrasjoner.

-Forside: Tresnitt, Erhard Schoen, 1500-tallet.

Blindheim 2004: 20

-Illustrasjon 1: Alterskapet i Leka kirke, åpent.

Olstad 2002:9. Foto: A. Kjersheim.

-Illustrasjon 2: Alterskapet i Leka kirke, lukket.

Olstad 2002:9. Foto: A. Kjersheim.

-Illustrasjon 3: Alterskapet i Røst kirke, åpent.

Lindbekk 1978: 49. Foto: Dag Sørli.

-Illustrasjon 4: Alterskapet i Røst kirke, lukket.

Lindbekk 1978:49. Foto: Dag Sørli.

-Illustrasjon 5: Alterskapet i Grip kirke.

Øverland 1995: 59. Foto: Bo-Aje Mellin.

-Illustrasjon 6: Alterskapet i Hadsel kirke.

Øverland 1995: 27. Foto: Bo-Aje Mellin.

-Illustrasjon 7: Alterskapet i Ørsta kirke, åpent.

Øverland 1995: 71. Foto: Bo-Aje Mellin

-Illustrasjon 8: Alterskapet i Ørsta kirke, lukket.

Øverland 1995: 71. Foto: Bo-Aje Mellin.

-Illustrasjon 9: Tre helgenskulpturer i Kinn kirke.

Aaraas, Djupedal, Vengen og Før Sund 2000

-Illustrasjon 10: Alterskapet i Hamre kirke.

Frøysaker 2000: 5. Foto: Birger R. Lindstad.

-Illustrasjon 11: Alterskapet i Ringsaker kirke.
Øverland 1995:139. Foto: Bo-Aje Mellin.

-Illustrasjon 12: Detalj kapitel Grip.
Olstad 2003:16. Foto: A. Kjersheim.

-Illustrasjon 13: Våpenskjold Grip.
Olstad 2003: 10. Foto: B. Lindstad.

-Illustrasjon 14: Bakside Maria fra Grip.
Olstad 2003: 16. Foto: A. Kjersheim.

-Illustrasjon 15: Detalj bakside Kinn.
Riksantikvarens arkiv.

-Illustrasjon 16: Steinhodet fra Utrecht.
Leuwenberg: 1955: 85

Vedlegg I: Kart over plassering av skap. Leuwenberg 1955:83

Vedlegg II: Kart over Nederlandene. Snyder 1985.

Vedlegg III: Diplomatarium Norvegicum 712.

