

NIKU Rapport 11

# Ikonene i St. Georgs kapell, Neiden, Sør-Varanger kommune

Kontekst, motiver, teknikk og restaurering

Terje Norsted



Norsted, T. 2007. Ikonene i St. Georgs kapell, Neiden, Sør-Varanger kommune. Kontekst, motiver, teknikk og restaurering. – NIKU Rapport 11. 71 sider. Pdf-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no)

Oslo, desember 2006

NIKU Rapport 11  
ISSN 1503-4895  
ISBN 82-8101-039-8

Rettighetshaver © Copyright Stiftelsen Norsk institutt for kulturminneforskning, NIKU.  
Publikasjonen kan siteres fritt med kildeangivelse

Redaksjon: Grete Gundhus  
Rapporten er kun tilgjengelig som pdf-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no)

Kontaktadresse: NIKU, Storgata 2, 0155 Oslo

Postadresse: NIKU, P.O.Box 736 Sentrum, NO-0105 Oslo  
Tlf: 23 35 50 00  
Fax:23 35 50 01  
Internett: [www.niku.no](http://www.niku.no)

Forsidebilde: Ikon i Neiden-kapellet; Apostelen Filip. Etter restaurering. Foto: Birger Lindstad 1998.

Tilgjengelighet:	Åpen
Prosjektnr.:	1561331
Oppdragsgiver:	Riksantikvaren
Faglig ansvarlig hos NIKU:	Merete Winness

## Sammendrag

Neiden i Sør-Varanger har en lang historie som skoltlesamisk sesongboplass. Ifølge skriftlige kilder har skoltene vært påvirket av misjonering som utgikk fra russiske klostre siden midten av 1500-tallet. Det nåværende kapellet er Norges minste sakrale bygning og rommer 16 russiske panelikoner. Alle er sannsynligvis over 100 år. Som samiske kulturminner er både kapellet og ikonene automatisk fredet. De eldste ikonene kan være fra slutten av 1600-tallet, mens de yngste neppe er mye eldre enn 100 år. Som bakgrunnsmateriale omfatter denne rapporten en kort gjennomgang av de russiske ikonenes kulturhistoriske rolle og en forklaring på hvordan bildene ble produsert. Videre omfatter rapporten en beskrivende katalog over samtlige ikoner i kapellet som er over 100 år og en gjennomgåelse av deres tekniske oppbygning. Ikonene var i en svært dårlig forfatning før de ble restaurert. To av dem ble tatt under behandling i 1947, mens 12 stykker ble restaurert på Nasjonalgalleriets restaureringsatelier i perioden 1967-70. En kortform av rapportene fra Nasjonalgalleriet følger som vedlegg 3. Elleve av ikonene måtte behandles på ny på Riksantikvarens – senere NIKUs – restaureringsatelier i 1993-98. En medvirkende årsak til at dette måtte gjøres, var reaksjoner på store klimapåkjenninger som følge av plasseringen i kapellet. Foreliggende rapport inkluderer beskrivelse av anvendte materialer og metoder samt en anbefaling om å inspisere ikonene etter ti års forløp. Vedlegg 2 og 3 inneholder opplysninger om analyser av ikonenes materialer og teknikker, mens vedlegg 4 omfatter definisjoner av vanlige begreper som brukes ved forskning og restaurering av ikoner.

## Abstract

Neiden in Sør-Varanger, Finnmark, North Norway, has a long history as a seasonal living place of the local Skolt Saami community. According to written sources, this community has been under the influence of missionaries from the Russian monasterial establishment since the mid-1500s. The present Orthodox chapel in Neiden is the smallest sacred building in Norway and houses 16 Russian wooden panel icons. Being Saami cultural heritage dating from more than 100 years, this chapel and its icons are protected according to the Cultural Heritage Act. The oldest of these icons might be from the end of the 17<sup>th</sup> century, whilst the youngest ones probably date from the last part of the 19<sup>th</sup> century. Intended as background material, this report comprises a short discussion of Russian icon painting as evidence of cultural history. Furthermore, the material components and the production of these peculiar art works are discussed. The report includes a descriptive catalogue of the chapel's icons dating from more than 100 years and a description of their material construction. The icons were in an extremely bad condition prior to their 20<sup>th</sup> century restorations. Two of them were treated in 1947, whilst 12 were restored in the restoration department of Nasjonalgalleriet (The National Gallery, Oslo) during the period of 1967-70. Short versions of the restoration reports from Nasjonalgalleriet are included in this report (appendix 1). Eleven of the icons had to be restored once more. This took place in the restoration department of Riksantikvaren (The Directorate for Cultural Heritage) and NIKU in 1993-98. The need for this latest treatment was partly caused by the extreme climatic strain due to their location. The report includes a description of materials and methods used during the treatments and a recommendation of inspecting the icons after a lapse of 10 years. Appendices 2 and 3 contain data from analysis of materials and techniques, whilst appendix 4 includes definitions of notions which are used in icon research and restoration.

## Forord

Oppdragsgiver	Riksantikvaren
Topografisk nr.	A 456 St. Georgs kapell, Neiden, Sør-Varanger kommune
Prosjekt nr.	156 1331
Prosjektleder:	Konservator/forsker Terje Norsted, NIKU
Prosjektmedarbeidere:	Konservator Eivind Bratlie, nå Kulturhistorisk Museum, Oslo Konservator Brit Heggenhougen, NIKU Fotograf Anne Tveit Winterthun, NIKU Fotograf Birger R. Lindstad
Ekstern assistanse:	Arkimandritt Johannes Johansen, Hl. Nikolai ortodokse menighet Professor Unn Plahter, Kulturhistorisk Museum, Oslo Sjefskonservator Helena Nikkanen, Konserveringsatelieret, Nya Valamo, Finland Førstekonsulent Jitka Lenda, Riksantikvaren Kirkeforeningen ved St. Georgs kapell, Neiden Sør-Varanger Museum Grenselandmuseet
Arbeidsperioder:	Forsidebeskyttelse: november 1992 Behandling av ikon nr.6,9,11,12: vinteren/våren 1993-94 Behandling av ikon nr.5,8,10: vinteren/våren 1994-95 Behandling av ikon nr.1,2,3,4: vinteren/våren 1997-98

Restaurering av russiske ikoner i offentlig eie er en sjeldenhet i Norge. Det er med andre ord begrenset mulighet til å erverve kunnskaper som er nødvendig for restaurering av denne gruppen sakrale kunstverk. Oppbyggingen av forfatterens kompetanse har inkludert en studiereise til museet i Arkhangelsk (24-25.8.1994) samt deltakelse ved fire konferanser: "Conservation of Late Icons", Nya Valamo, Finland 10-12.2.1995, "The Conservation of Icons: An Approach towards Problems, Methods and Materials used in Conservation Laboratories Worldwide", Athen 10-15.10.1995, "Ikoner fra Nord-Russland", Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 18-19.11.1995, og "Samisk kulturhistorie, kulturminnevern og kulturell vitalisering", Samisk Kulturminneråd, Neiden 17-18.9.1997.

Ved konferansene i Nya Valamo og Tromsø bidro forfatteren med foredrag om russiske ikoner i norske kirker. Bidraget i Finland er publisert i konferansens kompendium "The Conservation of Late Russian Icons" (se litteraturhenvisningen).

Forfatteren har vært langvarig medlem av The Icons Working Group i ICOM Committee for Conservation, og har i denne forbindelsen hatt en god kontakt med utenlandske kolleger som har spesialisert seg på behandling av ikoner.

Den foreliggende rapporten ble i det vesentlige utarbeidet i 1999. Det ble foretatt mindre revisjoner i 2003 og i mai 2006.

## Innhold

<b>Referat / Abstract</b>	<b>3</b>
<b>Forord</b>	<b>4</b>
<b>1. Innledning</b>	<b>6</b>
<b>2. Kulturhistorisk bakgrunn</b>	<b>6</b>
Stedet	
Folket	
Misjonærene	
Kapellet og inventaret	
<b>3. De russiske panelikonene: Uttrykksform og innhold</b>	<b>11</b>
Ikonens betydning	
Ikonoståsen	
Ikonen som formidler av et budskap	
<b>4. De russiske panelikonene: Materialer og teknikk</b>	<b>14</b>
Tradisjonskunnskap	
Panelet	
Limdrenking og grundering	
Undertegningen	
Forgyllingen	
Pigmentene	
Fremstilling av malingen	
Maleteknikken	
Ferniseringen	
Fornyelse av maleriets motiv	
Metallinnfatningen	
<b>5. Ikonene i Neiden: Katalog</b>	<b>27</b>
<b>6. Ikonene i Neiden: Teknisk oppbygning</b>	<b>46</b>
<b>7. Ikonene i Neiden: Restaureringen 1994-98</b>	<b>54</b>
Tilstand før restaurering	
Vurdering av skadeårsaker	
Utgangspunkt for restaureringen 1994-98	
Restaureringen 1994-98	
Oppfølging	
<b>8. Litteratur</b>	<b>58</b>
<b>9. Vedlegg</b>	
Vedlegg 1: Fargesnitt	63
Vedlegg 2: Pigmentanalyser	63
Vedlegg 3: Tidligere behandling	64
Vedlegg 4: Ordliste	68

## 1. Innledning

Både St. Georgs kapell og ikonene har en forhistorie som går tilbake til 1500-tallet, da misjonerende russiske munkene la grunnlaget for ortodoks tro blant skoltesamene i den østligste delen av Finnmark.

Kapellet har alt i alt 16 ikoner som er ca. 100 år eller eldre. Det er sannsynlig at alle stammer fra Russland, nærmere bestemt fra det nordrussiske området. Som samisk kulturminne over 100 år, er så vel kapellet som inventaret automatisk fredet.

Flere av ikonene er relativt dårlig bevart. Forfallet må ha vist seg for flere tiår siden. To av ikonene ble restaurert i 1947 regi av Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring. Behandlingen ble utført av konservator Gerhard Gotaas.

I 1966 ble ikonene inspisert av konservator Jan Thurmann-Moe fra Munch-museet. Dette skjedde som del av en tilstandsregistrering i Finnmarks museer. På grunn av bildenes dårlige tilstand ble 12 av dem sendt til Nasjonalgalleriet for restaurering. Arbeidet ble bekostet av Norsk Kulturråd og fant sted i årene 1967-70.

Ikonene ble inspisert på ny i 1987 av Riksantikvarens daværende restaureringskonsulent Jon Brønne. Han slo fast at tilstanden for flere av ikonene var preget av nytt forfall og la på noe forsidebeskyttelse for å hindre videre utvikling av skader. Mer forsidebeskyttelse ble pålagt i 1992 av Eivind Bratlie og Terje Norsted. I årene 1993 til 1998 ble 11 av de 12 ikonene restaurert på ny av Brit Heggenhougen (1998) og Terje Norsted (1993-98). Arbeidet foregikk på Riksantikvarens - senere NIKUs - konserveringsatelier og fant sted i tre perioder. Rapportene fra Nasjonalgalleriet dannet underlag for valg av behandling.

Restaureringen av ikonene fra Neiden er blitt lagt opp som et eget prosjekt med følgende elementer:

- Fotografisk dokumentasjon av ikonene før, under og etter behandling
- Undersøkelser av materialbruk og teknikk
- Konservering og restaurering
- Remontering i kapellet
- Rapportering i form av en NIKU Rapport
- Senere inspeksjon for å evaluere behandlingens virkning.

I tillegg inneholder denne rapporten en kontekstuell del som gir en generell innføring i de russiske ikonenes bakgrunn og egenart. Rapporten inneholder også en beskrivende katalog over samtlige av kapellets 16 ikoner som antas å være over 100 år gamle.

Oversikt over fargesnitt og pigmentanalyser er tilføyd som **vedlegg 1 og 2** i rapporten. **Vedlegg 3** omfatter en gjennomgåelse av tidligere restaureringer av ikonene.

All virksomhet som rettes mot ikoner innebærer at man må være kjent med betydningen av en rekke spesielle begreper. Disse defineres i **vedlegg 4**.

Fotodokumentasjonen befinner seg i Riksantikvarens arkiv.

## 2. Kulturhistorisk bakgrunn

### Stedet

Neiden ligger fire mil vest for Kirkenes. Bygda har Varangerfjorden i nord og Finland i sør. Livsnerven er Neidenelva med Skoltefossen. Elva har alltid vært en ypperlig lakseelv.

Nedenfor fossen og sør for elva ligger Skolteplassen. Dette har vært en av skoltesamenes sommerboplasser. Nær elvebredden, på Skolteplassens høyeste punkt, ligger en liten, tjærebredd tømmerbygning med et trearmet kors på taket. Dette er St. Georgs kapell (ill. 1). Det er omgitt av en inngjerdet kirkegård som har vært i bruk fra 1700-tallet og til ca. 1910.

I dag er Skolteplassen en gressbevokst slette med noen få, spredte bygninger. Det hviler en særegen ro over stedet. Tidligere var dette et viktig sosialt knutepunkt hvor det fantes en liten "kirkeby" bestående av små tømmerhus og gammer. Området er nå fredet.

## Folket

Skoltene eller østsamene blir betraktet som urbefolkningen i Sør-Varanger. Deres eldste kulturmønster var basert på gruppesamhold og halvnomadisme. En sesongvis flytting mellom flere boplasser ble holdt ved like av både skoltene og kolasamene helt til langt inn på 1800-tallet. Flyttingen var basert på at jakt og fangst krevde bevegelighet og fellesskap.

Den gamle samiske betegnelsen for både livsmønsteret og området hvor flyttingen foregikk var *sii'da* (østsamisk *sijt*). For Neidensii'daen var vinterboplassen inne i nåværende Finland. Herfra flyttet befolkningen i april til fiskeplassene utover langs Kjøfjorden. I slutten av juni dro alle innover til Neiden, der de oppholdt seg resten av sommeren og fisket laks. I slutten av august fordelte de seg på høstboplassene lenger inn i landet. Flyttingen tilbake til vinterens boplass skjedde like før jul.

Russiske kilder fra 1700-tallet forteller om en liten, fast bosetting i Neiden. Det er uvisst hvor langt tilbake denne tradisjonen kan føres.

Neidensii'daen var - på samme måte som Pasviksii'daen og Petsjengasii'daen lenger øst - et fellesområde der både norske og russiske myndigheter innkrevde skatter. En klar oppdeling av storsamfunnenes fordringer fant ikke sted før den nåværende grensen mellom Russland og Norge ble trukket. Dette skjedde i 1826.

Skoltenes religiøse praksis må ha vært basert på sjamanismen inntil kontakten med russiske munkere ble opprettet i andre fjerdedel av 1500-tallet. Etter kort tid fikk det nærmeste klosteret - beliggende i Petsjenga – en utstrakt kontroll over naturressursene og rett til å innkreve avgifter i skoltenes sii'daer. Senere ble urbefolkningens ressurstilganger ytterligere svekket, dels som følge av den finske innvandringen, og dels som følge av en norsk ringeakt for skoltenes tradisjonelle rettigheter.

Det hadde fra gammelt av foregått en innbyrdes kontakt mellom de østsamiske sii'daene. Etter at grensen mot Russland ble helt stengt i 1852, ble denne kontakten stanset. Grupper som ble boende i Norge fikk et minoritetspreg. Deres ortodokse tro bidro til dette. Giftermål med kvener og nordmenn svekket den etniske identiteten. Videre reduserte finske myndigheter muligheten for den tradisjonelle sesongvise flyttingen til innlandet. I tillegg ble mange av de østsamiske slektene spredd i forbindelse med at deres gamle områder ble krigsskueplasser under Andre Verdenskrig.





ill. 1. Den årlige messen ved kapellet i Neiden feires hver siste søndag i august. Foto: Terje Norsted 1994.

## Misjonærene

Kristningen av østsamene skjedde som følge av russisk klosterutbygging i nordområdene. Kontakten mellom den samiske befolkningen og misjonærene fant trolig sted like etter at klosteret i Petsjenga ble opprettet i 1530-årene. Klosteret var grunnlagt av den tidligere eremitten Trifon og ble raskt en maktfaktor i regionen. I et gavebrev fra tsar Ivan IV fra 1556 heter det at de østsamiske sii'daene skulle være underlagt klosteret. Dette drev blant annet en innbringende skinn- og fiskehandel med hollendere og flensburgere. Ifølge en hollandsk kilde var det i 1565 20 munkere og 30 klosterarbeidere i Petsjenga. 20 år senere hadde antallet økt til 50 munkere og 200 klosterarbeidere. Etter oppgangstiden fulgte en urolig periode da klosteret ble rammet av krigshandlinger og branner. Etter lengre tids forfall ble det nedlagt i 1765. Nytt kloster ble reist i Petsjenga i 1883. I dag er det ikke nevneverdige spor igjen etter denne bygningen.

Som ledd i misjonen lot Trifon oppføre små kapeller i de østsamiske sii'daene. Et av dem ble reist ved munningen av Petsjengaelva. Et annet ble oppført ved østsiden av Pasvikelva til ære for "de rettroende og hellige fyrster Boris og Gleb". Ifølge J. A. Friis ble dette kapellet "som indskriften paa korset viser, indviet den 24de juni 1565 af presten Hilarion" (Friis 1910). Det daværende kapellet strøk med da byen Boris Gleb brant i 1944.

Klosteret i Petsjenga - samt de fleste andre klostrene i områdene vest og sør for Kvitsjøen - hadde sitt utspring i det kirkelige maktsentret Novgorod. Fra midten av 1600-tallet ble disse delene av Russland sterkt påvirket av dissentergruppen "de gammeltroende". Deres trosretning fortsatte å være betydningsfull for nordområdenes religiøse liv til langt inn på 1900-tallet.

Den gammeltroende bevegelsen var opprinnelig en protest mot Moskvapatriarken Nikons forsøk på å innføre reformer som rokket ved russernes tradisjonelle, åndelige verdier. De gammeltroende ble bannlyst i 1666, utsatt for sterk forfølgelse og måtte slå seg ned i perifere deler av landet. Bevegelsen ble opprettholdt selv om den periodevis led av prestemangel, og



ble styrket da kirker og klostre mistet viktige privilegier på 1700-tallet. På 1800-tallet regnet en fjerdedel av befolkningen i Russland seg som gammeltroende.

Riktignok kunne representanter for de gammeltroende være sekteriske - og til en viss grad fanatiske - men bevegelsen var samtidig bærere av verdiene i det gamle russiske samfunnet. Tilhengerne så ned på vestlig innflytelse og holdt fram den russiske middelalderen som forbildet. Sangen under gudstjenesten skulle være énstemmig, og ikonenes motiver og uttrykksform skulle rotfestes i den gamle tradisjonen. Siden de eldste ikonene var sterkest ladet med hellig "energi", praktiserte de gammeltroende ombruk av gamle ikonmaterialer når enkelte deler var så ødelagte at de måtte skiftes ut.

De gammeltroende opprettholdt en rekke skikker som var rotfestet i en streng tolkning av ortodoksien. Noen av dem beskrives av den norske vitenskapsmannen Jens Rathke som besøkte samene i Neiden i 1802. Han forteller at de avsto fra røyking og vasket seg grundig hver morgen. De lånte ikke ut kokekar til folk med annen religion og bød heller ikke på vann som de selv skulle drikke av. Disse opplysningene forteller at skoltene tilhørte de gammeltroende.

### Kapellet og inventaret

I sin bok om klosteret i Petsjenga skriver J. A. Friis at Trifon - etter å ha reist kapellet i Boris Gleb i 1565 - også lot oppføre "et lidet kapel ved Neidenelven til tegn paa, at ogsaa denne trakt var skjænket klosteret af tzaren eller tilhørte det russiske rige ...".

Beretningen om at kapellet ble reist i 1565, bygde på en levende, muntlig tradisjon. Denne forteller også at Trifon lot Neidensamene døpe på et egnet sted i Neidenelva, nærmere bestemt en stille kulp like ovenfor Skoltefossen.

I norske kilder blir Neidenkapellet nevnt for første gang i Niels Knags "Joerdeboeg" fra 1694. Her berettes det at "grensefinnene" skatter til både Norge og Russland, og at det i "byen" Neiden er "En Rysk Kirche". Videre omtales kapellet i major J. P. Schnitlers protokoller fra grenseeksaminasjonen i 1744. Schnitler nevner at en russisk munk betjener kapellet ved St. Hans og juletider.

Etter at klosteret i Petsjenga opphørte, kom presten i Boris Gleb til Neiden hver sommer for å foreta kirkelige handlinger. Denne ordningen ble holdt ved like til 1914. Fra og med 400-års jubileet i 1965 holdes det gudstjeneste årlig. Denne har vært ledet av metropoliten av Helsinki, som også er Lapplands biskop. I de senere årene har gudstjenesten som holdes siste helg i august, vært ledet av overhodet for Den ortodokse kirke i Norge. På grunn av kapellets størrelse må den kirkelige handlingen foregå ute, foran kapellets dør. Et bord tjener som alter, og et par av de små ikonene flyttes ut og henges på kapellets yttervegg for anledningen (ill. 1).

Kapellet er Norges minste kirkebygning. Innvendig har det en lengde på 3,55 meter og en bredde på 3,25 meter. Høyden under raftene er 1,45 meter, under mønsåsen 2,05 meter. Døren som står i den vestvendte gavlveggen, måler 1,19 x 0,65 meter. I søndre langvegg er det et lite vindu med målene 0,25 x 0,20 meter.

Kapellet er tømret helt opp og har bordtak. Vindskibordet har sveifet pryde langs nedre kant. På taket står en ny kopi av det eldre, trearmede korset som i dag befinner seg inne i kapellet.

Det er hull i mange av novendene. Disse henger trolig sammen med at tømmeret har vært trukket med rein på "støtting" vinterstid. Hullene ble brukt til å feste enden av stokkene til støttingen.

Kapellets virkelige alder har vært emne for diskusjoner. Forsøk på datering ved hjelp av dendrokronologi tyder på at tømmeret er mellom 150 og 200 år. Samtidig er det tvilsomt at en trebygning av denne typen ville kunne overleve 400 år i det værharde klimaet. Men uansett er det sannsynlig at det nåværende kapellet representerer en tradisjon som saktens kan føres tilbake til 1500-tallet. Sannsynligvis har den eksisterende bygningen avløst ett eller flere eldre kapeller med tilnærmet samme utseende.



ill. 2. Den altertavleformede ikonoståsen i kapellet i Neiden. Foto: Terje Norsted 1997.

Kapellets indre har gulv av tiløksede planker, sletthogde tømmervegger og åpent åstak. Inntil den østre gavlveggen står den altertavleformede ikonoståsen (ill. 2). Denne er oppbygd i tre hoveddeler: base, billedrad og toppgavl. Basen har fire postamenter og fem speilfyllinger. På midten av billedraden er Déesisikonene, dvs. Kristus flankert av Maria Guds Mor og Døperen Johannes som begge går i forbønn for den syndige menneskeheten. Under hver av disse ikonene er det speilfyllinger. Den midterste er forsynt med et malt kors. Ytterst på billedraden er det satt inn ikoner av apostlene Filip og Thomas. Disse er flankert av kannelerte pilastre som bæres av basens postamenter. Gavlfeltet er glatt og har på midten et utskåret velsignelseskors. Gavlen er bekronet med en hulkilpreget list. Ellers har tavlen forkrøppet listverk mellom billedraden og de øvrige delene. Den er prydet med små, forgylte fragmenter av utskåret ornamentikk. Disse ser ut til å være sekundært anvendt.

Tavlen er malt lys grå med mellomgrå, grålig blå, brunlig oker og ultramarinblå detaljer. Postamentene og pilastrene er marmorert. Ellers kan det bemerkes at tavlen er avsgad fra Déesisrammen og utover mot sidene. Denne skaden inkluderer også pilastrene som skiller Déesis fra apostlene.

Tavlen er hovedsakelig preget av klassisismen og skriver seg sannsynligvis fra første halvpart eller midten av 1800-tallet. Den er tilpasset gavlveggenes dimensjoner.

Kristusikonen i Déesis er relativt ny. Den opprinnelige ikonen som det er bevart fotografier av, skal ha forsvunnet i løpet av krigen. De øvrige to Déesisikonene passer nøyaktig inn i rammeverket. Dette kan bety at de er samtidige med tavlen. Dette er ikke tilfellet med apostelikonene. De er noe avkappet for å passe til rammeverket.

Av de øvrige, gamle ikonene i kapellet er én satt på tavlens øvre gesims, mens resten henger på veggene.

### 3. De russiske panelikonene: Uttrykksform og innhold

#### Ikonens betydning

I dag forbinder vi betegnelsen "ikon" med et ortodokst panelmaleri som fremstiller hellige personer og hendelser. Men betegnelsen rommer noe langt mer. Den omfatter alle typer ortodokse bilder: Panel-, lærrets-, glass- og veggmaleri, billedtekstiler, samt arbeider i bein, emalje og metall, gjerne smykket med perler og edelsteiner. Fra slutten av 1800-tallet ble det også produsert trykte ikoner.

Ikonene spiller en sentral rolle i den ortodokse tro. Dessuten har de en lang og omskiftelig historie. De er blitt til under ulike sosiale forhold: Ved rike hoff, i klostre, i verksteder som enten ambulerte eller hadde fast tilholdssted i byer og landsbyer. Ikonene har en høyst varierende uttrykksform, fra det monumentale til det høyst beskjedne, fra det rikt utsmykkede til det enkle og folkelige, fra det nesten statiske til det kaleidoskopiske og ekspressive - avhengig av sosial kontekst, teologisk anskuelse, stilistiske strømninger samt kunstnerens dyktighet og indre rikdom. Uttrykksregisteret er større enn de fleste aner. Dette gjør at en kortfattet fremstilling av ikonenes egenart bare kan få et skjematisk preg.

Ordet ikon stammer fra det gammelgreske *eikón* som betyr "bilde". I antikken ble betegnelsen fra først av brukt om portrettet. Siden man mente at portretter ble fylt med modellens sjelelige kraft, hersket det et nært fellesskap mellom bildet og den som ble portrettert.

Østkirken overtok begrepet "ikon". Også her dreide det seg om "portretter", men i kirkelig sammenheng var det hellige personer og hendelser i deres liv som ble avbildet.

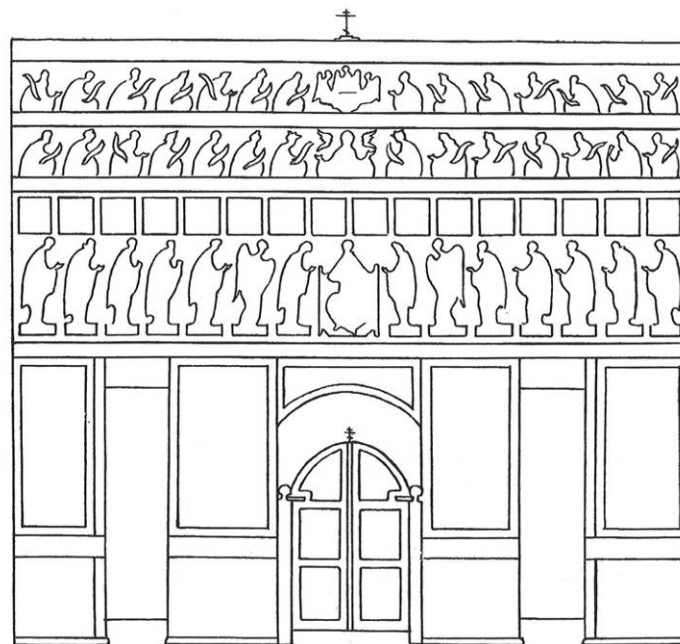
Antikkens nære forhold mellom portrett og modell gjorde at portrettet ble æret på samme måte som den fremstilte personen ville ha vært dersom vedkommende var til stede. De ortodokse hedrer ikonen på samme vis. Den behandles med største respekt og æres med levende lys, oljelamper og blomster, enten den befinner seg i kirken eller i hjemmet. I russiske hjem fikk små "bønneikoner" plass i stuehjørnet som vendte mot øst. De besøkende bøyde seg først for ikonen, deretter hilste de på vertskapet. Ikonhjørnet - "det vakre hjørnet" - var et fredet sted, der familien samlet seg i andakt og bønn.

Ikonen er et aktivt og personlig element i de russiske troendes liv. De kysser den, tenner et lys for den, bringer den med på reiser og har den hos seg i vanskelige stunder. Resultatet er ofte slitasje og et tilstøt utseende. Derfor er mange ikoner blitt beskyttet - og prydet - med en metallinnfatning. Ofte er gamle, slitte motiver blitt overmalt en eller flere ganger, men med samme motiv. Det viktigste er at ikonens budskap kan forstås.

Denne gjenkjenneligheten er et vesentlig trekk. Derfor har det hersket bestemte regler for hvordan de enkelte personene eller scenene skal fremstilles, slik at de likner modellen. Men det har ikke handlet om en rent overfladisk likhet, men snarere om gjengivelsen av det sanne og evige bildet som vi bærer i vårt indre.

For de troende er det fullkomne bildet Kristus selv: Ordet som ble kjød og antok en menneskelig skikkelse. Det er denne inkarnasjonen som ikke bare har gjort det mulig å fremstille det guddommelige i form av Kristi jordiske skikkelse, men som også har legitimert ikonens synliggjøring av det helliges realitet.

Siden Gud ble et menneske for å tenne lyset i oss og gjøre gudsbildet - som vi tapte ved syndfallet - levende i oss på ny, hevder de troende at det mulig at ikonens fremstilling av det helliges jordiske aspekt kan bidra til å gjenoppvekke det guddommelige bildet i oss. Den ortodokse kirke er basert på læren om denne muligheten. Dette gir seg ikke minst til kjenne i *ikonostásen*, billedveggen som skiller det aller helligste - alterrommet - fra resten av kirken.



ill. 3. Grafisk fremstilling av en stor ikonostás av senmiddeladersk type.

## Ikonostásen

Ikonostásen har en historie som går tilbake til tidlig kristen tid. Sin rikeste utforming fikk den i Russland i begynnelsen av 1400-tallet. Her ble den satt sammen av inntil fem horisontale "rader" av ikoner som levendegjør den gamle og den nye pakt (ill. 3). Øverst, under korset, finner vi Patriarkenes rad med det Gamle Testamentes patriarker som viser til tiden før Loven. I midten av denne raden er det en fremstilling av den gammeltestamentlige Treenigheten, avbildet i form av de tre englene som brakte Abraham nyheten om at han skulle få en sønn. Under følger Profetenes rad med rekken av profeter fra Moses til Kristus. Disse viser til tiden under Loven. Neste rad, Festdagens rad, er knyttet til det ortodokse kirkeårets tolv fester. Denne viser til det Nye Testamentes tid, nådens tid. Under følger Déesis- eller Bønneraden, der fremstillingen av Kristus Pantokrátor dominerer i midten, sentralt i ikonostásen. På hver side står Maria Guds Mor og Døperen Johannes i forbønn. Deretter følger erkeengler, apostler og helgener som alle bøyer seg i tilbedelse og bønn. I den nederste raden som kalles Lokalraden, finner vi fremstillinger av helgener med tilhørighet til den bestemte kirken samt ikoner med Kristus og Guds Mor med barnet. Disse flankerer Kongeporten, den midterste av ikonostásens tre porter. Under gudstjenesten åpnes denne porten som fører direkte inn til alteret: Symbolet på Herrens trone og Kristi grav.



Ikonoståsen skiller mellom den guddommelige og den menneskelige verden, men samtidig forbinder den de to verdenene fordi bildene bærer bud om det guddommeliges eksistens. Ikonoståsen skal betraktes som en forkynnelse om Kristus og hans frelsende gjerning slik den ble forutsagt av patriarkene og profetene og bekreftet av apostlene og helgenene.

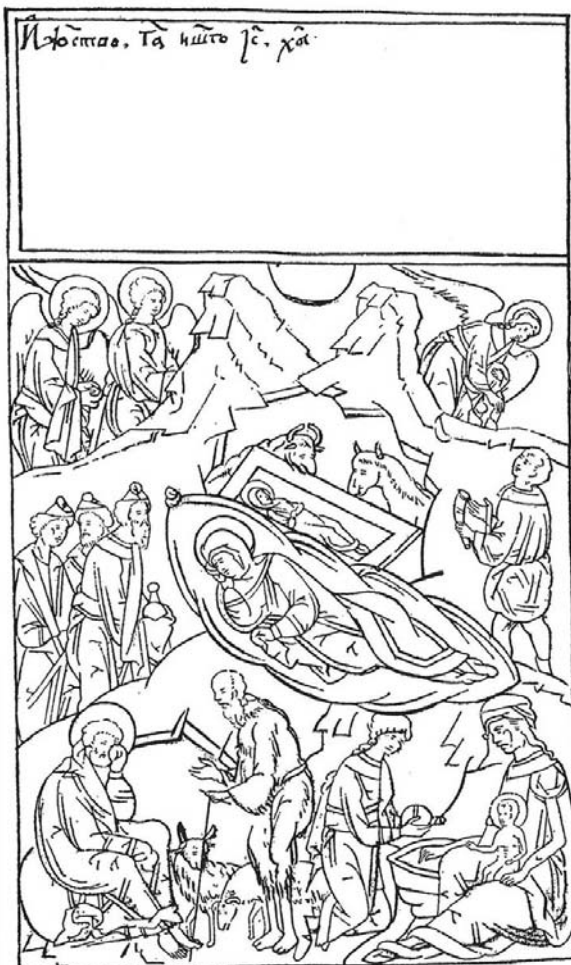
Det er ikke så merkelig at ikonoståsen fikk sin rikeste utforming i det gamle Russland. Etter at de russiske statene ble kristnet fra Bysants på slutten av 900-tallet, fikk ikonene en enestående utbredelse på russisk jord. Riktignok var kunstnerne som utsmykket de eldste russiske kirkene greske, men grunnlaget ble lagt for selvstendige, russiske uttrykksformer med flere ulike skoler. Disse var særlig knyttet til maktsentra som Kiev, Novgorod, Pskov og Moskva.

### Ikonen som formidler av et budskap

Russerne befestet skikken med å velsigne ikonene. Trolig har antikkens sterke forbindelse mellom modellen og bildet blitt svekket, slik at man følte at ikonene trengte en tilleggs kraft. Først etter velsignelsen er ikonene et bilde som formidler et hellig budskap.

Et annet viktig innslag er innskriftene som forteller hva motivet er og hvem som er fremstilt. De russiske ikonenes innskrifter på gresk eller kirkeslavisk kunne lette forståelsen for de få som kunne lese. Andre måtte lære hvem som var fremstilt ved å gjenkjenne konstallasjoner, drakter og attributter. For dem var det viktig at ikonkunstnerne fulgte bestemte regler.

Fra midten av 1500-tallet ble det lagt økende vekt på hvordan hellige personer og scener skulle fremstilles og hvilke farger som skulle benyttes. Vi har bevart en rekke gamle malerbøker - *pódlinniki* - som illustrerer hvordan hvert enkelt motiv skulle utformes (ill. 4).



ill. 4. Oppriss av motivet Jesu Dåp i Stroganov Podlinnik fra 1600-tallet. Denne og liknende varianter av dette motivet ble brukt som forbilde av mange ikonmalere, især på 1600- og 1700-tallet.

Likevel ble den russiske ikonkunsten langt fra stereotyp og stiv, men farget av den enkelte kunstners personlighet, selv om et selvstendig uttrykk ikke var noe mål. En gradvis påvirkning fra Vesten førte også til en økende variasjon i teknikk og formspråk.

Vi kjenner navnene på noen få store ikonkunstnere fra senmiddelalderen. Enkelte malere som var de ledende i rike maktsentra på 1500- og 1600-tallet, kan også identifiseres. Men det ligger i ikonens vesen at den skal være anonym og objektiv, distansert fra maleren som person og skapt ved guddommelig inspirasjon.

Fra slutten av 1500-tallet fikk fremstillingen et tiltagende verkstedspreg. Etter hvert ble mange ikoner resultatet av en arbeidsdeling. En av håndverkerne lagde panelet, en annen foretok grunderingen, en tredje la på gullet, en fjerde malte klær, arkitektur og landskaper, mens en femte malte hoder, hender og nakne føtter. Denne arbeidsdelingen gjenspeiler ideen om kommunion og brorskap, og ble særlig utbredt da etterspørselen etter ikoner økte sterkt utover på 1700- og 1800-tallet. Allikevel beholdt et stort antall bilder en fengslende individualitet.

Ikonenes estetikk avspeiler deres religiøse funksjon. De skal ikke skildre en sanselig verden, men en tilværelse som er innfanget av en åndskraft. Dette er årsaken til at gullet - symbolet på det åndelige lyset - spiller en sentral rolle. Samtidig blir naturalistisk illusjonsvirkning helst unngått. Det omvendte perspektivet er et eksempel på dette. Det virke bevisst utnyttet, slik at forsvinningspunktet gjerne blir liggende i betrakteren. På denne måten ser bildet på oss - og ikke omvendt.

Nesten alle ikonenes hellige skikkelser vender seg mot betrakteren. Dette viser at bildet skal være kontaktflaten mellom oss og det guddommelige. Når kjettere profaniserte ikoner, gjorde de dette ved å risse bort hendene og øynene – de viktigste tegnene på kontakten mellom oss og de hellige.

#### **4. De russiske panelikonene: Materialer og teknikk**

##### **Tradisjonskunnskap**

Hvordan ble de russiske panelikonene laget? Svaret kan bidra til å gi en dypere forståelse av ikonenes teologiske forutsetninger, innhold og formspråk. Disse aspektene griper inn i hverandre. Dette ble tidlig forstått av de russiske ikonforskerne. På 1800-tallet søkte de kunnskaper om fremstillingsmåten blant konservative ikonmalere som tilhørte de gammeltroende. I disse kretsene ble ikonene i den grad vurdert som bærere av en dypere mening at selv materialene ble tillagt en høy symbolsk verdi. Slike forestillinger var trolig velkjente blant alle ikonmalere i det gamle russiske samfunnet.





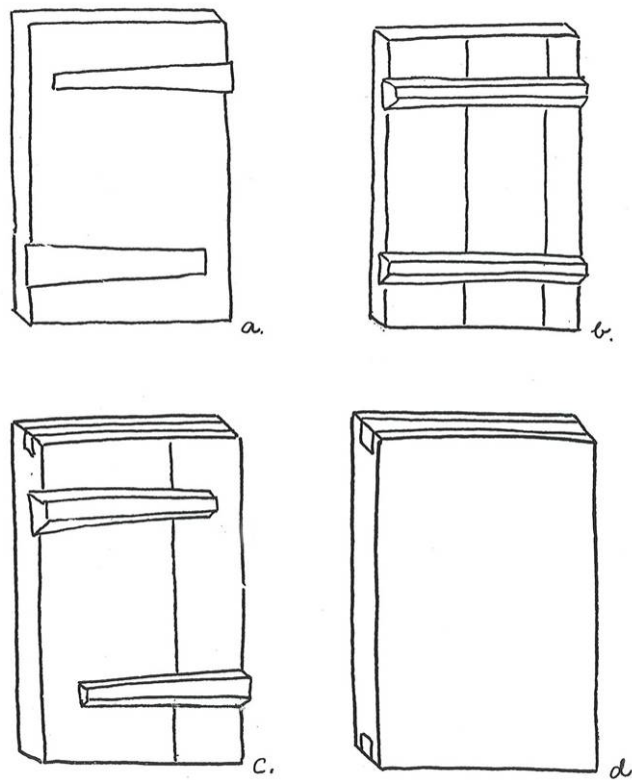
ill. 5. Baksiden av ikon nr. 8 (Anásthatis) i kapellet i Neiden. Teksturen viser spor etter bruk av skavjern. Labankene er tiløkset for å passe inn i en ikonostás. (Merkelappen er påsatt opp-ned.) Foto: Anne Tveit Winterthun 1994.

## Panelet

"Ikonen er evig!". Dette utsagnet henviser også til panelets kvalitet. Det skulle utformes av trevirke som var kvistfritt og feilfritt. I sentrale deler av Russland ble det brukt harpiksfattige og mest mulig stabile tresorter, særlig lind. Ellers ble arter som var vanlige i hjemtraktene, foretrukket. Rundt Pskov og Jaroslavl ble det hovedsakelig benyttet gran, mens man lenger nord, rundt Novgorod, vanligvis anvendte furu. I de nordøstre områdene var bruken av lerk utbredt.

Etter at bordene var tilskåret, ble det bestemt hvilken side som egnet seg best som forside. Var det fare for krumming, ble siden som ville bli konveks, valgt som billedside. Panelet fikk som regel en rektangulær form med større høyde enn bredde. Treets fibre fulgte høyderetningen. Til større formater ble flere bord satt sammen og limt.

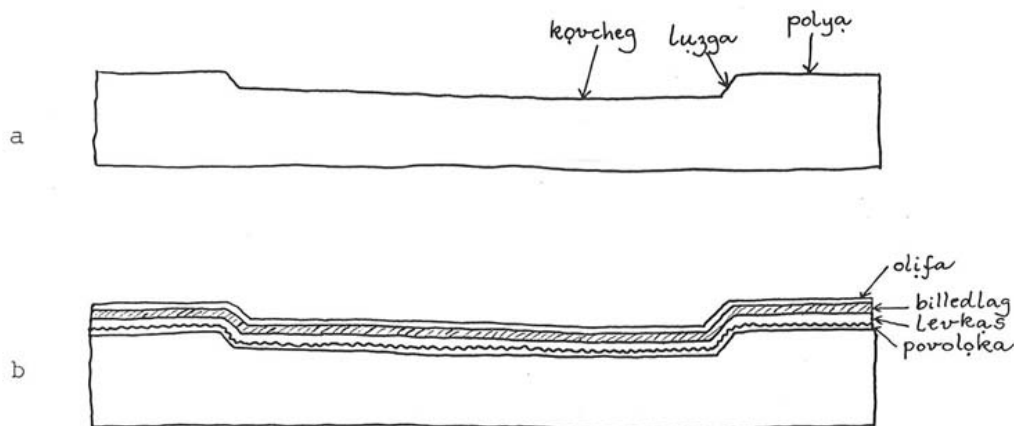
For- og baksiden ble først utformet med øks, deretter med skavjern som snekkeren trakk mot seg med begge hender. Dette verktøyet etterlater seg karakteristiske spor (ill. 5). Fra midten av 1600-tallet ble det også brukt høvel, især til ikoner som var små eller kostbare.



ill. 6. Varianter av labanker ("shponki") til forsterkning av panelet kan til en viss grad anvendes ved datering: a. Hovedsakelig brukt fra 1400-tallet til slutten av 1600-tallet; b. Hovedsakelig 1500- og 1600-tallet; Hovedsakelig begynnelsen av 1700-tallet; d. Hovedsakelig 1700- og 1800-tallet. (Etter Espinola 1981)

Panelet ble påsatt ulike former for forsterkning for å hindre krumming (ill. 5 og 6). Disse består gjerne av en eller to labanker, *shpónki*, som ble laget av en hardere tresort enn panelet. På de tidligste ikonene er disse festet til baksiden med kraftige treplugger. Siden 1300-tallet har det vært vanlig at labankene ble skjøvet inn i horisontale slisser fra hver side av større paneler. Det var nok med én labank på små ikoner som bare besto av ett bord. En annen variant besto i at lister ble innsatt i smale slisser i over- og underkant av panelet. Disse formene for forsterkning kan riktignok ha bidratt til å begrense deformasjoner, men labankene har også hindret bordenes naturlige krumming. Dette har ført til sterke spenninger som ofte har gitt dramatiske resultater: Det er ikke uvanlig at større paneler har sprukket langs midten av bordene eller delt seg i fugene.

Labankene skulle bevege seg fritt og ble aldri limt fast. Det hendte at de løsnet og falt ut, slik at de måtte fornyes. Siden labankenes form og festemåte har skiftet gjennom tidene, kan de gi en antydning om ikonens alder.



ill. 7. Oppbygning av en klassisk ikon, sett i snitt.

På forsiden ble ikonene vanligvis inndelt i et forsenket billedfelt, *kovchég*, og en rammedel, kalt *pólja* (ill. 7). Den forhøyde omrammingen kan betraktes som et prydelement, men den hadde også en praktisk funksjon: Maleren kunne legge hånden med penselen på et Brett som var lagt oppå rammen, slik at han kunne arbeide stødigere og uten å berøre billedflaten.

Póljas bredde kan veksle. Den kan også ha ulik bredde på en og samme ikon. I så fall er de horisontale stykkene bredere enn de vertikale.

Overgangen mellom midtfeltet og rammen, mellom *kovchég* og *pólja*, dannes av en skrå kant, *lúzga*. Denne "hylsen" rundt bildet kan ha vekslende dybde, fra 2 til 4 mm på små ikoner og rundt 5 med mer på store. Siden det har vært periodevise variasjoner i dette forholdet, er *lúzgas* dybde og vinkel blitt brukt som hjelp ved datering.

En del ikoner har en forhøyning (*rubchik*) på rammen langs ytterkantene.

Skjønt inndelingen av billedsiden i *kovchég*, *lúzga* og *pólja* har vært typisk helt siden middelalderen, savnes den ofte på ikoner fra patriark- og profetradene samt på mange sene ikoner. Men selv når forsiden ikke var tredimensjonal, hadde bildet alltid en omramming. Denne ble utformet med maling.

Når panelet var ferdig utformet av snekkeren, ble det satt til å tørke i flere år før det ble grundert. Med økende etterspørsel og masseproduksjon på 1700-tallet, ble det lagt mindre vekt på tørkingens varighet og panelets kvalitet.

### Limdrenking og grundering

Før panelet ble grundert, ble forsiden ofte risset opp på kryss og tvers med en kniv eller en syl. Rissene lettet inntrengingen av lim ved drenkingen og bedret festet for grunderingen.

Deretter ble forsiden gitt et par strøk limvann. Det beste limet ble tilberedt av størens svømmeblære. Vi har ikke tilfredsstillende kunnskaper om hvor mye denne limtypen ble brukt til ikoner. Det alternative limet, tilberedt av collagenholdige deler, dvs. huder, sener og knokler av landdyr, var sannsynligvis langt mer utbredt. Hvorvidt en bestemt limtype ble brukt i visse tilfeller eller perioder, er ikke fastslått med sikkerhet.

Fra og med siste del av 1300-tallet var det vanlig at forsiden eller deler av den ble dekket med et tekstil - vanligvis et linlærret - før grunderingen ble påført. Dette lærretet, kalt *pavolóka*, ble festet med et relativt kraftig lim. Lærretet skjulte eventuelle sprekke-dannelser og ujevnheter i treoverflaten. Samtidig ga det grunderingen bedre vedheft. Like viktig var det at lærretet dannet en overgang mellom det "arbeidende" treet og den rigide grunderingen, slik at faren for at det oppsto sprekke-dannelser i grunderingen ble mindre.

Lærretet ble vanligvis skåret til for å dekke hele forsiden. Det hendte ofte at flere mindre stykker som fantes for hånden, ble satt sammen. Resultatet ble best når lærretet ble dypet i limet og glattet utover panelet med fingrene for å unngå luftlommer.

Den hvite grunderingen, kalt *levkás*, var en arv fra Bysants. I hele det bysantinske området var denne grunderingen basert på finpulverisert gips ("alabast") som ble utrørt i limvann. Denne grunderingen er påvist i tidlige russiske ikoner. Den ble trolig brukt av grekere eller av russere som var fortrolige med bysantinske metoder. I løpet av middelalderen ble gipsen nesten fortrent av slemmet kritt. Siden 1600-tallet har kritt- og gipsgrunner vært anvendt side om side, men krittet har dominert.

Grunderingsmassen var lett oppvarmet og hadde konsistens som fløte. Den ble påført med en bred pensel, alternativt med en tresparkel. Det kunne brukes opptil 10-12 strøk. Grunderingen ble slipt etter hvert eller annet hvert strøk. I tidlige perioder ble slipingen utført med skavgress ("karslegress"), en plante med harde, riflete stengler. Senere ble grunderingen fuktet lett og slipt med en glatt pimpestein. Det ble ofte foretatt en sluttpolering med håndflatene.

Den ferdige grunderingen var så sugende at den vanligvis ble påført ett eller to strøk med limvann eller fortynt eggehvite som tjente som metning/isolasjon.

## Undertegningen

Etter at grunderingen var ferdig, ble motivet tegnet opp. Når tegneren hadde motivet klart for seg, kunne komposisjonen skisseres med kull og deretter forsterkes med pensel dypet i svart temperamaling. Denne undertegningen ble kalt *risúnok*.

I løpet av 1500-tallet endret metoden seg, idet motivet først ble tegnet opp på papir og deretter overført til panelet. Skikken ble særlig utbredt etter Moskvasyndoden i 1551. Denne fastslo at malerne ikke lenger skulle anvende egne komposisjoner, men holde seg strengt til forbildene som var godkjente av Kirken. Dette ble ytterligere innstrammet i 1667 fordi de gammeltroende bestemte at de bare anerkjente ikoner som fulgte komposisjoner fra tiden før Moskvasyndoden. Dermed ble de fleste ikonkunstnerne mer avhengige av forbilder i malerbøker. Når de brukte motivet i en pódlínnik, ble dette først forstørret eller forminsket på et papir ved hjelp av rutenett, slik at det passet til billedformatet. Overføringen til det grunderte panelet ble foretatt ved hjelp av sjabloner eller "pausepunkter". Den sistnevnte metoden gikk ut på at kunstneren gjennomhullet linjene i tegningen, la den oppå grunderingen, og banket lett på hullene med en liten lærretspose som inneholdt fint kullstøv. Dermed ble det avsatt en rekke små, svarte punkter på grunderingen. Disse var til stor hjelp ved oppteigningen av motivet med svart tempera.

Undertegningen kan ofte skimtes på ikoner med transparente malinglag. Det var imidlertid vanlig at den forsvant under gullet og malingen etter hvert som arbeidet skred fram. For ikke å miste grepet på komposisjonen under arbeidsprosessen, ble de viktigste linjene ofte risset inn i grunderingen med en jernnål før forgylling og maling fant sted. Nålen ble holdt nesten loddrett for å unngå skader i grunderingen. Gloriene ble risset med passer. Dette opprisset som ble kalt *grafjá*, kan være lett synlig. Det ses særlig ofte på ikoner fra og med slutten av 1600-tallet fordi malingen ble påført mer dekkende enn tidligere.

De trykte forleggene ble verdsatt for sin komposisjonelle og ikonografiske betydning. De ble omhyggelig oppbevart på verkstedene og gikk i arv. Av berømte forlegg kan nevnes Strórganov-pódlinnik fra begynnelsen av 1600-tallet og Sijski-pódlinnik fra andre halvdel av 1600-tallet.

## Forgyllingen

Forgyllingen skjedde alltid før ikonen ble malt.

Ikonkunstnerne i Russland holdt seg helst til metoden som vanligvis kalles beis- eller oljeforgylling. Denne gikk ut på at bladgullet ble festet direkte til grunderingen ved hjelp av ulike bindemidler som eggehvite, hvitløksaft, fikentresaft, hudlim eller en tørkende olje. Disse ble ofte tilsatt noe pigment, gjerne rød oker eller sinnober. Dette førte til best kontroll over prosessen og ga gullet en varm tone. Det var særlig glorien og bakgrunnen som ble belagt med gullfolie.

Siden gullet var mangelvare i Russland inntil det ble funnet store forekomster i Ural på 1600-tallet, var forskjellige former for erstatninger svært vanlige. Gullimitasjon bestående av en gylden lasur på sølvfolier, var svært utbredt.

Siden senmiddelalderen har ikonmalerne også brukt *dvójnik*, som besto av sammenhamret gull og sølv. Dette "delte gullet" var også kjent og brukt i Vesten i hele middelalderen. Sølvets forårsaket at det tynne sjiktet av gull fikk en kjølig tone. Gullet kunne heller ikke hindre at sølv anløp med tiden. Derfor har partier som ble belagt med *dvójnik*, ofte mørknet betraktelig.

Den enkleste og billigste formen for gullerstatning var å male glorier og bakgrunner gul oker.

Gullet har ikke hatt samme holdbarhet i forhold til slitasje som malingen. Derfor ser vi ofte at ikoner er blitt pålagt nytt gull i senere tid. Ett alternativ har vært å fjerne restene av gammelt gull og la den elfenbenshvite grunderingen danne bakgrunnen i bildet.

Gull og sølv er også blitt brukt til å karakterisere energistråler i deler av motivet. Denne "chrysografien" ble utformet sent i prosessen, så den vil vi komme tilbake til.

## Pigmentene

De ulike pigmentenes farge ble ofte assosiert med elementene, men bare få av dem ble brukt rene under arbeidet. Blandingen av to eller tre farger kunne gi en symbolsk hentydning til skaperverkets sammensatte natur.

Følgende pigmenter var de vanligste:

Blyhvitt, *bjelíla*, ble brukt i blandinger med andre pigmenter for å få lyse nyanser. Blyhvitt ble også brukt alene til å lage inskripsjoner eller for å skape høylys i karnasjon (hudpartier) og på klær, arkitektur og landskaper.

Gul og rødlig oker var de hyppigst brukte jordfargene. Vologdadistriktet og områdene rundt Volga, Oka og flere andre elver hadde rike, naturlige forekomster av oker i ulike nyanser. De ble anvendt til oppbygning av karnasjon og til drakter, arkitektur og landskaper. Oker inngikk ofte i *sankír*, karnasjonens undermaling.

Jernoksidrødt, lyst og mørkt (dodenkop), ble vanligvis anvendt til inskripsjoner, arkitektur og drakter.



Sinnober ble mye brukt til drakter og innskrifter samt til den røde stripen som ofte ble malt ytterst på omrammingen. Fargens karakter skiftet fra område til område: I Novgorod var den livlig, varm rød, i nord svakt jordfargepreget, i Moskva mer skarlaget.

Naturlig ultramarin var dyrt og ble bare brukt i sjeldne tilfeller til påkostede ikoner. Kunstig ultramarin ble anvendt fra midten av 1800-tallet.

Indigo av void, først brukt som plantefarge, fikk innpass i ikonmaleriet allerede i middelalderen. Pigmentet var populært i verkstedene på grunn av den lave prisen.

Azuritt er et naturlig blått kobberpigment som var vanlig inntil slutten av 1600-tallet. Det gikk ut av bruk i begynnelsen av 1700-tallet. I ublandet form mørkner fargen drastisk ved fernisering. Derfor ble pigmentet helst brukt i blandinger, især med blyhvitt.

Pariserblått kom i bruk fra midten av 1700-tallet.

Grønn jord var det viktigste grønne pigmentet. Dette ble vanligvis tilberedt av glaukonitt, som finnes i områder som tidligere var havbunn, især i Kapordistriktet og området rundt Novgorod.

Malakitt, naturlig kobbergrønt, er kjemisk nært beslektet med azuritt. Malakitt har en kjølig tone og ble brukt i blandinger og til lasering.

Kunstig kobbergrønt (verdigris) er et kjølig grønt pigment. Det ble fremstilt ved irring av kobber som ble utsatt for damper fra urin eller surmelk i et lukket system.

Karbonsvart ble fremstilt ved forbrenning av tre eller bein. Svart ble vanligvis brukt til detaljer og i blandinger til mørke partier.

I tillegg var mange blandingsfarger så vanlige at de hadde faste betegnelser. Brune nyanser ble ofte kalt *chern* og besto av rødlig oker eller jernoksidrødt samt svart, eventuelt tilsatt litt hvitt og/eller gul oker. Grått (*refit*) ble laget av hvitt og svart og ble brukt til lys grå detaljer, f.eks. i hår og skjegg.

Den viktigste blandingsfargen var karnasjonen. "Ansiktsoker" (*líchnje vóri*) kunne ha forskjellige nyanser og en tilsvarende ulik sammensetning. Blyhvitt med gul og rød oker var de viktigste pigmentene i karnasjonen.

## Fremstilling av malingen

Det klassiske ikonmaleriet ble utført med eggtempera. I nyere ikoner, malt på 1700- og 1800-tallet, kan vi også støte på oljemaling, enten brukt alene eller i kombinasjon med tempera.

Den tradisjonelle temperamalingens bindemiddel besto av eggeplomme som i utgangspunktet ble blandet med vann i like deler. Under tillaging av malingen ble bindemidlet tilsatt mer vann, slik at den gjerne inneholdt omtrent  $\frac{1}{4}$  del plomme og  $\frac{3}{4}$  deler vann. I middelalderen ble det tilsatt litt vin eller vineddik, opptil en kvart teskje per eggeplomme. Dette virket nøytraliserende og konserverende.

Siden 1500-tallet ble vannet og eddiken ofte erstattet med kvas i Russland. Dette var et populært, tynt øl som ble fremstilt av surnet brød og bær. Vanligvis ble to volumdeler kvas brukt til én del eggeplomme. Mange foretrakk å blande plomme, kvas og vann i like deler.



Før pigmentet ble tilsatt bindemidlet, ble det blandet godt med vann. Denne blandingen skulle ha konsistens som pasta. Ved tillagingen ble den knadd med tommelen i skjell, tresleiver, treskåler eller porselensdigler.

Selve malingen ble helst tilberedt like før den skulle anvendes. Siden malingen stivnet fort selv om den ble oppbevart i en lukket beholder, ble det ikke laget mer av den enn maleren hadde bruk for samme dag. Mengden av bindemiddel som ble tilsatt, varierte noe etter de ulike pigmentenes behov. I utgangspunktet skulle malingen være lettflytende, slik at den ga presise strøk.

Det var viktig å få det riktige forholdet mellom pigment og bindemiddel. Et balansert forhold førte til at malingen tørket normalt og ble silkematt og slitesterk. Var det for mye bindemiddel, ville malingen bli for fet til å gi godt feste for et nytt, etterfølgende sjikt. I verste fall kunne det dannes krakelyrer under tørkeprosessen. Var det for lite bindemiddel, ble malingen dødmatt og pulveraktig. Den kunne smitte av ved berøring og delvis løse seg når den ble overmalt senere under arbeidsprosessen. En pulveraktig maling kunne forsterkes ved å stryke over den med temperabindemidlet.

Bindemiddelmengden var avgjørende med hensyn til å få fram de enkelte pigmentenes evne til å gi transparente, halvtransparente eller nesten dekkende strøk. I utgangspunktet var ikonmaleriet et sjiktmaleri som bygde på transparente og halvtransparente virkninger.

## Maleteknikken

Temperamalingen tørker forholdsvis raskt. I tillegg lysner den og endrer fargenyans ved tørkingen. Begge deler kan ses på som en ulempe. Men ikonmalerne lærte seg til å både mestre disse egenskapene og se på dem som positive.

På grunn av den raske tørkingen egner ikke tempera seg spesielt godt for feiende strøk og jevn modellering vått-i-vått, slik som oljemaleriet. Temperafargene passer best til korte, presise strøk i en utpreget lokalfargeteknikk. Likevel er et stort antall ikoner karakterisert ved en utsøkt modellering med jevne overganger, især i karnasjonen.

Den trinnvise oppbyggingen av ikonens farger foregikk i tre bestemte stadier: 1. "lukkingen", 2. modelleringen av landskap, arkitektur og drakter, inkludert detaljering med gull, 3. modelleringen av hudpartiene. I tillegg kom malingen av rammen og inskripsjonen.

### "Lukkingen"

Det første stadiet i maleprosessen ble ofte omtalt som *raskrýtie* - "lukkingen". På dette stadiet måtte maleren ha bestemt seg med hensyn til fordelingen av fargene i den endelige komposisjonen, siden lukking besto i å påføre jevn, monokrom lokalfarge som dannet basis for modelleringen. Som regel ble denne undermalingen fordelt over hele billedflaten unntatt i forgylte partier. I verksteder med arbeidsdeling ble basisfargen for karnasjonen, *sankír*, ofte utført av maleren som skulle gi hodet og hendene sin endelige form. Den hvite grunderingen kunne skimtes under den halvtransparente malingen etter at ikonen var lukket.

### *Modelleringen av landskap, arkitektur og drakter, inkludert detaljering med gull*

Når ikonen var lukket, begynte utarbeidelsen av bakgrunnsfargen, de helliges glorier og fargene på pólja. Deretter skjedde modelleringen av landskapet, bygningene og draktene. Denne prosessen ble kalt *dolíchnoje*. Hudpartier samt hår og skjegg ble utført til slutt.

Ved *dolíchnoje* ble som regel enkelte - eller samtlige - av fargefeltene avgrenset med konturlinjer. Disse ble malt først. Som oftest ble linjene trukket opp med én farge. Denne var

gjernye dypere enn lokalfargen, og helst så dyp at den hadde en viss tyngde i forhold til de mørkeste partiene som ble lagt inn ved modelleringen. Konturfargen var som oftest dyp brun eller svart.

Når kontureringen var ferdig, trakk maleren opp de øvrige linjene før han modellerte formen. Selve modelleringen ble utført med gradvis mørkere farger i partiene som skulle være mørke, og med gradvis lysere fargetoner i partier som skulle fremstå som lyse. Maleren tilberedte gjerne fargene slik at den mørke malingen hadde en større grad av transparens enn den lyse. Undermalingen ble som oftest stående uovermalt i mellomtonepartier.

Det var flere måter å modellere på. Kombinasjoner av ulike teknikker ble ikke bare brukt ved utførelsen av ett og samme bilde, men ofte i samme område.

En vanlig metode var å arbeide med små, presise penselstrøk, som ble lagt parallelt som en skravering. Strøkene fulgte formen og minsket i tetthet når fargen nærmet seg basisfargen. Strøkene kunne også legges på kryss og tvers. Teknikken kan virke tørr og pedantisk, men ga best kontroll og var særlig anvendelig til mørke partier.

Metoden som gikk ut på å modellere med "luker", var mest brukt til lyse partier. Denne besto i å legge opp graderte fargetoner suksessivt i felt. Første felt, som tilsvarte hele området som skulle lysnes, ble malt med en fargetone som var litt lysere enn basisfargen. Neste felt var mindre og enda litt lysere; kuløren var den samme, mens innholdet av hvitt var noe høyere. Prosessen ble fortsatt inntil man nådde det lyseste partiet, som besto av et lite felt, der fargen kunne være hvit eller nesten hvit. Tilsvarende teknikk ble brukt til den gradvise modelleringen ned mot de mørke partiene.

Det var mulig å fordrive malingen til en viss grad hvis den påførte fargen ble bearbeidet raskt med en ren pensel som var fuktet i vann eller i bindemidlet (1 del eggeplomme, 3 deler vann). Denne teknikken kunne gi jevne overganger når den ble brukt av en dyktig maler. Fordrivingen ble gjerne utført fra lyset mot mørket.



ill. 8. Detalj av ikon nr. 1 (Apostelen Filip). Bemerk den utsøkte bruken av forgylte detaljer ("ássist") på drakten og evangelieomslaget. Foto: Birger Lindstad

### *Chrysografi (ássist)*

Når malingen var helt tørr, var det mulig å utstyre ikonen med "chrysografi", forgylte detaljer i form av fine linjer. Gullet ble fortrinnsvis lagt på de helliges drakter som lyseffekter og markering av kostelige stoffer og ornamenter. Vi finner også forgylte detaljer på inskripsjoner, på evangelieomslaget (ill. 8) og på englenes vinger. Mandorlas stråler ble laget på samme måte. Disse fine, gyldne detaljene ble kalt *ássist*.

Som klebemiddel for ássistgullet ble det brukt hvitløksaft, gummi fra kirsebærtreet eller mørkt øl, ofte tilsatt litt rødt pigment. Hvitløksaft var mest alminnelig. Hvitløken ble først bearbejdet i en morter slik at den ble grøtaktig, og deretter varmet opp til den var brun og seig. Denne massen ble lagret til den skulle brukes. Da ble den tilsatt så mye vann at den kunne gi presise linjer. Gullet ble festet når klebemidlet var nesten tørt.

Også i dette tilfellet har det vært brukt imitasjoner i form av sølv med gylden lasur eller rett og slett lys okergul maling.





ill. 9. Detalj av ikon nr. 2 (Apostelen Thomas). Modelleringen av hudpartiene er utført på en olivengrønn undermaling som ses i skyggepartiene. Foto: Birger Lindstad 1998.

### *Modelleringen av hudpartiene*

Malingen av hudpartiene (*líchnoje*) samt hår og skjegg ble utført etter at *dolíchnoje* - inkludert ássist - var ferdig. Huden ble alltid malt etter samme prinsipp: Med lysere og lysere strøk på en relativt mørk bunn. Teknikken var opprinnelig bysantinsk.

Det første skrittet i malingen av karnasjonen var å legge opp undermalingen, *sankír*. Denne undermalingens farge var tradisjonelt fastlagt i de ulike kunstsentrene. En varm rødbrun var karakteristisk for Novgorodskolen. I Suzdal var den kjølig grønn, i Pskov olivengrønn (ill. 9). Videre inneholdt *sankíren* gjerne flere ulike pigmenter, og det har vist seg at de tidlige ikonmesterne holdt seg til sin personlige sammensetning. Bestemmelsen av disse pigmentene har faktisk vært brukt til å bestyrke attribusjoner.

Det å begynne *líchnoje* var et stort øyeblikk for ikonmaleren. Han skulle nå - ved malingen av ansiktet - gjengi så godt som mulig den helliges ånd og livskraft. Uansett hvor erfaren han var, forberedte han seg grundig ved bønn og faste. En av bønnene var slik:

"O Guds Mor, ved Deg ble Faderens ubeskrivelige ord beskrivelig. Idet Han lot sin guddommelige skjønnhet gjennomtrengte menneskets urene bilde, gjenreiste Han dette i sin opphavelige tilstand. Vi vil erkjenne vår frelses mulighet og skildre den i ord og gjerning".

Det første skrittet var å trekke opp konturene samt linjene som karakteriserte viktige detaljer som øyenbryn, øyne - inkludert pupillens kontur og mørke flekk - samt nesen og leppenes

mørke aksenter. Dette ble utført med en dyp brun farge, oftest en blanding av rødt og svart. Det ble lagt inn en mørk tone i skyggepartier hvis disse skulle være mørkere enn sankíren. Øynenes hvite partier beholdt gjerne litt av sankírfargen og fikk i tillegg et hvitt høylys, mens pupillene ble malt brunlige. Deretter ble det røde på kinnene lagt inn. Selv om denne rødfargen ble overmalt ved den senere modelleringen, skjedde dette med en så tynn maling at det røde var lett synlig til slutt.

Alle disse detaljene kunne gås over og justeres etter at modelleringen hadde funnet sted. Det røde på leppene ble gjerne lagt inn på et sent stadium.

Det var tre hovedteknikker som ble anvendt ved modelleringen av hudpartiene: *Otbórka*, *príplesk* og *plav*. Alle tre baserte seg på at det ble tillaget tre hovedvalører av den okerfargete karnasjonen. Derfor ble malingen av hudpartiene også kalt *ochrénje*, "okring".

**Otbórka:** Denne teknikken ble basert på korte skraveringsstrøk med en fin og ikke for våt pensel. Varierende skraveringstetthet og ulike okernyanser ble brukt til å karakterisere formen.

**Príplesk:** Den ferdige malingen måtte være ganske flytende. Maleren begynte helst med et krumt parti, og den første - mørkeste - valøren ble fordelt jevnt over hele partiet. Deretter ble det laget en jevn gradering mot skyggen ved at overgangen ble bearbeidet med en pensel som var dyppet i vann tilsatt litt eggeplomme. Etter at dette første okersjiktet var tørt, ble prosessen gjentatt ved andre okring, men fargen skulle nå dekke et mindre område som tilsvarte et lysere hudparti. Overgangen mellom første og andre okring ble bearbeidet med fuktig pensel som etter første okring. Det tredje okersjiktet ble påført og bearbeidet på samme måten. Metoden gir et godt resultat, men krever mye øvelse.

**Plav:** Ved denne teknikken ble partiet som skulle lysnes, holdt fuktig hele tiden. Samtidig ble det tilført en lys, lettflytende farge i dette partiet. Området som ble tilført farge, ble innskrenket etter hvert som maleren nærmet seg høylyset. Metoden gir jevne overganger og en forbløffende transparenss i fargekarakteren, men krever betydelig virtuositet.

Når maleren hadde kommet til høylyspartiene, ble disse karakterisert med lyseste okertone eller rent hvitt. Høylyset ble gjerne fremstilt ved hjelp av tynne, men dristige strøk. Disse ble lagt på tvers av formens krumming og bidro i vesentlig grad til å gi ansiktet liv.

Malerne kunne kombinere okringsteknikkene, f.eks. *príplesk* og *otbórka*. De kunne også kontrollere resultatet ved å stryke over hudpartiene med eggeplomme som var rikelig tynnet med vann. Ved denne fuktingen ble det avslørt eventuelle feil, som kunne korrigeres ved å bruke *otbórkamethoden*.

Hår og skjegg kunne få ulike brunlige eller grålige fargenyanser med kontraster mellom skygge og høylys. Både hår og skjegg ble utformet som lokker eller malt hår for hår. Disse partiene ble enten undermalt med sankírfargen eller en egen bunnfarge.

#### *Maling av rammen og inskripsjonen*

Pólja ble forgyllt eller malt som bakgrunnen eller med en annen farge. Den ble ofte forsynt med en eller flere malte linjer (*filjénka*) langs kantene. Grønne og især røde linjer var vanlige. Inskripsjoner kunne også plasseres på rammen, især midt på øvre horisontale del. På sene ikoner støter vi ofte på ornamenter på pólja, gjerne i form av imitasjoner av prydmetaller og edle steiner.

Innskriften som enten navngir den hellige personen eller angir festdagen, ble som regel plassert på bakgrunnen, og gjerne over eller ved siden av glorien. Plasseringen ble fra starten av beregnet som et element i hele komposisjonen.

Siden senmiddelalderen ble det ofte brukt en prydskrift, *vjaz*. Denne besto av sammenhengende bokstaver i høydeformat. På 1700-tallet oppnådde denne skriften en ekstremt kalligrafisk karakter. *Vjaz* ble helst brukt til inskripsjonen som viste til motivet generelt, og ikke til personene som var avbildet.

### Ferniseringen

Etter at ikonen hadde stått urørt i noen måneder, ble den fernissert. Denne behandlingen hadde to formål: For det første skulle den beskytte ikonen ved de troendes berøring og håndtering. For det andre skulle den gi ikonen et utseende som ble ansett som verdig.

Til ferniseringen ble det brukt linolje (*olifa*), som var rensert, bleket og "kukt" med blyoksid. Den kunne påføres kald, men oppvarmet linolje ble ofte brukt. Før den hadde kjølnet, ble den varme oljen på billedflaten bearbeidet energisk med håndflatene. Overskudd ble samlet opp med hendene. Olifaen trengte ned i temperalagene og delvis inn i grunderingen, og ikonen - som tidligere hadde matte, lysende farger - fikk nå en blank overflate og en mer mett, homogen koloritt. Samtidig ble malingen mer transparent. Virkningen av den hvite grunderingen gjorde at ikonen nå syntes å være opplyst innenfra.

### Fornyelse av maleriets motiv

Etter få tiår kunne olifaen på høyt ærede ikoner bli så mørk at motivet bare så vidt kunne skimtes. Dette skyldtes ikke bare linoljens naturlige gulning. Årsaken var først og fremst at den trakk til seg sot fra lys og oljelamper som brant i nærheten. Slike ikoner kunne bli ansett som uverdige, men siden de var hellige, skulle de ikke forkastes. Løsningen kunne være å fjerne olifaen med kjemikalier eller ved sliping. Metodene var hardhendte og førte gjerne til at malingen ble skadet. Når dette skjedde, hendte det at man lot de helliges ansikter være urørte og bare malte opp resten av bildet i tidens stil. Det var imidlertid mer vanlig å overmale det hele med samme motiv. Før dette ble gjort, ble ikonen ofte slipt og grundert på ny. Dette førte til at gamle ikoner kan bestå av to eller flere billedlag.

Hvordan vi skal forholde oss til de ulike billedlagene, har vært et betydelig etisk dilemma i ikonrestaureringen.

### Metallinnfatningen

Et typisk trekk ved russiske ikoner er prydmetallet som dekker deler av billedflaten (**ill. 23 og 25**). Denne bysantinske skikken ble trolig innført av greske kunstnere på 1100-tallet. Men det var først rundt midten av 1500-årene - nærmere bestemt i Moskva - at prydmetallet slo gjennom for alvor. Mange gamle, høyt ærede ikoner ble utstyrt med ny innfatning. Skikken var et utslag av så vel dekorglede som pietet.

Metallet besto av bearbejdede, sammensatte blikkplater av sølv, som ble festet til billedflaten og sideflatene med små stifter. Uedle metaller ble gjerne forsølvet. Innfatninger som var utformet i ett stykke, ble ikke utbredt før på 1700-tallet. Pryden besto hovedsakelig av inskripsjoner og ornamentikk som var siselert eller gravert, men plater som dekket pólja kunne også ha fremstillinger av figurer. Metallet kunne ha en tredimensjonal virkning. Glorien ble ofte særlig fremhevet. I enkelte tilfeller ble det innlagt perler og edle steiner. På 1800-tallet kunne metallet få innlegg av emalje.



På de fleste tidlige ikonene representerer prydmetallet senere tilføyelser. Disse gir oss et helt annet inntrykk enn ikonene hadde opprinnelig og kan trekke oppmerksomheten bort fra det malte motivet. Men mange innfatninger kan utvilsomt ha en høy egenverdi. Selv om de vanligvis fjernes ved restaurering - i alle fall hvis de er sekundære - blir de unntaksvis stilt ut side om side med den tilhørende ikonen i russiske museer.

En stor del av de sene ikonene ble laget spesielt med tanke på at de skulle utstyres med prydmetall. På slike ikoner, som kalles *podokládnje*, er delene som dekkes av metallet tynt malt uten angivelse av formen (ill. 24).

Det er tre hovedkategorier prydmetall, men det finnes så mange varianter og grensetilfeller at det ofte er vanskelig å skille dem fra hverandre. *Basmá* dekker pólya, men kan unntaksvis også dekke mindre deler av bakgrunnspartiene. *Oklád* dekker i alminnelighet både omrammingen og bakgrunnspartiene, men ikke de hellige personene. *Ríza* dekker alltid hele billedsiden unntatt de helliges hoder, hender og nakne føtter. Begrepene er blitt brukt om hverandre i litteraturen. Dette gjelder især *oklád* og *ríza*.

De fleste tidlige ikoner skjemmes av spor etter beslag som er blitt fjernet. Vi ser ikke bare stiftehull, men også skader i grundering og maling rundt hullene. Det har ikke vært vanlig å skjule stiftehull ved restaurering.

## 5. Ikonene i Neiden: Katalog

Den følgende katalogen inkluderer de 16 ikonene i St. Georgs kapell som antas å være rundt 100 år gamle eller eldre. For 12 av ikonene følger nummereringen den som ble opprettet av Nasjonalgalleriet i forbindelse med restaureringen i 1967-70. Inskripsjonene er oversatt fra russisk og i enkelte tilfeller, gresk.

### Ikon nr. 1 (ill. 10)

- *Motiv:* Apostelen Filip
- *Materiale:* Tempera og gull på bartre, trolig furu
- *Mål:* Høyde 86,5 cm, bredde 36,8 cm, største tykkelse 3,5 cm. Pólja er mellom 2,7 og 3,8 cm bred i overkant, mellom 2,3 og 2,8 cm bred langs sidene, og mellom 1,2 og 1,5 cm bred nederst.
- *Nåværende plassering:* I ikonostásen, helt til venstre
- *Motivbeskrivelse:* Apostelen, som er fremstilt ung og skjeggløs, er vendt mot høyre. Han er kledd i fotsid, grønn chíton og mørk rød himátion. Chíton har et bånd av ássist-skravering over hans høyre skulder. Han bærer evangelieboken i hendene. Boken har gul oker perm og rødt snitt. Permen er prydet med ássist i stråleform. Han har sandaler med smale bånd på føttene og står på en grålig grønn mark som utgjør ca. en tredjedel av bakgrunnen. Glorien og den øvrige bakgrunnen har rester av gull. Inskripsjonen er plassert til venstre for glorien. Pólja er forgylt og har en rød filjénka unntatt langs nedre kant, som er beskåret.
- *Inskripsjon på billedsiden:* "Apostelen Filip".
- *Observasjoner på baksiden:* Tilsotet. Ingen synlige inskripsjoner.
- *Tentativ datering:* 1700-tallet eller muligens 1600-tallet.
- *Proveniens:* Usikkert, muligens Pskov.
- *Kommentarer:* Billedspråket er relativt konservativt og viser en viss påvirkning fra den eldre Moskvaskolen. Sankír er imidlertid olivengrønn. Denne fargen var typisk for Pskov. Ikonen må opprinnelig ha vært laget til bønneraden i en ikonostás. Det samme er tilfellet med ikon nr. 2. Begge er blitt beskåret nederst for å passe til tavlen i Neidenkapellet. Kunstnerisk vurdering: Høy kvalitet.



ill. 10. Ikon nr. 1 – Apostelen Filip. Etter restaurering. Foto: Birger Lindstad 1998.





ill. 11. Ikon nr. 2 – Apostelen Thomas Etter restaurering. Foto: Birger Lindstad 1998.

### Ikon nr. 2 (ill. 11)

- *Motiv:* Apostelen Thomas
- *Materiale:* Tempera og gull på bartre, trolig furu
- *Mål:* Høyde 86,5 cm, bredde 37 cm, største tykkelse 36 mm. Pólja er 2,4 cm bred i overkant, 3,2 cm bred langs sidene, og 1,7 cm bred nederst.
- *Nåværende plassering:* I ikonostásen, til høyre.
- *Motivbeskrivelse:* Apostelen som er fremstilt ung og skjeggløs, er vendt mot venstre. Han er kledd som diakon, med hvit sticháron. Denne har en bred krage som er rikt ornert i gull, svart og gul oker. Border av svarte bladformer er plassert langs kledningens nedre kant og på mansjetten. Over hans venstre skulder henger en rød kappe som skjuler hans venstre hånd. Over hans venstre skulder og ned over kjortelen henger et smalt bånd (oráron). Dette er forsynt med grønne ornamenten og gyldne kors på mørk rød bunn. En rosa chítón er synlig nederst. Han holder i sin høyre hånd et gyldent røkelseskar med svartmalte detaljer, i sin venstre en gylden salvekrukke, også med svarte detaljer. Han er iført brune sko og står på en grålig grønn mark som fyller litt under en tredjedel av bakgrunnen. Glorien og den øvrige bakgrunnen har rester av gull. Inskripsjonen er plassert til høyre for glorien. Pólja er forgylt og har en rød filjénka unntatt langs den beskårne, nedre kanten.
- *Inskripsjon på billedsiden:* "Apostelen Foma".
- *Observasjoner på baksiden:* Baksiden er mye mindre tilsotet enn baksiden til ikon nr.1. Langs fugen er det mange korte, horisontale strøk med svart maling. Noen uforståelige innrissinger kan ses.
- *Tentativ datering:* 1700-tallet eller muligens 1600-tallet.
- *Proveniens:* Usikkert, muligens Pskov.
- *Kommentarer:* Billedspråket er relativt konservativt og røper en viss påvirket av eldre Moskvaskole, men bladornamentikken samt draperingen av kjortelen og kappen avslører vestlig påvirkning. Kvaliteten på dolíchnoje er høy. Sannsynligvis ble karnasjonen på både Filip og Thomas utført av samme maler. Begge ikoner ble trolig laget til bønneraden i samme ikonostás, og begge er beskåret nederst for å passe til tavlen i Neidenkapellet.
- *Tentativ datering:* 1700-tallet eller muligens 1600-tallet.
- *Proveniens:* Usikkert, muligens Pskov.
- *Kommentarer:* Billedspråket er relativt konservativt og røper en viss påvirket av eldre Moskvaskole, men bladornamentikken samt draperingen av kjortelen og kappen avslører vestlig påvirkning. Kvaliteten på dolíchnoje er høy. Sannsynligvis ble karnasjonen på både Filip og Thomas utført av samme maler. Begge ikoner ble trolig laget til bønneraden i samme ikonostás, og begge er beskåret nederst for å passe til tavlen i Neidenkapellet.

### Ikon nr. 3 (ill. 12)

- *Motiv:* Døperen Johannes.
- *Materiale:* Trolig tempera samt gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 41 cm, bredde 33 cm, tykkelse 31 mm.
- *Nåværende plassering:* Sentralt på tavlen som del av Déesis, til høyre for Kristusikonen.
- *Motivbeskrivelse:* Døperen er fremstilt som brystbilde og er vendt mot venstre. Han har grålig brunt hår og skjegg med lys markering av hårene og med mørkere skygger. Han er kledd i rødbrun kamelhårskappe, der hårene er markert med ássist. Glorien har rester av gull. Bakgrunnen er grønnlig blå med jevn avtoning fra mørk øverst til lys nederst. I tillegg er bakgrunnspartiet forsynt med ássist i form av små, gyldne bladornamenter. Inskripsjonen er
- er plassert øverst, på hver side av glorien. Billedflaten er todimensjonal. Rammedelen har rester av lasert sølv og er forsynt med en rød malt filjénka.
- *Inskripsjon på billedsiden:* "Den hellige Johannes".
- *Observasjoner på baksiden:* Lite tilsotet. Påmalt et nummer med lys grårosa oljemaling: 48.





ill. 12. Ikon nr. 3 – Døperen Johannes. Etter restaurering. Foto: Birger Lindstad 1998.

- *Tentativ datering:* Midten av 1800-tallet eller litt senere.
- *Proveniensen:* Usikkert.
- *Kommentarer:* Déesis som brystbilder opptre gjerne på 1800-tallet. Utførelsen har et romantisk preg som røper vestlig påvirkning. Den jevnt avtonede modelleringen er supplert med fine detaljer i tempera. Ikonens format passer nøyaktig til tavlen, så det antas at de er samtidige.

#### **Ikon nr. 4 (ill. 13)**

- *Motiv:* Maria Guds Mor.
- *Materiale:* Trolig tempera samt gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 40,5 cm, bredde 33 cm, tykkelse 30 mm.
- *Nåværende plassering:* Sentralt på tavlen, som del av Déesis, til venstre for Kristusikonen.
- *Motivbeskrivelse:* Guds Mor er fremstilt som brystbilde og er vendt mot høyre. Hun bærer en grønn underkledning med gyldent halsutsnitt samt en mørk rød maphóron med gylden bord og gyldne, stjerneformede kors ("jomfrustjerner"). Glorien har rester av gull. Bakgrunnen er grønnlig blå med jevn avtoning fra mørk øverst til lys nederst. Den har rester av små, gyldne bladornamenter. Inskripsjonen skimtes øverst, til høyre for glorien. Billedflaten er todimensjonal. Rammedelen har rester av lasert sølv og er forsynt med en rød filjénka.
- *Inskripsjon på billedsiden:* Nesten fullstendig utvisket.
- *Observasjoner på baksiden:* Lite tilsøtet. Påmalt et nummer med lys grårosa oljemaling: 47. Samme nummer er også skrevet med tynn svart maling.





ill. 13. Ikon nr. 4 – Maria Guds Mor. Etter restaurering. Foto: Birger Lindstad 1998

- *Tentativ datering:* Midten av 1800-tallet eller litt senere.
- *Proveniensen:* Usikkert.
- *Kommentarer:* De samme som for Døperen Johannes.

#### **Ikon nr. 4 (ill. 13)**

- *Motiv:* Maria Guds Mor.
- *Materiale:* Trolig tempera samt gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 40,5 cm, bredde 33 cm, tykkelse 30 mm.
- *Nåværende plassering:* Sentralt på tavlen, som del av Déesis, til venstre for Kristusikonen.
- *Motivbeskrivelse:* Guds Mor er fremstilt som brystbilde og er vendt mot høyre. Hun bærer en grønn underkledning med gyldent halsutsnitt samt en mørk rød maphorion med gylden bord og gyldne, stjerneformede kors ("jomfrustjerner"). Glorien har rester av gull. Bakgrunnen er grønnlig blå med jevn avtoning fra mørk øverst til lys nederst. Den har rester av små, gyldne bladornamenter. Inskripsjonen skimtes øverst, til høyre for glorien. Billedflaten er todimensjonal. Rammedelen har rester av lasert sølv og er forsynt med en rød filjénka.
- *Inskripsjon på billedsiden:* Nesten fullstendig utvisket.
- *Observasjoner på baksiden:* Lite tilsotet. Påmalt et nummer med lys grårosa oljemaling: 47. Samme nummer er også skrevet med tynn svart maling.
- *Tentativ datering:* Midten av 1800-tallet eller litt senere.
- *Proveniensen:* Usikkert.
- *Kommentarer:* De samme som for ikon nr. 3 Døperen Johannes.



ill. 14. Ikon nr. 5 – Den hellige Nikolas. Etter restaurering. Fot: Anne Tveit Winterthun 1995.

#### Ikon nr. 5 (ill. 14)

- *Motiv:* St. Nikolas.
- *Materiale:* Tempera og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 27,5 cm, bredde 23 cm, største tykkelse 29 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets vestvegg.
- *Motivbeskrivelse:* St. Nikolas hører til den ortodokse kirkens mest populære og hyppigst avbildede helgenskikkelser. I Russland var han skytshelgen for bøndene, kjøpmennene, de reisende og barna. Han er - som i denne ikonen - tradisjonelt gjengitt frontalt i halvfigur som biskop av Myra. Hans fysiognomi er fremstilt som beskrevet i Malerboken fra Athos: "En gammel mann, skallet, med avrundet skjegg..." Han holder sin høyre hånd opp til velsignelse med to fingre - de gammeltroendes gest. Videre holder han den juvelbesatte evangelieboken, her forsynt med en gul oker perm, i sin venstre hånd. Han er iført mørk grønn sticháron, har juvelbesatt halsutsnitt og mansjetter, og bærer hvit omophóron. Glorien er hvit med mørk brun, vegetabilsk ornamentikk og rødbrun kontur. Medaljonger av Kristus og Guds Mor er fremstilt på hver side av glorien. Rester av inskripsjonen(e) ses nedenfor medaljongene. Bakgrunnen og pólja er lagt opp i imitasjonsgull: sølv med lasur.
- *Inskripsjon på billedsiden:* Nesten fullstendig utvisket.
- *Observasjoner på baksiden:* Sterkt tilsotet. Ingen synlige inskripsjoner.
- *Tentativ datering:* Slutten av 1700-tallet eller begynnelsen av 1800-tallet.
- *Proveniens:* Usikkert, antakelig Nord-Russland.
- *Kommentarer:* En typisk bønneikon. Fremstillingen er folkelig. Ornamentikken i glorien røper vestlig påvirkning. Sankír er brunlig grå. Pólja er markert ytterst med en opphøyet kant (*rubchik*). Dette kan antyde en datering til 1700-tallet.





ill. 15. Ikon nr. 6 – Guds Mor Hodegetria/Smolénskaja. Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterthun 1994.

### Ikon nr. 6 (ill. 15)

- *Motiv:* Guds Mor Hodegetria / Smolénskaja.
- *Materiale:* Tempera, gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 27,5 cm, bredde 25,2 cm, største tykkelse 31 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets sørvegg.
- *Motivbeskrivelse:* De aller fleste av de ca. 300 variantene av ulike Gudsmor-fremstillinger tilhører hovedgruppene Hodegetria (gr. "Veivisersken") og Eleousa (gr. "Den ømme"). Smolénskaja hører til den førstnevnte gruppen. Guds Mor er i denne varianten vendt mot høyre og viser med sin høyre hånd til Kristusbarnet. Han er fremstilt i helfigur som en voksen i miniatyr. I sin venstre hånd holder barnet en lukket skriftrull ("rotulus"), symbolet på Den nye pakt. Det er karakteristisk for Smolénskajavarianten at barnet ser direkte på beskueren og at moren holder hodet rett oppreist, men ser bort. Gudsmoren er iført en mørk grønn underkledding med gyldent halsutsnitt samt en brun maphóron med gyldne border og små jomfrustjerner. Barnet har korsglorie med inskripsjon og bærer mørk grønn chíton og orange himátion med ássist. Gloriene er lagt opp i lasert sølv. Bakgrunnen er lys oker og har svarte inskripsjoner plassert på hver side av Gudsmorens glorie. Pólja er gulbrun, med svart lúzga og svart filjénka.
- *Inskripsjoner på billedsiden:* På hver side av Gudsmorens glorie: MP OY = "Meter Theou" = Guds Mor. Til høyre for gloriene: IC XC = "Iesus Christos". I Kristusbarnets glorie: O O H = "O On" = "Den værende".
- *Observasjoner på bakside:* Sterkt tilstøt. Ingen inskripsjoner er synlige.
- *Tentativ datering:* Midten av 1800-tallet.
- *Proveniensen:* Usikkert, trolig Nord-Russland.

- *Kommentar.* Dette er en bønneikon. Fremstillingen er preget av det folkelige. Sankír er brunlig grå.



ill. 16. Ikon nr. 7 – Den hellige Eustathios/Plakida. Foto: Terje Norsted 1995

### Ikon nr. 7 (ill. 16)

- *Motiv:* St. Eustathios
- *Materiale:* Tempera med gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 31 cm, bredde 24,7 cm, største tykkelse 21 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets nordvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Keiser Trajans feltherre Plakida, døpt Eustathios, regnes som martyr. Han ble enten fremstilt som gråhåret og med rundt skjegg, iført fyrstelige klær eller – som her – som ridder med rustning, kappe, blodring rundt halsen, og med sverd og palmegren i hånden. Han hever det greske korset og palmegrenen mot Kristus som befinner seg i skyene øverst til høyre. Helgenen har brynje i lasert sølv, en dyp grønn, knekort chiton, grønne benklær, røde ermer og støvler samt rødfiolett, fotsid chlámys. Han står på en mørk brunlig oliven mark som utgjør ca. en tredjedel av bakgrunnen. Den øvrige bakgrunnen er lagt opp i svakt brunlig, lys oker. Kristus bærer rødt chiton og mørk grønnlig blå himation. Hans bakgrunn er rosa med hvite stråler, mens skyene er formet i mørk brunt, rødt og hvitt. Gloriene er lagt opp i gull. Inskripsjonene befinner seg over de helliges hoder. Siden billedsiden er todimensjonal, er rammen bare markert med maling. Den er brun og kantet med svarte linjer.
- *Inskripsjoner på billedsiden:* Over helgenen: "Den hellige martyr Evstatij Plakida".



- *Observasjoner på baksiden:* Noe tilstøt. Skrevet med kritt: "NEIDEN KAPELL". Påstiftet en lapp fra Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers Bevaring påskrevet "Neiden Kapell" med blyant.
- *Tentativ datering:* Slutten av 1700-tallet eller begynnelsen av 1800-årene.
- *Proveniensen:* Sannsynligvis Nord-Russland.
- *Kommentarer:* Dette er en bønneikon. Opplysningene på baksiden stammer fra restaureringen i 1947.



ill. 17. Ikon nr. 8 – Kristi nedstigning i Dødsriket (Anásthasis). Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterhun 1995.

### Ikon nr. 8 (ill. 17)

- *Motiv:* Kristi nedstigning i Dødsriket (Anásthasis).
- *Materiale:* Tempera, gull og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 71,7 cm, bredde 55,8 cm, største tykkelse 37 mm. Póljas horisontale deler er 6,2 cm brede, de vertikale 4,1 cm. Lúzgas dybde er 3 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kappellets sørvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Nedstigningen i Dødsriket skjedde etter Kristi død og skildres i Nikodemus og Thomas' apokryfe evangelier. Ved denne hendelsen ble de avdøde av menneskeslekten – her representert av Adam og Eva – forløst. Komposisjonen følger



stort sett det fastlagte skjemaet for motivet, kjent gjennom bl.a. Strórganov Pódlinnik. I midten står Kristus på Dødsrikets ødelagte porter, omgitt av en mandorla og iført en brunlig chíton. Han holder sin venstre hånd opp til velsignelse og griper med sin høyre om Adams håndledd. Adam kneeler i sin åpne sarkofag. Han er fremstilt med grått hår og skjegg og bærer en rosa chíton og grålig olivengrønn himátion. Til høyre kneeler Eva i sarkofagen, iført en rød, fotsid kappe som tildekker hodet og hendene. Bak Adam står kongene Salomo og David, mens Døperen Johannes - forløperen - sannsynligvis står ved siden av dem og peker på Kristus (skikkelsen er fragmentarisk bevart). Bak Eva står trolig profetene Jonas, Jesaja og Jeremias (svært lite av disse er bevart). Inskripsjonen er plassert på en utfoldet skriftrull over Evas hode. Mandorla og bakgrunnen er jevnt kjølig grønn. Mandorla har i tillegg stråler av sølv. I bakgrunnen og forgrunnen finner vi rødlig oker bergformasjoner. Samtlige glorier er lagt opp med lasert sølv. Pólja er forsølvet og kantet med en grønn og en rødlig oker filjénka. Den sistnevnte er ytterst.

- *Inskripsjon på billedsiden:* "Se dette Guds Lam" (som bærer verdens synd).
- *Observasjoner på baksiden:* Ingen tilsoting. Ingen inskripsjoner. Påstiftet en lapp fra Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers Bevaring med påskriften "Neiden Kapell".
- *Tentativ datering:* Slutten av 1600-tallet eller begynnelsen av 1700-tallet. Datert på grunnlag av den enkle labanktypen og forekomsten av pigmentet azuritt.
- *Proveniens:* Sannsynligvis Nord-Russland.
- *Kommentarer:* Sankír har den rødlig brune fargen som er typisk for Novgorodskolen. Ikonen er i stil, teknikk og mål sammenfallende med ikon nr. 9, 10 og 11. De stammer trolig fra en festdagsrad i samme ikonostás. (Det finnes en fremstilling av Kristi himmelfart fra 1700-tallet i museet i Arkhangelsk som har en nærmest identisk stil og teknikk, men ikke samme mål. Denne ble utstilt i Tromsø i 1995 og stammer fra en kirke i Kargopol-distriktet.) Det er tydelig at samtlige av de fire beslektede ikonene i Neiden har vært utsatt for bevisst hærverk. Sporene etter dette har en karakter som tyder på at det skjedd for lang tid siden. Lappen på baksiden må stamme fra restaureringen i 1947.

### Ikon nr. 9 (ill. 18)

- *Motiv:* St. Georg og dragen.
- *Materiale:* Tempera og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 71,7 cm, bredde 57,8 cm, største tykkelse 35 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets nordvegg.
- *Motivbeskrivelse:* St. Georg var en ung kappadokisk offiser som skal ha levd i det 3. århundre og led martyrdøden etter bestialsk tortur. Legenden om helgenen og dragen var kjent tidlig, men ble ikke nedtegnet før rundt år 1000. Den ble særlig populær i Russland. Historien går ut på at en drage truet byen Sliena og forlangte unge jomfruer som ofre. Da turen var kommet til prinsessen, grep St. Georg inn og uskadeliggjorde dragen, som deretter ble trukket gjennom byen av prinsessen med et rep. Fremstillingen på ikonen følger det tradisjonelle skjemaet. St. Georg rir mot høyre midt på bildet og stikker lansens i gapet på dragen som befinner seg nederst, under hestens føtter. Helgenen er iført rustning i sølv, mørk grønn chíton, rød chlamys og røde støvler. Glorien er lagt opp i lasert sølv. Hesten er hvit med oliven oppteining, og har seletøy i sølv og rødt. Dragen har mørk brun kropp og lysere, brunlig rødt hode. Om halsen har den et rødt rep som holdes av prinsessen. Hun står i byporten til høyre i bildet, mens kongeparet og hoffets folk ses oppe bak bymurens brystvern. Byen er hovedsakelig malt lys olivengrønn og rosa med hvite og dyp grønne detaljer. Under dragens kropp ses en mørk blågrønn sjø som - ifølge den russiske versjonen - var dens oppholdssted. Under dragehodet og bak St. Georg består landskapet av fjellformasjoner i rødlig oker, svart og hvitt. Himmelen er grønnlig blå. Øverst til venstre åpner den seg, og her ses stråler av sølv og gullimitasjon plassert på rosa og dyp grønne sirkelsegmenter. Pólja er forsølvet og har en grønn og en brunlig rød filjénka. Den siste er plassert ytterst. Inskripsjonen er plassert på pólja øverst på midten.



ill. 18. Ikon nr. 9 – Den hellige Georg og dragen. Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterthun 1994

- *Inskripsjon på billedsiden:* "Den hellige Jegors mirakel med dragen".
- *Observasjoner på baksiden:* Fri for sot. Ingen inskripsjoner.
- *Tentativ datering:* Som nr. 8.
- *Proveniensen:* Sannsynligvis Nord-Russland.
- *Kommentarer.* Vedrørende stil, teknikk og mål: se under nr. 8.





ill. 19. Ikon nr. 10 – Jesu dåp. Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterthun 1995

### Ikon nr.10 (ill. 19)

- *Motiv:* Jesu dåp
- *Materiale:* Tempera og sølv på bartre (furu?)
- *Mål:* Høyde 71,7 cm, bredde 56,5 cm, største tykkelse 36 mm. Lúsga er opptil 4 mm dyp. Horisontale deler av pólja er 5,1 cm brede, de vertikale 3,7-3,9 cm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets sørvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Komposisjonen følger det fastlagte skjemaet for motivet, kjent gjennom bl.a. Stróganov Pódlínnik. I midten står den nakne Kristus i Jordan. Elven strømmer fra bergformasjoner til venstre og høyre og er malt i grønnlige nyanser. Til venstre står Døperen Johannes, kledd i brun kamelhårskappe. Til høyre for Kristus står tre engler og holder fram hvite tekstiler. Disse kan forestille Kristi klær eller representere "velatio", en antikk, bærende gest som omfattet en tildekning av hendene. Den nærmeste engelen er kledd i grønn chíton og rød himátion. Alle engler har brede krager og vinger som er av lasert sølv med brunsvarte, hvite og røde detaljer. Samtlige glorier er i lasert sølv med hvit konturering. Bakgrunnen er - bortsett fra de rødlig oker fjellene - jevnt, kjølig grønn. Øverst på midten markeres himmelåpningen med sølvstråler på rød bunn, omgitt av grågrønne skyformasjoner. Duen ses ikke på grunn av skader. Pólja er brunlig gul med

dodenkop filjénka. Inskripsjonen som er mørk brun, er plassert på pólja, øverst på midten.

- *Inskripsjon på billedsiden:* Innskriften på pólja er uleselig, men har sannsynligvis vært "Jesu dåp".
- *Observasjoner på baksiden:* Fri for sot. Det er skrevet med penn på russisk: "Russisk festdag". I tillegg er det skrevet med blyant på russisk: "11. november 1944. Her bodde og overnattet de russiske befriere av det norske folk. Solovjev".
- *Tentativ datering:* Som nr. 8.
- *Proveniensen:* Sannsynligvis Nord-Rusland.
- *Kommentarer:* Vedrørende stil, teknikk og mål: se under nr. 8.



ill. 19. Ikon nr. 11 – Jesu fødsel. Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterthun 1994.

### Ikon nr.11 (ill. 20)

- *Motiv:* Jesu fødsel.
- *Materiale:* Tempera og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 72 cm, bredde 58,5 cm, største tykkelse 40 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets nordvegg.



- *Motivbeskrivelse:* På denne ikonen fremstilles en simultan suksesjon, dvs. at flere hendelser - som skjedde på ulike tidspunkt - avbildes uten å være adskilt med en begrensende ramme. Dette var vanlig for juleikonene. Komposisjonen er godt kjent bl.a. gjennom Stróganov Pódlinnik. De fremstilte scenene bygger i stor grad på apokryfe skrifter. I midten sitter Guds Mor, iført en mørk brunlig rød maphóríon med hvite border. Hun sitter foran det reivede barnet i krybben som delvis er lagt opp i lasert sølv. Vi ser det hvite eselet og den gulbrune oxen titte fram på hver side av krybben mens de gjenkjenne Frelseren i tråd med Jesajas profeti. Bak seg har Gudsmoren et kostelig rødt klede med lys ornamentikk. Hun sitter ved siden av en hule. Dette hulemotivet er hentet fra Jakobs evangelium, hvor det fortelles at Josef "fant en hule og førte henne dit". Gudsmoren rekker hendene fram for å hilse de tre vise menn, som er fyrstelig kledd med brede bånd av sølv med påmalt svart ornamentikk. Klærne er ellers blågrønne, rødbrune og røde. Øverst til høyre ser vi engelen sveve med en utfoldet skriftrull i hånden. Det er avbildet to hyrder, iført kjølig grønne og grønnlig oker klær. Den ene bærer en svart hatt. Under hyrdene ser vi (i svært fragmentarisk form) to jordmødre som vasker og reiver barnet. Den ene skal ha vært en tviler, som ble straffet med at hånden hennes ble lammet. Da hun stakk den ned i badevannet, ble den helbredet. Nederst til høyre sitter Josef foran hulen, iført en lys olivenbrun kjortel. Han får besøk av en fremmed mann med en hyrdestav. Hvem denne mannen er, har vært et mysterium. Er det Jesaja? Eller er det djevelen i en hyrdes skikkelse som forsøker å så tvil i Josefs sinn eller kjøpslå om barnets sjel? Alle scenene er omgitt av rødlig oker bergformasjoner. Øverst ses Betlehemsstjernen på den lys grønnlig blå himmelen. Alle de helliges glorier er lagt opp i lasert sølv, konturert med hvitt. Små inskripsjoner viser til personene. Hovedskriftfeltet er plassert på pólja, øverst på midten. Pólja er oker med en olivengrønn og en mørk brunlig rød filjénka. Den røde befinner seg ytterst.
- *Inskripsjoner på billedsiden:* "Jesu fødsel". Ellers er personene navngitt i bildet.
- *Observasjoner på baksiden:* Ingen sot. Ingen inskripsjoner.
- *Tentativ datering:* Som nr. 8.
- *Proveniens:* Sannsynligvis Nord-Russland.
- *Kommentarer:* Vedrørende mål, stil og teknikk: se under nr.8. Ikonens ornamenter og mange fine detaljer røper - mer enn de øvrige tre i denne serien - en tydelig påvirkning fra Stróganovskolen. Denne retningen introduserte på 1600-tallet en lyrisk, vestlig orientert stil med vekt på det plastiske og ornamentale.

### **Ikon nr.12 (ill. 21)**

- *Motiv:* St. Nikolas.
- *Materiale:* Tempera og sølv på bartre (furu?).
- *Mål:* Høyde 70,9 cm, bredde 59,5 cm, største tykkelse 57 mm. Lúzgas dybde 40 mm. Pólja er 5,2 cm bred øverst, 4,1 cm langs sidene, og 5,7 cm nederst.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets vestvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Det er sørgelig lite igjen av malingen på denne ikonen, men nok til å se at helgenen er fremstilt barhodet og halvveis skallet, samt at han er iført biskopornat. Han løfter sin høyre hånd til velsignelse. Dette skjer ikke på de gammeltroendes måte, men ved at ringfingeren berører tommelen. Dette er den greske velsignelsesgestusen. Hans venstre hånd holder evangelieboken. Ikonen følger med andre ord den vanlige fremstillingsformen.
- *Inskripsjon på billedsiden:* Ingen synlige.
- *Observasjoner på baksiden:* Ingen sot. Ingen inskripsjoner.
- *Tentativ datering:* Trolig 1700-tallet.
- *Proveniens:* Usikkert, muligens fra Nord-Russland.
- *Kommentarer:* Sankír er grønnlig grå. Hodet er vakkert modellert i sarte overganger. Ikonen har trolig vært av høy kvalitet, kunstnerisk sett.





ill. 21. Ikon nr. 12 – Den hellige Nikolas. Etter restaurering. Foto: Anne Tveit Winterthun 1994.

### Ikon nr.13 (ill. 22)

- *Motiv:* Guds Mor av Den brennende tornebusk med de hellige Nikolas og Aleksander
- *Materiale:* Tempera og sølv på ukjent tresort
- *Mål:* Høyde 26,4 cm, bredde 21,9 cm, tykkelse 21 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets nordvegg.
- *Motivbeskrivelse:* I Mos.2.3.3. berettes det at mens Moses var gjeter i Sinai "åpenbarte Herrens engel seg for ham i en luende ild, midt i en tornebusk og se, tornebusken sto i lys lue, men brant ikke opp". Kirkefedrene festet seg ved dette bildet og så det som et tegn på at Guds sønn ble unnfanget i jomfruelighet. I Russland ble billedtypen Guds Mor av Den brennende tornebusk ofte fremstilt slik at Gudsmoren og barnet (vanligvis Hodegétria-typen) ble innskrevet i en stjerneform med fire eller åtte spisser, som henviser til evangelistene eller det guddommelige åttetallet. Ikon nr.13 har to billedrader. Disse er inndelt i tre felt - adskilt med hvite linjer - hvorav det nedre har full bredde og utgjør litt over halvparten av billedflaten innenfor omrammingen. I feltet øverst til venstre ses Gudsmoren med barnet, begge med krone. Hun har dyp blå maphóron, Han en rosa himátion. I feltet øverst til høyre er Guds Mor fremstilt som Engledronningen: Hun ses



ill. 22. Ikon nr. 13 – Guds Mor av Den brennende tornebusk med de hellige Nikolas og Aleksander. Foto: Terje Norsted 1995.

- med barnet på armen, innskrevet i en sirkel som svever under stjernene i det mørke himmelhvelvet. Dette er igjen innskrevet i et firpass med en erkeengel i hver bue. I det nedre feltet står St. Nikolas til venstre i biskopornat og holder fram evangelieboken mens han velsigner. Til høyre står Aleksander Nevski, storfyrst av Vladimir, fremstilt med krone og i harnisk. Han holder det greske korset. Hovedfarger på helgenene: Hvit, rosa og dyp blå. Begge står vendt mot hverandre på en gråbeige mark. Med unntak av disse gråbeige partiene dekkes hele billedflaten av en gullimitasjon som også danner underlag for malingen. Ifølge en innskrift - i form av en beskjed - på baksiden, kan imitasjonen bestå av et metallpulver som er drysset på en gullgrunn. I bakgrunnspartiene er det punserte V-former. Hele billedsiden er flat, og rammefeltet er malt som imitasjon av beslag med innlagte edelsteiner.
- *Inskripsjoner på billedsiden:* Ved siden av Guds Mor til venstre: "Hun som mildner hjertene". Over motivet øverst til høyre: "Den brennende busk". Over helgenene nederst: "Den hellige Nikolai" og "Den hellige Aleksander".
- *Observasjoner på baksiden:* Noe tilstøtet. Innrisset "David To rader oppe den brennende busk nede Guds Mor hjertene mildnes og Nikolai og Aleksander Nevski. Pulver i beis. V.O."
- *Tentativ datering:* Siste del av 1800-tallet.
- *Proveniensen:* Usikkert.
- *Kommentarer:* Fremstillingen er utført på en nesten summarisk måte av en rutineret maler. Rammens ornamentikk er typisk for siste halvdel av forrige århundre og tiden rundt 1900.





ill. 23. Ikon nr. 14 – Kristus Pantokrator. Foto: Terje Norsted 1995

ill. 24 Ikon nr. 14 – Kristus Pantokrator uten prydbeslag. Bemerk at partier som skulle skjules av beslaget, ikke er fullt utformet. Foto: Terje Norsted 1995.

### Ikon nr.14 (ill. 23 og 24)

- *Motiv:* Kristus Pantokrator.
- *Materiale:* Oljemaleri på treplate, påsatt en ríza av forsølvet messingblikk(?).
- *Mål:* Høyde 22,1 cm, bredde 17,4 cm, treplatens tykkelse 16 mm. Største tykkelse medregnet metallet: 23 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets vestvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Denne ikonen er en såkalt *podokládnye*. Dette betyr at den fra først av var ment å skulle forsynes med prydmessing. Bare de synlige delene - hodet og hendene - er malt fullstendig. Kristus velsigner med sin høyre hånd og holder den oppslåtte evangelieboken i den andre. Rízaen er utformet slik at drakten og boken danner et lavt relieff. Glorien er en såkalt *vínets*, dvs. at dens ytre del er separert fra den øvrige rízaen. Denne ytre delen danner en krans av nygotisk ornamentikk.
- *Inskripsjoner:* På hver side av glorien: "Allherskeren". I evangelieboken: "Jeg gir dere et nytt bud: Elsk hverandre".
- *Baksiden og sideflatene* er kledd med rød fløyel.
- *Tentativ datering:* Slutten av 1800-tallet eller forrige århundreskifte.
- *Proveniensen:* Vanskelig å bestemme.
- *Kommentarer:* Det er typisk for podokládnye-ikonene at de ble malt med oljefarger. Uttryksformen er myk og romantisk.



Ill. 25. Ikon nr. 15 – Guds Mor Hodegetria/Ivërskaja. Foto: Terje Norsted 1995.

### Ikon nr.15 (ill. 25)

- *Motiv:* Guds Mor Hodegetria / Ivërskaja
- *Materiale:* Oljetrykk på papir, klebet til en treplate og dekket med ríza av forsølvvet blikk.
- *Mål:* Høyde 22,3 cm, bredde 17,7 cm, treplatens tykkelse 18 mm. Største tykkelse medregnet metallet: 32 mm.
- *Nåværende plassering:* Henger på kapellets vestvegg.
- *Motivbeskrivelse:* Som i øvrige Hodegetriafremstillinger holder Gudsmoren barnet med sin venstre hånd og viser til Ham - og oppfordrer til tilbedelse - med sin høyre. Barnet foretar velsignelse med sin høyre hånd. Motivet tilhører varianten "Ivërskaja" (gr. Psychosostria = Hun som redder sjelene). Denne karakteriseres ved at Gudsmoren luter hodet lett mot barnet, som holder bokrullen vertikalt og støtter den på kneet. Til forskjell fra Smolënskajatypen ser ikke barnet på beskueren. Gudsmoren har et blødende sår fra et knivstikk på kinnet. Ifølge en legende ble hun tilføyd dette såret av en arabisk kjøpmann ved navn Barbar. Da det begynte å dryppe blod fra såret, ble han omvendt og gikk i klosteret Ivëron på Athos som munk. Rízaen på denne ikonen er utformet i lavt relieff, som omfatter draktene og den ornerte rammen. Gloriene - i form av strålekranser - danner en vînetz.
- *Inskripsjon:* Nederst på rízaen: "Iverskaja".
- *Baksiden* er kledd med et pupurfarget tekstil.
- *Tentativ datering:* Rundt forrige århundreskifte.
- *Proveniens:* Vanskelig å bestemme.





ill. 26. Ikon nr. 16 – St. Nikolas Undergjøreren. Foto: Terje Norsted 1995.

### Ikon nr.16 (ill. 26)

- *Motiv:* St. Nikolas Undergjøreren.
- *Materiale:* Oljetrykk på papir som er festet til en treplate.
- *Mål:* Høyde 18 cm, bredde 14,3 cm, tykkelse 12,5 mm.
- *Nåværende plassering:* Står på tavlens øvre gesims.
- *Motivbeskrivelse:* St. Nikolas er iført full biskopornat inkludert sakkos og mitra, og står frontalt på et postament. I sin høyre hånd holder han sverdet som voldt hans martyrdød, i sin venstre hånd Kirken. Øverst til venstre sitter Kristus på en sky og holder evangelieboken. Øverst til høyre sitter Guds Mor, også på en sky, og holder fram omphóriet. Postamentet hviler på et golv der forsvinningsperspektivet er tydelig markert. Bakgrunnen er mønstret som et tapet. Billedflaten er todimensjonal.
- *Inskripsjon:* "Den hellige Nikolai Undergjøreren".
- *Tentativ datering:* Rundt forrige århundreskifte.
- *Proveniens:* Vanskelig å bestemme.

## 6. Ikonene i Neiden: Teknisk oppbygning

### Undersøkellesmetodikk

Ved kartleggingen av ikonenes tekniske oppbygning er det blitt anvendt tre hovedmetoder:

- overflatebetraktning ved hjelp av mikroskop,
- røntgen (gjelder ikon nr. 5 og 6),
- uttak av fargesnitt til betraktning i mikroskop samt til videre analyse ved hjelp av et scanning electronic microscope (SEM) ved Universitetets Oldsaksamling (nå Universitetets Kulturhistoriske Museum),

- identifikasjon av pigmentene ved hjelp av våtkjemiske metoder.

Den sistnevnte fremgangsmåten ble anvendt på ikon nr.1 og 2 i forbindelse med restaureringen på Nasjonalgalleriet i 1967-70.

Det er ikke foretatt noen form for analyser av treet, lerretsfibrene eller bindemidlene. Angivelsen av materialene er i dette tilfellet bygd på sannsynlighet.

Med hensyn til uttalelser om malingens bindemiddel, bør det tilføyes at tempera har et relativt karakteristisk utseende på grunn av den omstendelige maleteknikken.

### **Ikon nr.1 (Apostelen Filip, ill. 10)**

Panelet er av bartre, trolig furu. Det er satt sammen av to bord som er tangentialt skåret. Disse er 25 og 13 cm brede. Det ene bordet er bemalt på siden som vendte bort fra marginen, mens det andre er malt på motsatt side. På ikonens bakside, som er relativt glatt, har to labanker vært skjøvet inn i tverrgående slisser, en fra hver siden. Slissene er ikke gjennomgående. Labankene ble fjernet ved restaureringen i 1967-70.

Panelet er dekket på billedsiden med lerret. Grunderingen er middels tykk. Grafjá er såvidt synlig.

Av anvendte pigmenter i billedlagene ble følgende identifisert ved våtkjemisk analyse:

- Blyhvitt (ublandet i høylys, ellers blandet med kulørte pigmenter)
- Blyholdig gult, trolig blytinnigult (undermaling for gull eller bestanddel i gullgrunn)
- Sinnober (til evangeliebokens snitt, til munnen, inskripsjonen og til filjénka)
- Gul oker (til evangeliebokens perm, hudpartier, håret)
- Jernoksidrødt (til himátion og i konturer)
- Grønn jord (til undermalingen i hudpartiene samt til marken)
- Kobberholdig grønt, trolig verdigris (til chíton og himátion)
- Karbonsvart (til konturer)

Sankír består hovedsakelig av grønn jord som er utspart i de mørkeste partiene. For øvrig er modelleringen av karnasjonen foretatt med lys oker, tilsatt blyhvitt i økende grad. Høylyset er malt med rent blyhvitt. Til munnen er det anvendt litt sinnober. Ellers er detaljene i ansiktet trukket opp med brun farge. Til øynene er det brukt svart. Håret har en ensfarget rødbrun undermaling. De enkelte hårstråene er malt med gul oker.

Apostelens chíton er undermalt med et tynt lag verdigris. Dette står uovermalt i relativt store områder og danner en mellomtone. Lysere partier er malt med samme pigment tilsatt blyhvitt, mens mørkere deler er utformet med verdigris og svart eller med rent svart. Ássist er lagt opp som et skravert bånd over apostelens høyre skulder. Himátion er undermalt med et lag rent jernoksidrødt. Nyansen er relativt mørk, nærmest dodenkop. Den dypeste tonen som er sparsomt brukt, er malt med rent svart. Lysere partier er lagt opp med dodenkop tilsatt blyhvitt. Langs apostelens høyre ben, fra hoften til under kneet, er rødfargen brutt opp med verdigris og med verdigris tilsatt blyhvitt.

Skikkelsen og glorien har en ytterkontur som følger omrisset unntatt langs størstedelen av chíton. Kontureringen er svart og brun og har varierende bredde fra 1 til 5 mm. Den svarte konturen langs glorien, ansiktet, drakten og føttene er sekundær. Den var opprinnelig dodenkop. Langs hælen og føttenes underside utgjør konturen sandalenes såle. Marken er malt med dekkende grønn jord.

Evangeliebokens perm er malt dekkende gul oker og er forsynt med ássist i stråleform.

Inskripsjonen er jernoksidrød. Den er for det meste sekundær.

Den blyholdige gulfargen i bakgrunnen og glorien representerer trolig en pigmentering av gullgrunnen. Det ser ut til at disse partiene har vært forgylt mer enn én gang.

Den sinnoberrøde filjénkaen er sekundær. Originalen som også er sinnober, er så vidt synlig.

### **Ikon nr. 2 (Apostelen Thomas, ill. 11)**

Panelet er utformet i bartre, trolig furu. Det er sammensatt av to bord som er tangentialt skåret. Disse er 23,8 og 13,2 cm brede. Begge bord er malt på siden som vendte inn mot margen. På ikonens bakside som er relativt glatt, har to labanker vært skjøvet inn i tverrgående slisser, en fra hver side. Slissene er ikke gjennomgående. Labankene ble fjernet under restaureringen i 1967-70.

Panelet er dekket på billedsiden med lerret. Grunderingen som inneholder kritt, er forholdsvis tynn. Grafjá er synlig.

Av anvendte pigmenter ble følgende påvist ved våtkjemisk analyse:

- Blyhvitt (ublandet i høylys, ellers blandet med kulørte pigmenter)
- Blyholdig gult, trolig blytinnigult (undermaling for gull eller bestanddel i gullgrunn)
- Sinnober (til apostelens chlámys og chíton, til munnen, inskripsjonen og filjénka)
- Kobberholdig grønt, trolig verdigris (til apostelens sticháron og oráron)
- Grønn jord (til sankír og til marken).

I tillegg kommer gul oker, jernoksidrødt, en brun jordfarge samt karbonsvart.

Sankír består hovedsakelig av grønn jord, som er utspart i de mørkeste partiene. Modelleringen er utført med lys oker, tilsatt blyhvitt i økende grad. Høylyset er malt med rent blyhvitt. Til munnen er det benyttet litt sinnober. Ellers er detaljene i ansiktet trukket opp med en brun farge som også er benyttet til konturen. Til øynene er det brukt svart. Håret har en ensfarget rødlig brun undermaling. De enkelte hårstråene er malt med gul oker. Deler av karnasjonen er overmalt.

Apostelens sticháron synes å være bygd opp slik: Foldene er først trukket opp med grå maling, enten direkte på grunderingen eller på et mellomliggende, tynt lag med blyhvitt. Så er hele kjortelen - inkludert dens ornamentale deler - malt opp med blyhvitt. Denne er blitt såpass transparent at den grå linjeføringen under er svakt synlig. Deretter er foldene karakterisert med varierende blanding av blyhvitt og verdigris. Det kan ses at de grønne linjene som tegner foldene, ikke følger de underliggende grå. Til slutt er konturene trukket opp med en blanding av blyhvitt og verdigris eller ren verdigris. Kjortelen har et løsere preg enn den stramt karakteriserte drakten til St. Filip og kan ved første øyekast virke sekundær, men det særegne uttrykket kan skyldes den utradisjonelle teknikken: Modellering med mørk tegning på lys bunn.

Den brede ornamentborden rundt stichárons halsutsnitt er først tynt undermalt gul oker på det blyhvite sjiktet. Deretter er ornamentikkens hovedlinjer malt med svart. Oppå dette ligger mer ornamentikk i gul oker og gull, kantet med svart og jernoksidrødt. Mønsteret er delvis gått over med sekundær, rødlig oker som bidrar til å gi et forvirrende inntrykk. Den svarte, ornamentale borden langs stichárons mansjett og nedre kant er først malt med tynn, halvtransparent svart, deretter med pastos maling av samme farge. Dette siste innslaget virker sekundært.

Oráron er malt med mørk rød jernoksid. Til ornamentikken og korsene er det brukt henholdsvis verdigris og gull. Dette draktelementet virker originalt. Chíton er først malt med

blyhvitt. Deretter er mellomtoner og mørke partier malt med en blanding av sinnober og hvitt, trolig tilsatt noe svart. Konturene er trukket opp med sinnober. Chlámys er innledningsvis malt ensfarget sinnober. Deretter er de lysere partiene malt med sinnober blandet med blyhvitt. De mørkere partiene - samt konturen - er malt med jernoksidrødt. Skoene er malt med en brun jordfarge og konturert med svart. Marken er malt med dekkende grønn jord.

Salvekrukken er lagt opp i gull (ássist), gul oker og jernoksidrødt. Røkelsesketten har svarte detaljer på imitasjonsgull (lasert sølv).

Inskripsjonen er utført med jernoksidrødt.

Den blyholdige gule fargen som ses i glorien og bakgrunnen er trolig en undermaling for gullet. Det ser ut til at det ligger mer enn ett lag gull. Gloriens kontur er grovt trukket opp med svart. Den er sekundær.

Også den sinnoberrøde filjénkaen er sekundær. Originalen som også er sinnober, skimtes under. Den er omtrent halvparten så bred (ca 1,5 cm).

### **Ikon nr.3 (Døperen Johannes, ill. 12)**

Panelet er trolig utformet i furu. Det er satt sammen av to bord som er tangentialt skåret. De er bemalt på siden som vendte inn mot marginen. På baksiden som er glatthøvlet, har to tverrgående labanker vært skjøvet inn i slisser, en fra hver side. Slissene er ikke gjennomgående. Labankene ble fjernet under restaureringen i 1967-70.

Billedsiden er pålimt lerret. Det er ikke slått fast om den hvite grunderingen inneholder gips eller kritt.

Det er ikke foretatt noen nærmere undersøkelse av billedlagene. Men følgende er blitt observert:

Hele hodet er først undermalt grålig gulgrønt. Deretter har hudpartiene fått en rødlig oker sankír. Karnasjonen er modellert med lys oker og hvitt. Høylysene er nesten hvite. Gullet i glorien er lagt på en gul bunn. Det er ingen overmaling i billedfeltet. Rammedelen var opprinnelig forgyllt og hadde grønn linje langs ytterkanten. Hele rammen er blitt grundert på ny, forsvøvet, lasert og forsynt med rød filjénka.

### **Ikon nr.4 (Maria Guds Mor, ill. 13)**

Panelet er trolig av furu og er satt sammen av to bord. Begge er tangentialt skåret, og begge er bemalt på siden som vendte inn mot marginen. På baksiden som er glatthøvlet, er to tverrstilte labanker skjøvet inn i slisser, en fra hver side. Slissene er ikke gjennomgående. Labankene som i tverrsnitt tilsvarer slissenes tverrsnitt, ser ut til å være originale.

Billedsiden er pålimt lerret. Det er ikke fastslått om den hvite grunderingen inneholder kritt eller gips.

Det er ikke foretatt noen nærmere undersøkelse av billedlagene. Men følgende er blitt observert:

Karnasjonen er oppbygd som på ikon nr.3. Gullet i glorien er lagt på gul bunn. Det er ingen overmaling i billedfeltet. Rammedelen: Som ikon nr.3.



### **Ikon nr.5 (St. Nikolas, ill. 14)**

Panelet er laget av et ukjent bartre. Det består av ett bord som er malt på margside. Baksiden er glatthøvlet. En labank er skjøvet inn i en tverrgående slisse som ikke er gjennomgående. Denne labanken er noe mindre tilsotet enn resten av baksiden. Dette kan tyde på at den er sekundær.

Den hvite grunderingen ligger rett på treet uten mellomliggende lerret. Grafjá er synlig.

Det er ikke foretatt analyse av oppbygningen bortsett fra en røntgenundersøkelse. Denne viste en grov grafjá. Ellers ble følgende observert: Hele hodet har en gulgrønn undermaling. Hudpartiene har en rødlig oker sankír. Modelleringen av karnasjonen er foretatt med lys oker og hvitt, mens detaljene er definert med mørk brunt, svart og hvitt. Hodet ser ut til å være oppbygd av en blanding av opprinnelig og sekundær maling. Under den grønne sticháron skimtes et rødbrunt lag som sannsynligvis er den opprinnelige draktfargen. Det er innslag av svart overmaling på venstre mansjett og høyre skulder.

### **Ikon nr. 6 (Guds Mor Smolénskaja, ill. 15)**

Panelet er utformet av et ukjent bartre. Det består av ett bord. Baksiden er glatthøvlet. Den har vært forsynt med en labank i slisse som ikke har vært gjennomgående. Denne labanken mangler.

Det er klebet lerret over hele billedsiden. Den hvite grunderingen er ikke blitt analysert. Grafjá er svakt synlig.

Karnasjonens sankír er olivenbrun og står utildekket i mørke partier. Ellers er hudpartiene ganske enkelt modellert med gul oker uten blanding med hvitt, mens detaljene er trukket opp med jernoksidrødt.

Gudsmorens maphóron avtegner seg så tydelig på røntgenbilde at vi må anta at den brune fargen inneholder blyrødt.

### **Ikon nr. 7 (St. Eustathios, ill. 16)**

Panelet er laget av bartre, trolig furu. Det består av ett bord. Baksiden er høvlet, men ikke helt glatt. Det er innsatt to profilerte labanker i tverrgående slisser, en fra hver side (ill. 11). Labankene er ikke gjennomgående. De ser ut til å være originale.

Det er ikke klebet lerret til forsiden. Grunderingen er rødlig brun (bolus?).

Sankír er grålig grønn. Ellers er karnasjonen modellert med gul oker og hvitt. På helgenens brynje ligger sølvet rett på grunderingen. Det samme er tilfellet med gullet i gloriene. Det ser ut til at gloriene har vært forgyldt to ganger.

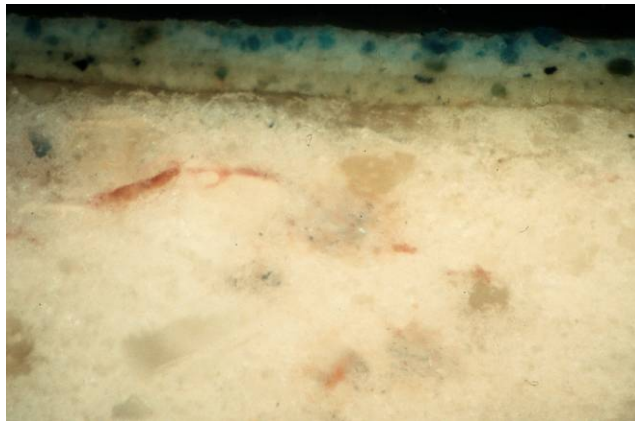
### **Ikon nr. 8 (Anásthasis, ill. 17)**

Panelet er trolig laget av furu. Det består av to bord som er 33,5 og 21,5 cm brede. Disse er tangentialt skåret. Bemalingen befinner seg på margside. Baksiden er behandlet med skavjern, ikke med høvel (ill. 5). Ikonen er forsynt med to relativt grove labanker med avfasing. Disse er gjennomgående, og er skjøvet inn i slisser fra samme side. Labankenes ender er forhugget ned til panelets nivå for at ikonen skal kunne passe inn i en ikonostás.

Lerretsbiten dekker fugen pluss et område som måler ca. 42x10 cm øverst og et mindre område nederst. Grunderingen som er hvit og relativt tykk, inneholder gips. Den dekkes av et fluorescerende isolasjonslag. Grafjá er synlig. Den er relativt summarisk.

Av pigmenter i billedlagene kan følgende nevnes: Blyhvitt, blyrødt, naturlig sinnober, gul oker, rødlig oker, jernoksidrødt (hematitt), en brunlig jordfarge (goethitt), grønn jord, kobberholdig grønn (kunstig malakitt?), azuritt og karbonsvart.

Sankír er rødlig brun og er sammensatt av sinnober, gul oker, goethitt og svart. Fargen står uovermalt i mørke partier. Ellers er hudpartiene modellert med gul oker og blyhvitt, tilsatt litt sinnober. Høylyset består av nesten rent blyhvitt. Den grønne tonen i mandorla og bakgrunnen er bygd opp slik: Over grunderingen og isolasjonslaget ligger det først en grå undermaling, bestående av blyhvitt, gul oker og karbonsvart. Over dette ligger det "grønne" laget som er sammensatt av blyhvitt og azuritt. Dette sjiktet har altså vært blått innen den gulnende oljen har gitt fargen en varmere tone. På mandorla ligger sølvfolien direkte oppå det lys blå sjiktet.



ill. 27. Ikon nr. 8. Mikroskopisk snitt av en fargeprøve fra himmelpartier. Det øverste laget inneholder blå korn av pigmentet azuritt. Dette indikere en datering til 1600-tallet. Foto: Terje Norsted 1994.

Forekomsten av azuritt gir grunn til å anta at ikonen er fra siste del av 1600-tallet eller helt i begynnelsen av 1700-tallet. Tilgangen på dette pigmentet minsket sterkt som følge av tyrkernes krigføring i Ungarn, hvor de rikeste forekomstene fantes (ill. 27).

Adams olivengrønne himáion er bygd opp slik: Underst ligger et sjikt bestående av blyhvitt, gul oker, jernoksidrødt og karbonsvart. Deretter finner vi et grålig lag som utgjøres av blyhvitt, rødlig oker og karbonsvart. Dette laget ser ut til å representere "lukkingen". Det øvre, modellerende sjiktet som opprinnelig må ha vært lys blått, består av blyhvitt og azuritt.

Det er verd å merke seg at den brunlige kjortelen til Kristus er malt med rødlige og brunlige lasurer og svart detaljering på sølv. Folien er lagt på et gulaktig lag som inneholder litt sinnober. Dette er sannsynligvis en pigmentert gullgrunn.

På pólja ligger sølvet på en liknende gullgrunn. Øverst ligger et fluorescerende, mørkt lag, som kan representere både en gylden lasur og restene etter oljeferniss.

Inskripsjonen på pólja er malt oppå et mørkt, fluorescerende lag som tolkes som en gylden lasur på sølvet. Bokstavene er malt med gul oker, jernoksidrødt og karbonsvart.

Det ble tatt i alt 14 snitt fra ulike deler av denne ikonen. To av dem ble undersøkt i SEM. Det mest interessante som ble oppdaget ved denne undersøkelsen, var forekomsten av azuritt.

### **Ikon nr.9 (St. Georg og dragen, ill. 18)**

Panelet er trolig laget av furu. Det består av to bord som er 38,5 og 18 cm brede. Disse er tangentialt skåret. Bemalingen befinner seg på margside. Baksiden er behandlet med skavjern. Ikonen har hatt to labanker som har vært skjøvet inn i gjennomgående slisser fra samme side. Begge ble fjernet under restaureringen i 1967-70.

På billedsiden er det klebet lerret bare på pólja. Det er ikke observert innrissing i kóvchegs treoverflate. Grunderingen er hvit og relativt tykk. Den inneholder trolig gips, slik som ikon nr.8 og 10. Grafjá er svært tydelig.

Det er ikke tatt snitt av denne ikonen. Det er heller ikke foretatt noen identifikasjon av pigmentene. Etter overflateobservasjonene å dømme, ser ikonen ut til å være oppbygd på en måte som ligger tett opp til nr. 8 og 10.

### **Ikon nr.10 (Jesu dåp, ill. 19)**

Panelet er trolig laget av furu. Det består av to bord som er 27,5 og 28,5 cm brede. Disse er tangentialt skåret. Bemalingen befinner seg på margside. Baksiden er behandlet med skavjern. Ikonen har hatt to labanker som har vært skjøvet inn i gjennomgående slisser fra samme side. Begge ble fjernet under restaureringen i 1967-70.

Det ser ut til at hele billedsiden har vært dekket med lerret. Noe av det er borte på grunn av skader. Grunderingen er relativt tykk, opptil ca. 3 mm, og inneholder gips. Den dekkes av et isolasjonslag. Grafjá er synlig.

Det ble tatt 16 snitt av fargelagene. Seks av dem er blitt studert ved SEM-analyse. Følgende pigmenter ble identifisert: Blyhvitt, blyrødt, naturlig sinnober, gul oker, rødlig oker, jernoksidrødt (hematitt), brunlig jordfarge (goethitt), grønn jord, kobberholdig grønt (trolig kunstig malakitt), azuritt og karbonsvart. I tillegg kommer en rødfarge som kan tolkes som resinat (farget harpiks). Pigmentutvalget er med andre ord nesten identisk med det som ble funnet i ikon nr.8.

Sølvfolien består av nesten helt ren sølvklorid. Kloridet skyldes anløping. Sølv til folier uten legering med kobber eller bly må anses som sjeldent.

Karnasjonen er oppbygd som på ikon nr. 8.

I en av englenes røde kjortel ble skyggepartiet studert. Her består den røde hovedfargen av en blanding av sinnober og blyrødt - en relativt vanlig kombinasjon. Det ses tydelig at sinnoberpartiklene består av knust, naturlig mineral. På dette røde sjiktet ligger en rød lasur, bestående av et fargestoff uten substrat. Antakelig dreier det seg om et resinat. Fargestoffet er trolig drageblod.

I berglandskapet er "lukkingen" skjedd med en blanding av rødlig oker og blyrødt. I overliggende modelleringslag er mengden av blyrødt sterkt redusert, mens litt blyhvitt er tilsatt. I øvre høylyssjikt finner vi bare blyhvitt. Dette er antakelig også tilfellet med alle bergpartiene i ikon nr.8, 9 og 11.

Elven er først lagt opp i en grønn mellomtone som inneholder blyhvitt og grønn jord. Den er modellert med et lysere sjikt, som inneholder relativt mye blyhvitt. Til slutt er de mørkere linjene i strømmen malt kjølig grønne. Denne grønnfargen består nesten utelukkende av et



kobberpigment. Partiklene er små og runde og danner til en viss grad agglomerater. Dette er typisk for kunstig malakitt.

### **Ikon nr.11 (Jesu fødsel, ill. 20)**

Panelet er trolig laget av furu. Det består av to bord som er 30,5 og 27,5 cm brede. De er tangentialt skåret. Bemalingen befinner seg på margsiden. Baksiden er behandlet med skavjern. Ikonen har hatt to labanker som har vært skjøvet inn i slisser fra samme side. Begge labankene ble fjernet under restaureringen i 1967-70.

Pólja og mesteparten av kóvcheg er dekket med lerret. Grunderingen er hvit og relativt tykk. Den inneholder trolig gips, slik som ikon nr.8 og 10. Grafjá kan ses.

Det ble ikke tatt snitt av denne ikonens fargelag. Det ble heller ikke gjort forsøk på å identifisere pigmentene. Etter overflateobservasjoner å dømme, er denne ikonene oppbygd på omtrent samme måte som nr.8 og 10.

### **Ikon nr.12 (St. Nikolas, ill. 21)**

Panelet er trolig laget av furu. Det består av to bord, som er 30 og 29 cm brede. Disse er tangentialt skåret. Bemalingen befinner seg på margsiden av det ene bordet, på motsatt side av det andre. Baksiden er behandlet med skavjern. Ikonen har på baksiden to relativt grove labanker som er skjøvet inn i slisser. Slissene er ikke gjennomgående. Labankene er avfaset i endene for at ikonene skal være tilpasset en ikonostás.

Hele billedsiden er dekket med lerret. Siden grunderingen og malingen er svært fragmentarisk bevart, kan det ses at lerretet består av til sammen seks biter av vekslende størrelse og grovhet (fra 6x6 til 9x9 tråder per cm<sup>2</sup>). Grunderingen er forholdsvis tykk og er dekket av et synlig isolasjonslag. Grafjá kan ses. Opprisset beskriver hodets og hendenes hovedform.

Sankír er olivengrønn. Modelleringen er foretatt med grålig oliven, varm brunlig rød og rosa i jevne overganger mot høylyset. Glorien, pólja, halslinningen og deler av evangelieboken er belagt med sølvfolie med gylden lasur. Bakgrunnen som nå er lys grønn, har opprinnelig vært lys blå (azuritt og blyhvitt?).

### **Ikon nr.13-16 (ill. 22-26)**

Metallinnfatningen på ikon nr.14 ble løsnet for å inspisere den malte overflaten (ill. 30). Bortsett fra dette ble ikke disse fire ikonene nærmere undersøkt.



ill. 28. Ikon nr. 6 før restaureringen på Nasjonalgalleriet. Foto: Nasjonalgalleriet 1967.

## 7. Restaureringen 1994-98

### Tilstand før restaureringen i 1994-98

Restaureringen i 1994-98 omfattet ikonene nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 og 12. Samtlige hadde tidligere vært restaurert på Nasjonalgalleriet (**ill. 28**). Dette gjaldt også nr. 7 (St. Eustahios), men denne ikonen var i god forfatning og trengte ingen ny behandling.

*Ikon nr. 1 (Apostelen Filip):* En god del oppskallinger i malingen fantes øverst i venstre hjørne. Ellers var store deler av overflaten blakket som følge av krystallisering av fernissen.

*Ikon nr. 2 (Apostelen Thomas):* Det var en del oppskallinger nederst til høyre og langs høyre side av pólja. Det var også et større antall små oppskallinger på den røde kappen.

Oppskallingene i ikon nr. 1 og 2 gikk ned til grunderingen eller et stykke inn i denne og lå stort sett orientert i fiberretningen.

*Ikon nr. 3 (Døperen Johannes):* Det fantes et antall større og mindre opp- og avskallinger ned til grunderingen, spesielt i ansiktet og på rammedelen nederst til venstre. De mange retusjene fra forrige restaurering var blitt godt synlige.

*Ikon nr. 4 (Maria Guds Mor):* En dramatisk oppskalling (teltformet) gikk fra munnpartiet og helt ned til brystet. Ellers var det mindre opp- og avskallinger i flere partier, især på rammedelen til høyre for ansiktet. Retusjer fra forrige restaurering var blitt tydelige.

Ikon nr. 3 og 4 later til å ha en "innebygget" svakhet på midten, der malingen løsner. Denne svekkelsen kan til dels skyldes at begge har vært utsatt for en ekstraordinær påkjenning, muligens varmen fra en nærstående oljelampe.

Skadene på ikon nr. 3 og 4 gikk ned til grunderingen eller et stykke inn i denne og lå hovedsakelig orientert i fiberretningen.

*Ikon nr. 5 (St. Nikolas):* Det var en del oppskallinger over store deler av billedflaten, især i ansiktet.

*Ikon nr. 6 (Guds Mor Smolénskaja)* hadde en god del oppskallinger som var lokalisert til midtre, vertikale tredjedel av billedflaten.

*Ikon nr. 8 (Anásthasis)* hadde små opp- og avskallinger som var fordelt utover, men mest i nedre halvdel. Enkelte avskallinger fantes i den blottlagte, nedtonede grunderingsdelen og markerte seg som hvite flekker.

*Ikon nr. 9 (St. Georg)* hadde et stort antall middels store opp- og avskallinger, mest langs midtre, vertikale tredjedel av billedflaten.

*Ikon nr. 10 (Jesu dåp)* hadde relativt få og små opp- og avskallinger.

*Ikon nr. 11 (Jesu fødsel)* hadde en god del små opp- og avskallinger, især i øvre halvdel.

Oppskallingene i ikon nr. 8, 9, 10 og 11 gikk ned til grunderingen og var hovedsakelig orientert i fiberretningen.

*Ikon nr. 12 (St. Nikolas):* Her var det opp- og avskallinger ned til grunderingen i en del av områdene med bevart maling. Skadene var for det meste orientert i fiberretningen. Den hvite grunderingen i utfallene ga et urolig inntrykk. En del av lakunene i malingen virket også forstyrrende på oppfatningen av hodet og den ene hånden. Lerretet utenom bemalte partier virket fremmedartet fordi det for en stor del var inntonet med en grønnlig grå maling. Også blottlagt treverk var nedtonet med samme farge.

### Vurdering av skadeårsaker

Ikonene befinner seg i et naturlig klima. Det er ingen ting som kan forhindre at de utsettes for store klimatiske kontraster. Temperaturen kan veksle fra +25 °C om sommeren til -30 °C om vinteren. Siden kapellet ligger i en sone mellom kyst- og innlandsklima, kan den relative luftfuktigheten variere sterkt innenfor korte perioder. Fordi bygningens vegger ikke er tette, blåser noe snø inn vinterstid. Disse forholdene betyr at ikonene må tåle store påkjenninger.

Det er tidligere nevnt at ikon nr. 3 og 4 hadde "innebygde" skadeårsaker, trolig på grunn av lokal oppvarming. Det har vært vanskelig å få disse konsolidert 100 %. Bortsett fra disse to ikonene, kan vi gå ut fra at malingen på de øvrige fikk tilfredsstillende vedheft da billedsiden – for de flestes vedkommende – ble vokskonsolidert under restaureringen i 1967-70 (se *vedlegg 3*). En mulig årsak til at en del maling hadde løsnet på tolv av ikonene etter bare 20-25 år, er at bare billedsiden ble behandlet med voks. Siden det er påvist at dette har en forsinkende effekt på fuktutvekslingen mellom luft og tre, kan manglende voksbehandling av baksiden ha gitt en ubalanse i panelets reaksjon på klimaendringer. Utvekslingen av fuktighet har trolig skjedd i høyere grad – og gitt sterkere effekt i form av krymping og svelling på tvers av fiberretningen – på baksiden enn på forsiden.



## Utgangspunktet for restaureringen 1994-98

Det ble vurdert som viktig å få utliknet det ubalanserte forholdet mellom ikonenes for- og baksida ved å voksimpregnere baksiden. En etterkonsolidering av billedsiden ble også ansett som nødvendig. Denne behandlingen hadde som premiss at ikonene fortsatt skulle oppbevares i kapellet året rundt.

En del mindre lakuner i malingen hadde oppstått etter 1970. Det ble besluttet at disse skadene måtte inntonnes (grundering) eller oppbygges med hvit vokskitt og retusjeres (malingen). Siden de opprinnelige materialene allerede var endret som følge av tidligere voksbehandling, ble det ikke retusjert med tempera, men med oljefarger. Enkelte lakuner i malingen som ikke var retusjert på Nasjonalgalleriet, ble tatt opp til ny vurdering. Det ble ansett som fordelaktig å fylle noen av disse lakunene for å gjøre det lettere å forstå enkelte sterkt fragmenterte motivdeler som det ellers ville ha vært vanskelig å oppfatte. Dette ble basert på den spesielle konteksten som innebærer at: 1) Ikoner i ortodokse kirker anses som uverdige hvis de er uforståelige eller preget av vanskjøtsel, og 2) Ikonene skal være meningsbærende i en teologisk sammenheng. Det ble valgt å bare fylle ut mindre lakuner som hadde som fellestrekk at det var liten usikkerhet med hensyn til de tapte partienes originale utseende.



ill. 29. Ikon nr. 5 (Den hellige Nikolas) med pålagt forsidebeskyttelse som sikrer løs maling før restaurering. Fotografert i streifflys. Foto: Anne Tveit Winterthun 1993.

## Restaureringen 1994-98

Som en første gangs sikring mot videre ødeleggelse, ble partier med oppskallinger på ikonenes billedside pålagt en forsidebeskyttelse av japanpapir, festet med vokspasta (ill. 29). Denne nødkonserveringen ble foretatt allerede i 1992. Umiddelbart før transporten til Oslo ble hver ikon som trengte restaurering, gått nøye over på ny med ekstra godt streiflys. Dette resulterte i at flere oppskallinger ble oppdaget og at mer forsidebeskyttelse ble pålagt.

Før selve konsolideringen måtte panelene få mulighet til å svulle slik at oppskallet maling kunne få plass nok ved fastlegging. Til enkelte ikoner ble det brukt et fukt-kammer for å få gjennomført en tilstrekkelig svelling. Ikon nr. 4 som hadde en ekstremt stor oppskalling, trengte tre uker i fukt-kammeret. Dette besto av et "telt" av plastfolie. Inni teltet ble det satt en skål med tynn saltlake som ga en relativ luftfuktighet på mellom 55 og 60 % (målt med termohygrograf).

Under konsolideringen gjennomgikk alle de tolv ikonene samme prosedyre:

**Baksiden:** Denne ble påført en mikrokrySTALLinsk klebevoks (Lascaux Adhesive Wax 443-95) som ble smeltet og ført inn i den ytterste trestrukturen ved hjelp av en infrarød varmekilde. Det ble brukt relativt mye voks for å kunne utligne barrierevirkningen av voks og grundering/maling på billedsiden. Det ble også brukt nok tid til å oppnå en effektiv impregnering. Overskudd av voks ble fjernet med petroleter.

**Billedsiden:** Denne ble påført klebevoks som ble smeltet og ført inn i strukturen seksjonsvis ved hjelp av en infrarød varmekilde. I partier med oppskallinger ble det brukt ekstra voks. En varmespatel ble brukt til å presse ned oppskallingene. Disse myknet tilstrekkelig ved varmetilførselen. Overskudd av voks ble fjernet forsiktig med petroleter. Samtidig løsnet forsidebeskyttelsen. Den kunne trekkes av uten fare for skader.

Etter fjerning av voksoverskuddet, ble hele billedflaten polert varsomt med en myk klut. Dette var tilstrekkelig til å gi overflaten en svak glans. Sluttferniss ble ansett som unødvendig.

Videre kan følgende bemerkes om restaureringen av hver ikon:

- *Ikon nr. 1 (Apostelen Filip).* I et parti langs en tidligere oppskalling øverst til venstre ble noen små skader i malingen kittet opp med vokskitt og nøytralretusjert, dvs. tonet inn med en jevn farge som forholder seg "nøytralt" til de nærmeste omgivelsene. Disse retusjene kan skiller ut ved nærbetraktning (ill. 10).
- *Ikon nr. 2 (Apostelen Thomas).* Små skader i malingen på pólja, på den røde kappen og langs glorien, ble nøytralretusjert (ill. 11).
- *Ikon nr. 3 (Døperen Johannes).* Små skader i malingen som var fordelt omkring på bildet, ble nøytralretusjert (ill. 12).
- *Ikon nr. 4 (Maria Guds Mor).* Samme som for nr. 3 (ill. 13).
- *Ikon nr. 5 (St. Nikolas).* Utfall i malingen var noe mer omfattende enn i de nevnte ikonene, især i ansiktspartiet. Skadene ble derfor behandlet med integrerte retusjer, dvs. retusjer som av utseende legges opp til den nærliggende, gamle malingen. Nivåforskjeller ble på forhånd utjevnet med hvit vokskitt (ill. 14).
- *Ikon nr. 6 (Maria Guds Mor Smolénskaja).* Små skader i malingen som var fordelt omkring på bildet, ble oppkittet og behandlet med integrerte retusjer. Forstyrrende valørmessige ujevnheter i det blottlagte lerretet i billedflatens nederste del ble forsiktig avtonet (ill. 15)
- *Ikon nr. 8 (Anásthasis).* Hvite flekker i den blottlagte grunderingen ble tonet ned. Nyere utfall i malingen ble oppkittet og behandlet med integrerte retusjer. I tillegg ble en del andre utfall i malingen oppkittet og rekonstruert. Det ble i dette tilfellet lagt vekt på å gjøre mer av motivet forståelig fordi det var svært vanskelig å oppfatte (ill. 17).

- *Ikon nr. 9 (St. Georg)*. Skadene i malingen ble utjevnet med hvit vokskitt og behandlet med integrerte retusjer. Hvite flekker etter utfall i grunderingen og fullstendig blottlagt treoverflate ble nedtonet (**ill. 18**)
- *Ikon nr. 10 (Jesu dåp)*. Samme som nr. 8 (**ill. 19**).
- *Ikon nr. 11 (Jesu fødsel)*. Samme som nr. 8, men retusjene var mer begrenset (**ill. 20**).
- *Ikon nr. 12 (St. Nikolas)*. Den grønnlig grå fargen på lerretet og det blottlagte treverket ble fjernet. Dette avslørte lerretets ujevne preg. Ujevnhhetene ble nøytralisert ved at de lyseste områdene ble nedtonet med tynn, mager oljemaling med lerrets farge. Behandlingen var såpass begrenset at den ikke reduserte inntrykket av umalt lerret. Det blottlagte treverket ble dempet med tynn oljemaling. Hvite utfall i grunderingen ble også nedtonet. Siden det var store utfall i originalmalingen og siden en del av disse lakunene lot seg restaurere uten vanskelighet, ble det besluttet å gå relativt langt. Restaureringen ble konsentrert til hodet og henderes viktigste partier. Ved dette arbeidet ble det lagt opp vokskitt i nivå med originalmalingen. Den nye malingen ble lagt på en isolasjon av tynn sjellakk og har preg av integrert retusjering. Den ble utført med linoljemaling. Etter behandlingen var ikonen fremdeles sterkt preget av å være et fragment, men motivets budskap trer atskillig tydeligere fram nå enn før (**ill. 21**).

## Oppfølging

Ikonene må inspiseres regelmessig for å få kontrollert deres tilstand. Det bør ikke gå mer enn ti år mellom hver gang dette skjer. Siden den innledende etappen i restaureringen var ferdig i 1994, burde inspeksjonen ha vært foretatt første gang i 2004.

## 8. Litteratur

Alpatov, M. V. 1978: *Early Russian Icon Painting*. - Moskva: Edition "Iskussvo".

Bentchev, I. 1999: *The Varnished Icon*. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): *Icon Conservation in Europe*. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 64-88.

Bobrov, Y. 1995: *Some Problems in the Conservation of Late Icons*. – I: Berg, P. (red.): *Conservation of Late Russian Icons*. – The Valamo Art Conservation Institute. The Vantaa Institute of Arts and Design / Department of Conservation Studies: 6-9.

Bodin, P-A. 1994: *Världen som ikon. Åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen*. – Skellefteå: Artos Bokförlag.

Bornheim, B. 1998: *Ikonen. Russische Feinmalerei zwischen Orient und Okzident*. – Augsburg: Battenberg Verlag.

Brewer, J. A. 1991: *The Effect of Selected Coatings on Moisture Sorption of Selected Wood Test Panels with regard to Common Panel Painting Supports*. – I: *Studies in Conservation*, Vol. 36, No. 1: 9-23.

Caluwé, R. de. 1984: *Ikonenmalerei*. – Rosenheimer.

Chizhova, T. D. 1981: *Methods of Egg-Tempera Panel Painting Conservation employed in the State Hermitage*. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints 81 / 24 / 5.

Delsaux, N. 1999: *Icon Conservation in France*. – I : Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H.: *Icon Conservation in Europe*. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 89-98.



- Espinola, V. B. 1981: The Technical Study and Conservation of a Russian Icon and Oklad. Master of Arts Thesis. – Washington D.C.: George Washington University.
- Espinola, V. B. 1981: Conservation Techniques in the Soviet Union. Museum Internship Report 291. – Washington D.C: George Washington University.
- Espinola, V. B. 1987: The Technical Examination of Russian Icons and Oklads. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 1105-1108.
- Espinola, V. B. 1992: Russian Icons: Spiritual and Material Aspects. – I: Journal of the American Institute for Conservation 31: 17-22.
- Friis, J. A. 1910: Klosteret i Petschenga. Skildringer fra russisk Lapland. – Kristiania og Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel / Nordisk Forlag
- Hagmann, N. A. 1981: Some Problems in the Restoration of Old Russian Painting. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints 81 / 24 / 4
- Hammervold, A. 1995: De russiske ikonbeslag og metallikoner. – I: Aaserud, A. (red.): Ikoner fra Nord-Russland fra det 16. til det 19. århundre. – Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum: 36-39
- Hanssen, S. N. 1978: St. Georg's Greskorthodoxe Kapell. Neiden i Sør-Varanger. Reist av Den Hellige Trifon 1565. – Kirkenes: Sør-Varanger Kulturstyre
- Jolkkonen, N. 1998: The Conservation of a Late Icon from Old Valamo. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): The Conservation of Late Icons. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 53-66
- Kiljunen, V. 1985: Konservering av Valamos konstskatter. – I: Steiner-Kiljunen, K. (red.): Konservering igår och idag. NKF X. kongress. Kompendium: 146-155
- Kirschmann, E & Braunfels, W (utg.). 1968-76: Lexikon der christlichen Ikonographie. B.1-8. – Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Kjellin, H. (1956): Russiske ikoner i norsk og svensk eie. – Oslo: Dreyers forlag.
- Knag, Niels. 1938 (1694): Finnmark omkring 1700. Utgitt ved Brock Utne, M & Solberg, O. – Nordnorske samlinger I. – Oslo.
- Koltsova, T. 1995: Ikoner fra Nord-Russland. – Aaserud, A. (red.): Ikoner fra Nord-Russland fra det 16. til det 19. århundre. Katalog. – Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum: 61-63.
- Kossolapov, A. J. 1991: Historical and Technical Aspects of Gilded Russian Icons. – I: Bigelow, D. (red.): Gilded Wood. Conservation and History. – Madison, Conn.: Sound View Press: 183-192.
- Krasilinin, M.M. 1987: National Artistic Heritage and Its Place in Contemporary Society (Problems of Conservation of Later Icon Painting). – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints, 1115-1118.
- Lazarev, V. N. 1969: Novgorodian Icon-Painting. – Moskva: Edition "Iskusstvo".

- Lelekova, O. V. & Naumova, M. M. 1981: Data on Icon Pigments Composition and Their Attributive Value. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints 81 / 24 / 3.
- Lelekova, O. 1987: The Problems of Tempera Paintings Investigation and Restoration. – I: The ICOM Conference on the Restoration and Conservation of Icons. – Moskva.
- Lélékova, O. 1990: Problèmes de restauration des icônes russes. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 768-772.
- Lelekova, O. 1996: Expert Examination of Icons. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 367-370.
- Malcéva, D. 1990: Certains aspects de la méthodologie de restauration et de l'étude des peintures de chevalet en détrempe dans le Musée Russe. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 773-776.
- Maltseva, D. (1994.): The Technique of Old Russian Painting. – I: Grierson, R. (red.): Gates of Mystery. The Art of Holy Russia. – Fort Worth: InterCultura, 314-317.
- Mal'ceva, D. E. 1995: N. P. Kondakov's Collection of Icons in the Russian Museum. – I: Berg, P. (red.): Conservation of Late Russian Icons. – Vantaa: The Valamo Art Conservation Institute. The Vantaa Institute of Arts and Design / Department of Conservation Studies: 22-29.
- Milanou, K. 1998: Cases of Damage to the Ground and Paint Layers of Icons. Presentation of Their Conservation, Treatment and Restoration. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., H. Nikkanen H. (red.): The Conservation of Late Icons. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 81-96.
- Mironenko, D. 1998: The Conservation of Icon Wood Panels. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): The Conservation of Late Icons. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 193-200.
- Mironenko, D. 1998: Two Traditional Methods of Gilding in Icon Painting. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): The Conservation of Late Icons. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 213-214.
- Molland, E. 1976: Kristenhetens kirker og trossamfunn. – Oslo: Gyldendal.
- Niemi, E. 1989: Østsamene i Neiden. Veidefolk og reindrifutøvere. – Vadsø: Varanger Årbok: 21-39.
- Nikkanen, H. 1985: Valamos konserveringsanläggning och dess bakgrund. – I: Steiner-Kiljunen, K. (red.): Konservering igår och idag. NKF X. Kongress. Kompendium: 156-168.
- Norsted, T. 1995: Russian Icons in Norwegian Churches. – I: Berg, P. (red.): Conservation of Late Russian Icons. – Vantaa: The Valamo Art Conservation Institute. The Vantaa Institute of Arts and Design / Department of Conservation Studies: 96-105.
- Norsted, T. 1995: Hvordan de russiske ikonene ble til. – I: Aaserud, A. (red.) Ikoner fra Nord-Russland fra det 16. til det 19. århundre. Katalog. – Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum: 21-35
- NOU 1994: Riss av østsamenes historie. – nr. 21, kapitel 2.

- Onasch, K. 1961: Ikonen. – Berlin: Union Verlag.
- Onasch, K. & Schieper, A. 1995: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. – Freiburg / Basel / Wien: Herder.
- Ouspensky, L. 2000: Ikonens teologi. Oversatt av Göran Ståhl. – Skellefteå: Artos
- Pietarinen, R. 1998: The Icon in the Church and in the Museum. A Theological and Practical Point of View. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): The Conservation of Late Icons. – Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 12-15.
- Rathke, Jens. 1907: Afhandling om de Norske Fiskerier og Beretninger om Reiser i Aarene 1795-1802 for å studere Fiskeriforhold m.v. – Bergen: Selskabet for de Norske Fiskeriers Fremme.
- Rice, D. & Rice, T. Talbot. 1974: Icons and Their Dating. – London: Thames and Hudson.
- Rice, T. Talbot. 1963: The Technique of Icon Painting. – London: Spring Books.
- Rickman, C. & McAusland, J. 1988: Visit to the USSR. – I: Conservation News No.36 / July 1988: 19-21.
- Rybakov, A. A. 1981: Certain Technical and Technological Characteristics of Icons in Northern Russia in the XIV-XVIII Centuries. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints 81 / 24 / 2.
- Sande, Siri. 1995: Ikoner - hellige bilder. – I: Aaserud, A. (red.) Ikoner fra Nord-Russland fra det 16. til det 19. århundre. Katalog. – Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum: 17-20.
- Schneider, I. & Fedorov, P. 1984: Die Ikonenmalerei. Technik und Vorzeichnungen. Hrsg. v. H. Skrobucha. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers.
- Schnitler, Jens Peter. 1929: Major Jens Peter Schnitlers Grenseeksaminasjonsprotokoller 1742-1745. Bind II. Ved Qvigstad, J. & Wiklund, K. B. – Oslo: Kjeldeskriftfondet.
- Sendler, E. 1992: The Icon. Image of the Invisible. – Wheathampstead, Hertfordshire: Anthony Clarke Publishers.
- Skalova, Z. 1987: The 17<sup>th</sup> Century Icon "Mother of God of Smolensk" Rediscovered. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 1127-1131.
- Skálová, Z. 1991: Die Semiotik mittelalterlicher Russischer Ikonen. Ihre Beschädigung, Restaurierung, Nachahmung und Fälschung. – I: Haustein-Bartsch, E. (red.) Russische Ikonen. Neue Forschungen. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers: 171-180.
- Smirnova, E. (1994.): The Schools of Medieval Russian Painting. – I: Grierson, R. (red.): Gates of Mystery. The Art of Holy Russia. – Fort Worth: InterCultura: 60-71.
- Stassinopoulos, Stergios. 1998: The Construction of Wooden Panels of Icons. Defects, Problems of Such Structures and Their Treatments in Previous Years and Today. – I: Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H. (red.): The Conservation of Late Icons. Uusi Valamo: The Valamo Art Conservation Institute: 41-52.
- Stuart, J. 1975: Ikons. – London: Faber and Faber.



- 1974: The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fournä. An English Translation, with Commentary, of cod.gr.708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad, by Paul Hetherington. – Wheathampstead, Hertfordshire: Anthony Clarke Publishers.
- Thompson, D.V. 1956: The Materials and Techniques of Medieval Painting. – New York: Dover Publications.
- Thompson, D.V. 1963: The Practice of Tempera Painting. – New York: Dover Publications.
- Trifonova, A. N. 1996: The Silver-Framed Icons in Old Russian Art. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 316-321.
- Trjapitsin, K. 1985: Transferring Basmās to a New Ground. – I: Berg, P. (red.) Conservation of Late Russian Icons. – Vantaa: The Valamo Art Conservation Institute. The Vantaa Institute of Arts and design / Department of Conservation Studies: 68-73.
- Vorren, Ø. & Manker, E. 1981: Samekulturen. – Oslo / Bergen / Tromsø: Universitetsforlaget.
- Wessel, A. B. 1938: Optegnelser fra Sør-Varanger. – Kirkenes: Folkets Frihets Trykkeri.
- Wikan, S. 1995: Grensebygda Neiden. Møte mellom folkegrupper og kampen om ressursene. – Stonglandseidet: Nordkalottforlaget / Svanvik: Sør-Varanger Museums Forlag.
- Willamo, H. 1989: Ikonmåleriet i Ryssland från slutet av 1700-talet till början av 1900-talet. – I: Venäläisiä ikoneja noin 1780-1915. Katri ja Harri Willamon kokoelma. – Espoo: 15-19.
- Willamo, H. 1989: Datering av ikoner. – I: Venäläisiä ikoneja noin 1780-1915. Katri ja Harri Willamon kokoelma. – Espoo: 98-100.
- Yakovleva, A. I. 1990: Approaches to the Study of Methods used in Medieval Face Painting. – I: ICOM Committee for Conservation. Preprints: 783-784.

## 9. Vedlegg

### Vedlegg 1. Fargesnitt

Det ble tatt ut malingprøver av to av ikonene – nr. 8 og 10 – for fremstilling av fargesnitt. Begge disse ikonene var i en såpass fragmentarisk forfatning at spor etter uttagelsen av prøver var visuelt sett ubetydelige. Snittene ga verdifulle opplysninger om pigmentbruk og malerteknisk oppbygging. Det refereres til tolkningen i en videre sammenheng under gjennomgåelsen i kapittel 6.

Følgende prøver av malingstrukturene er fremstilt i snitt:

#### *Ikon nr. 8 (Anásthasis)*

1. Mørk oker: Marken nederst
2. Den brunrøde, ytterste stripen på pólja, tatt øverst, nær midten
3. Hvitt: Inskripsjonen over Evas hode, avtonet med grønn jord og lagt på sølv langs kanten av inskripsjonsfeltet
4. Karnasjon: Adams hånd
5. Rosa: Adams chíton
6. Blått: Himmelen (**ill. 28**)
7. Blått med sølvstriper: Glorien over Kristi hode
8. Grågrønt: Adams himátion
9. Den grålig grønne, nest ytterste stripen på pólja, tatt øverst, nær midten
10. Beige: Kisten under Evas føtter
11. Lasert sølv fra pólja, tatt nederst
12. Dyp rød inskripsjon på sølv øverst i billedfeltet
13. Brunlige, svarte og rødlige striper på sølv: Kristi mandorla
14. Hvitt på rosa på mørk oker: Marken nederst.

#### *Ikon nr. 10 (Jesu dåp)*

1. Hvitt med grønnlig grå avtoning: Kledet som dekker den nærmeste engelens hender
2. Gul oker med grålig lasur på pólja, høyre del
3. Gråhvitt på rødlig oker: Landskapet over englene
4. Rødlig oker med dyp rød linje, fra samme sted som 3
5. Dyp brunlig rød innskrift på gul oker: Øvre del av pólja
6. Sølv på rødt: Himmelstråler midt på øverst
7. Dyp rød lasur på rødt: Den nærmeste engelens røde himátion
8. Karnasjonens høylysparti: Johannes Døperens kinn
9. Karnasjonens skyggeparti med skjegg: Johannes Døperens hakeparti
10. Blått, nå kjølig grønnlig: Himmelen
11. Kjølig, grønnlig og hvitt: Elven
12. Brunt med mørkere, rødbrun tegning: Johannes Døperens pelskledning
13. Dyp brunt på sølv: Den nærmeste engelens vinge
14. Sølv: Den bakerste engelens vinge
15. Gull: Jesu glorie
16. Rosa: Den midtre engelens himátion

Snittene er blitt fotografert (dias 24x36).

### Vedlegg 2. Pigmentanalyser

En del av snittene ble studert og analysert ved bruk av SEM på Universitetets Oldsaksamling (nå Universitetets Kulturhistoriske Museer), Oslo. Analysene ble utført av professor Unn Plahter.

For *ikon nr. 8 (Anásthasis)* ble følgende påvist:

a) Snitt nr. 6 (blått, himmelen, **ill. 28**):

Hvit grundering: Kalsiumsulfat (gips/alabast) forurenset med Fe, K og Si

Isolasjonslag som fluorescerer svakt gullig

Grålig undermaling: Si, Fe, Pb (og C) = blyhvitt, litt oker og karbonsvart

Øvre sjikt: Cu og Pb = blyhvitt og azuritt.

b) Snitt nr. 8 (lys grålig grønt, Adams himátion):  
 Grundering og isolasjonslag: Som snitt nr. 6  
 Undermaling: Pb, K, Si, Al, Fe = blyhvitt med høyt innhold av jordfarge (særlig rød oker)  
 Modellerende sjikt: Det samme, men inkluderer også karbonsvart  
 Øvre sjikt (lyse partier): Cu og Pb = Blyhvitt med noe azuritt.

For ikon nr. 10 (*Jesu dåp*) ble følgende påvist:

- a) Snitt nr. 3 (gråhvitt høylysparti, landskapet)  
 Grundering: Hovedsakelig gips  
 Isolasjonslag som fluorescerer svakt gullig  
 Undermaling: Rød oker og blyrødt  
 Modellerende sjikt: Det samme, men hovedsakelig rød oker  
 Høylys: Blyhvitt.
- b) Snitt nr. 6 (sølv på rødt, himmelstråler)  
 Grundering og isolasjonslag: Som snitt nr. 3  
 Rødt sjikt: Hovedsakelig naturlig sinnober (store, knuste partikler med ujevn overflate, ikke mindre og fiberaktig i formen som kunstig sinnober), noe blyrødt  
 Gullgrunn: Halvtransparent, fluorescerer grønnlig gult (olje?)  
 Folie: Rent sølv, ikke legering (andre elementer enn Ag registreres ikke).
- c) Snitt nr. 7 (dyp rød lasur på rødt, engelens himátion)  
 Grundering og isolasjonslag: Som snitt nr. 3  
 Undermaling: Hovedsakelig blyrødt og sinnober  
 Lasur: Nesten fravær av metaller, altså ingen fargelakk, men snarere en farget harpiks, trolig drageblod.
- d) Snitt nr. 8 (karnasjon, høylysparti, Johannes Døperens kinn)  
 Grundering og isolasjonslag: Som snitt nr. 3  
 Undermaling: Rød oker, goethitt, sinnober, noe blyhvitt og/eller blyrødt  
 Modellerende sjikt: Rød oker med sinnober og blyhvitt  
 Høylys: Hovedsakelig blyhvitt.
- e) Snitt nr. 11 (kjølig grønn, elven)  
 Grundering og isolasjonslag: Som snitt nr. 3  
 Undermaling: Hovedsakelig blyhvitt med forekomster av K og Si = kvarts og muligens grønn jord  
 Modellerende strøk: Hovedsakelig blyhvitt med uregelmessige grønne korn, trolig grønn jord  
 Øvre sjikt: Utelukkende et Cu-pigment bestående av små, runde korn som delvis danner agglomerater, trolig kunstig malakitt.
- d) Snitt nr. 13 (lasert sølv med dyp brune linjer, englevinge)  
 Grundering: Som snitt nr. 3  
 Gullgrunn: Gulaktig med rødlige korn (ikke analysert)  
 Folien: Ag og Cl = rent, korrodert sølv (sølvklorid)  
 Detaljenes linjer: Pb, Si (og C) med Ca og Fe i mindre mengder = blyrødt, oker, karbonsvart, kalsitt, muligens litt kvarts)  
 Lasur: Halvtransparent, fluorescerer grønnlig gult (olje?).

### Vedlegg 3. Tidligere behandlinger

#### Restaureringen i 1947

I 1947 ble to av ikonene - nr.7 (St. Eustathios) og nr.8 (Anástasis) - restaurert på initiativ av Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring. Rapporten, datert 24. november 1947, er undertegnet av Gerhard Gotaas, som også utførte arbeidet. Rapporteringen har en kortest mulig form: Den oppgir at objektene er "2 russiske småbilleder", og at disse er "malt på treplater". Det gis ingen opplysninger om behandlingsmetoden.

I rapporten fra Nasjonalgalleriet (1967-70) bemerkes det om ikon nr.8: "Bildet har vært restaurert tidligere: Billedlagene har troligvis vært impregnert med limvann, og det ser ut til at de også har vært utsatt for press (kantene på avskallingene er gjennomgående avrundete). Bildet har vært retusjert med en meget tungt løselig olje(?)farve: Den opphøyede "rammelisten" var nesten helt overmalt mens retusjene i selve bildet var begrenset til avskallinger. Bare relativt mindre avskallinger var retusjert; det var ikke gjort forsøk på å rekonstruere de store, sammenhengende lakunene".

Sannsynligvis stammer denne limkonserveringen og retusjeringen fra Gotaas. Ikon nr. 7 ble trolig behandlet på samme måte.

### Restaureringen i 1967-70

Beskrivelser av tilstanden før restaurering og redegjørelser for behandlingsmetodene bygger i sin helhet på rapportene fra Nasjonalgalleriet. Disse er undertegnet av følgende: Mette Bjerke (ikon nr. 1, 2, 3, 4, 5), Grete Gundhus (nr.6), og Leif Einar Plahter (nr.7, 8, 9, 10, 11, 12).

For øvrig gir disse rapportene et representativt bilde av datidens metoder. De utgjør et interessant kildemateriale for malerikonserveringens historie i Norge.

#### *Ikon nr.1 (Apostelen Filip)*

**Tilstand før behandling:** Panelet var i forholdsvis god forfatning. Det hadde en konkav krumming som ble beregnet til ca. 1 cm. Den øvre labanken hadde forårsaket en spenning som hadde utløst en ca. 27 cm lang sprekk i det ene bordet. Langs kantene hadde lerretet delvis løsnet og falt av. Lerretet var også løst langs sprekkene i det ene bordet. Grunderingen og malingen var delvis løs eller avskallet. Dette var særlig tilfellet langs nedre kant. Malingen var også svært løs og avskallet langs sprekkene i det ene bordet og langs den øvre delen av fugen mellom de to bordene. Bakgrunnspartiets gull og gule undermaling var svært avslitt. Den rene grønnfarge på apostelens chiton var også slitt og stedvis brunlig, mens fargen som hadde blyhvitt som bestanddel, var i god forfatning. Samme forhold gjorde seg gjeldende for himation. Det ble observert gamle kittinger i apostelens bakhode og i bakgrunnen. Billedflaten var dekket med et tykt lag sterkt gulnet olje, og overflaten var stedvis blank og rynket.

**Behandling:** Labankene ble fjernet. Sprekken i panelet ble limt med fortynt PVAc tilsatt fuktemiddel. Det løse lerretet langs kantene ble festet med voksmasse (75 % bivoks og 25 % dammar) ved hjelp av varmespatel. Deretter ble oljefernissen fjernet. I partiene der fargen inneholder blyhvitt, ble oljen tatt vekk mekanisk. For øvrig måtte den fjernes med morfolin. Avskallinger ble kittet med et malerikitt bestående av gelatin, kaolin og litt standolje. Kittede og slitte partier ble retusjert dels med Couleurs de Muzii, dels med pigment revet i kokt linolje tilsatt Rowneys Gel. Overflaten ble sluttbehandlet med en vokspasta bestående av bleket bivoks, fernissen MS2B og white spirit.

#### *Ikon nr.2 (Apostelen Thomas)*

**Tilstand før behandling:** Panelet hadde en konveks krumming på 18 mm som gjorde at labankene hadde låst seg fast. Dette hadde dels forårsaket at fugen mellom panelbordene hadde åpnet seg i hele sin lengde, dels en sprekkdannelse både ovenfra og nedenfra i det ene bordet. Lerretet var slitt bort i to mindre områder nederst. I nedre venstre hjørne hadde lerret med maling løsnet i et 12 cm langt parti. For øvrig hadde malingen en del slitasje og avskallinger langs kantene. Langs fugen og sprekkene i det ene bordet var det sprekkdannelser i malinglagene. Lokale avskallinger fantes på apostelens chiton, skoene og marken. Bakgrunnens gull og gule undermaling var svært slitt. Apostelens chlamys var noe slitt der hvor rødfargen var ren, mens den var i god stand i områdene hvor den var tilsatt blyhvitt. En del skader i gullgrunnen bak apostelens hode samt på høyre hånd og røkelsesketten var kittet og overmalt. Det var også overmaling på kinnene, haken og halsen. Ikonen var dekket av et tykt lag sterkt gulnet olje. Overflaten var svært ujevn, med vekslende matte og blanke partier.

**Behandling:** Labankene ble fjernet. Fugen og sprekkene i det ene bordet ble limt med fortynt PVAc. Oljefernissen ble fjernet, dels mekanisk, og dels ved hjelp av morfolin. Etter rensingen ble det løse lerretet med maling nede i hjørnet festet. Dette ble gjort ved at platen ble stilt på skrå, og eddiklim ble helt ned mellom lerretet og panelet inntil mellomrommet var fylt. Deretter ble det hele presset sammen. Utfall i malingen ble kittet med et malerikitt bestående av kaolin, gelatin og litt standolje. Retusjeringen ble foretatt dels med Couleurs de Muzii, dels med pigment revet i kokt linolje tilsatt Rowneys Gel. Retusjeringen omfattet også delvis oppmaling av slitte konturer. Overflaten ble sluttbehandlet med en vokspasta bestående av bleket bivoks, MS2B og white spirit.



*Ikon nr.3 (Døperen Johannes)*

**Tilstand før behandling:** Panelet var svakt konvekst krummet. Ellers var det i god stand. Lerretet var løsnet langs nedre kant. Det hadde dannet seg en blære i skjeggpartiet over fugen mellom bordene. Grunderingen var delvis borte og malingen ødelagt i forbindelse med blæren. Langs nedre kant hadde grunderingen falt av enkelte steder, slik at lerretet var blottlagt. I bakgrunnen hadde malingen skallet opp fra underlaget, og det var store partier med avskallinger på ikonens venstre side. Malingen var også gjennomfuret av horisontale sprekkdannelser, især i bakgrunnens nedre del. Gullet i gloriene og på pólja var nesten helt slitt bort. Over hele ikonen lå flere lag mørknet olje. Enkelte steder hadde den dannet klumper.

**Behandling:** Det ble gjort tre forsøk på å legge ned blæren. Man forsøkte eddiklim og press, fortynnet PVAc, samt voks og varme, men resultatet ble ikke helt tilfredsstillende. Etter å ha forsøkt å fjerne oljen med løsemidler (etanol, isopropanol, morfolin), løftet malingen seg etter en stund ut fra underlaget i blemmer. Blemmene kunne legges ned med eddiklim, men det ble slått fast at malingen festet seg dårlig til underlaget. Dette var især tilfellet med bakgrunnspartiet. På grunn av denne reaksjonen ble oljefernissen fjernet mekanisk. Avskallinger ble kittet med et malerikitt bestående av kaolin, gelatin, litt standolje og litt thymol. Retusjeringen ble utført med pigment revet i Paraloid B72. Til slutt fikk ikonen et strøk vokspasta.

*Ikon nr.4 (Maria Guds Mor)*

**Tilstand før behandling:** Panelet var svakt konvekst krummet, men ellers i god forfatning. En opptil 5,5 cm bred remse av lerretet var borte nederst slik at denne delen av bildet var gått tapt. Det var en del avskallinger i bakgrunnen og i den grønne innsiden av Gudsmorens maphóron. Videre var det fire store oppskallinger i halspartiet, der lerretet så ut til å ha mistet festet til panelet. I bakgrunnspartiet var malingen gjennomfuret av horisontale sprekkdannelser. Gullet i glorien og på pólja var nesten helt avslitt. Bordene på maphoriet og halsutsnittet var overmalt. Det viste seg at bordenes originalmaling var fragmentarisk bevart. Over hele ikonen lå flere tykke lag mørk olje. Enkelte steder hadde det dannet seg klumper.

**Behandling:** Løse deler av lerretet samt løs grundering ble festet med fortynnet PVAc. Oppskallinger i bakgrunnen, i maphoriets grønne innside og på halsen ble festet med eddiklim, varmeskje og delvis med press natten over. Behandlingen måtte gjentas i enkelte partier. Ved forsøk på å løse oljefernissen med løsemidler (etanol, isopropanol, morfolin), løsnet malingen etter en stund fra grunderingen i blemmer. Disse blemmene lot seg legge ned med eddiklim og press, men malingen festet seg ikke tilfredsstillende til underlaget. Som følge av dette ble oljefernissen fjernet mekanisk. Lakuner ble kittet med et malerikitt bestående av kaolin, gelatin, litt standolje og litt thymol. Retusjeringen ble foretatt med pigment revet i Paraloid B72. Antakelig fikk ikonen en sluttbehandling med vokspasta, men dette nevnes ikke i rapporten.

*Ikon nr.5 (St. Nikolas)*

**Tilstand før behandling:** Panelet hadde en ca. 7 cm lang sprekke fra underkanten. Liknende, mindre sprekker fantes i overkanten. Treverket var dessuten skadet av forbrenning både i over- og underkant. Langs den nedre kanten var grundering og maling borte i et belte av varierende bredde, fra 2 til ca. 6,5 cm. Også langs den øvre kanten hadde ikonen mange avskallinger og skader. Videre var det en del større avskallinger i ansiktet, drakten og i bakgrunnen. Pólja, bakgrunnen og helgenens sticháron hadde en brun overmaling. Også omophoriet og evangelieboken var overmalt: Omophoriet helt hvit, boken hvit med svart kontur. Underliggende originalmaling var svært slitt, især i bakgrunnspartiet. Over det hele lå det flere tykke lag mørknet olje, som enkelte steder dannet klumper.

**Behandling:** Panelet ble skrappt rent for sot og forkullet tre. Deretter ble ikonen impregnert med mikrokrystallinsk voks under IR-lampe. Løse partier ble lagt ned med varmeskje. Den mørke oljen og overmalingen ble dels løst ved hjelp av morfolin, dels fjernet med kniv. Lakunene i over- og underkant ble ikke utbedret. Derimot ble avskallinger i bildets midtfelt kittet og retusjert. Kittet ble laget av kaolin, gelatin, litt standolje og thymol. Retusjeringen ble foretatt med pigment revet i Paraloid B72 eller kokt linolje tilsatt Rowneys Gel. Til sist ble ikonen gitt et strøk vokspasta.

*Ikon nr.6 (Guds Mor Smolénskaja)*

**Tilstand før behandling (ill. 29):** Rapporten inneholder ingen opplysninger om tilstanden, men opplysninger vedrørende behandlingen tyder på at ikonen var såpass skadet at den trengte vokskonservering. Videre må den ha vært dekket med mørknet oljeferniss.

**Behandling:** Bildet ble rensset med dimetylformamid og white spirit (1:5). Voksoverskudd i skader ble fjernet mekanisk. Lakuner ble kittet med malerikitt. (Oppskrift: 2 plater gelatin løses i 50 ml vann og blandes med kaolin og phenol). Retusjene ble først lagt opp med pigment revet i Paraloid B72 (løst i xylol). Deretter ble de lasert med linoljefarger. Retusjerferniss: Mastix i vegetabilsk terpentin. Sluttferniss: Keton N. (Oppskrift: Keton N 500 g, white spirit 2 liter, standolje 5 %, mikrokrystallinsk voks 40 g per ¾ liter ferniss.)

*Ikon nr.7 (St. Eustathios)*

**Tilstand før behandling:** Panelet hadde en krumning på 5 mm, men var ellers i god forfatning. Fra underkanten og 15 cm oppover til høyre for helgenen var malingen sterkt skadet av et brennende lys. Malingen var i dette partiet mørkere enn ellers og hadde tallrike oppskallinger og avskallinger. Ellers var helgenens ansikt og rustning sterkt avskallet, slik at den røde grunderingen var blottlagt. Billedflaten var dekket av mørk brun ferniss og overflateskitt.

**Behandling:** Løs maling ble festet med Shell mikrovoks 140/45 ved hjelp av varmespatel. Rensingen ble foretatt med dimetylformamid og white spirit (1:10). Lakuner ble kittet. Retusjene ble først lagt opp med pigment revet i Paraloid B72, deretter utført med pigment revet i kokt linolje. Sluttferniss: Keton N.

*Ikon nr.8 (Anásthasis)*

**Tilstand før behandling:** Maleriet var i sterkt fragmentert forfatning på grunn av store avskallinger i grunderingen. Ikonen hadde også vært behandlet i 1947.

**Behandling:** Billedflaten ble impregnert med Shell mikrovoks 140/45. Retusjene fra den tidligere behandlingen ble delvis fjernet med Reprin Spesial. Billedflaten for øvrig ble rensset med dimetylformamid og white spirit (1:10). Bare mindre avskallinger - ikke store lakuner - ble kittet og retusjert. (Oppskrift på kittet: kritt, 10 % gelatin, 5 volumprosent standolje.) Retusjene ble undermalt med pigment revet i Paraloid B72 og ferdigmalt med pigment revet i kokt linolje. Grunderingen som virket sjenerende lys, ble dempet med en mellomgrå tone. Som retusjerferniss ble det brukt mastix. Sluttferniss: Keton N.

*Ikon nr.9 (St. Georg)*

**Tilstand før behandling** Labankene var fastlåst på grunn av krumming. Dette forholdet hadde ført til at fugen delvis hadde åpnet seg og at bordene hadde fått sprekker. Grunderingen hadde mangelfull vedheft til underlaget. Dette hadde ført til store avskallinger, spesielt i høyre halvdel av bildet. Imitasjonsgullet i glorien og rustningen hadde skallet av i tallrike, små flak. På hestens bakben var det et parti - ca. 5x2 cm - der malingen var ødelagt på grunn av nærhet til brennende lys. I nedre del av bildet var det også store mengder stearinsøl. Billedflaten var dekket av mørknet ferniss.

**Behandling:** De to labankene ble fjernet. Fugen og sprekkele ble limt sammen med PVAc. Etter først å ha myknet den opp hele billedflaten med voksemulsjon (mikrovoks, vann, ammoniakk, white spirit), ble den impregnert med Shell mikrovoks. Behandlingen ble foretatt ved hjelp av infrarøde varmeelementer. Billedflaten ble rensset med dimetylformamid og white spirit (1:10). I den store avskallingen til høyre ble grunderingsrestene fjernet. Bare de mindre avskallingene ble kittet. (Kittet besto av kritt, gelatin 10 % og standolje.) Retusjene ble undermalt med pigment revet i Paraloid B72 og ferdigmalt med pigment revet i kokt linolje. Retusjerferniss: Mastix i vegetabilsk terpentin. Sluttferniss: Keton N i white spirit, tilsatt litt mikrovoks og 5 % standolje.

*Ikon nr. 10 (Jesu dåp)*

**Tilstand før behandling:** Av de to labankene på baksiden var den ene ganske ny. På grunn av krumming hadde den eldste låst seg fast. Fugen var åpen, slik at bordene bare ble holdt sammen av labankene. Av maleriet var bare ca. ¼ i behold; resten hadde skallet av. Gjenværende maling var sterkt krakelert og deformert av skålformede oppskallinger. Den var dekket av en brunlig ferniss.

**Behandling:** Labankene ble fjernet. Panelet ble limt sammen med PVAc. Billedflaten ble påført en voksemulsjon (voks, ammoniakk, vann, white spirit). Denne ble dekket med plastfolie (Melinex) for å hindre fordamping, og varmet opp under infrarøde varmelamper. Dette gjorde billedlagene såpass myke at det var mulig å impregnere på vanlig måte med mikrovoks (Shell 140/45) og legge oppskallingene ned med varmespatel. Bildet ble rensset med dimetylformamid og white spirit (1:10). Noen av de mindre avskallingene ble kittet (kritt, gelatinvann 10 % og standolje) og retusjert. Retusjene ble undermalt med pigment revet i Paraloid B72 og ferdigmalt med pigment revet i kokt linolje. Siden grunderingen i de store avskallingene var sjenerende lys, ble den tonet ned til en mellomgrå farge. Retusjerfernis: Mastix i vegetabilsk terpentin. Sluttfernis: Keton N i white spirit, tilsatt 5 volumprosent standolje og mikrovoks.

*Ikon nr. 11 (Jesu fødsel)*

Tilstand før behandling:

Panelet hadde en konveks krumming på 8-9 mm. Begge labankene hadde låst seg fast. Fugen hadde gått opp i limingen. Billedlagenes tilstand var svært dårlig. Store partier hadde skallet av, og resten var sterkt oppsprukket og deformert. Malingen var dekket av en gulnet ferniss og overflateskitt.

Behandling:

Labankene ble fjernet og bordene limt sammen med PVAc. Billedlagene ble myknet med en voksemulsjon (voks, ammoniakk, vann, white spirit) og deretter impregnert med Shell mikrovoks 140/45 under infrarøde varmelamper. Bildet ble rensset med dimetylformamid og white spirit (1:10). Retusjeringen ble utført med Couleurs de Muzii og med pigment revet i Paraloid B72 og kokt linolje. Grunderingen i større lakuner ble tonet ned til en varm grå farge. Retusjerfernis: Mastix i vegetabilsk terpentin. Sluttfernis: Keton N i white spirit, tilsatt 5 volumprosent standolje og litt mikrovoks.

*Ikon nr. 12 (St. Nikolas)*

**Tilstand før behandling:** Fugen mellom panelbordene hadde delvis gått opp. Det var også en sprekkdannelse gjennom midten av det ene bordet. Det ble antatt at bildet hadde vært utsatt for store mengder fukt. Av maleriet var bare fragmentariske rester bevart. Det meste av grunderingen hadde skallet av ned til lerretet, som i tillegg hadde delvis løsnet fra underlaget og dannet skålformede oppskallinger. Malingen var dekket av en gulnet ferniss og overflateskitt.

**Behandling:** Panelet ble limt sammen med PVAc. Samme lim ble anvendt til å klebe fast det løse lerretet. Malingen ble myknet ved hjelp av voksemulsjon (voks, ammoniakk, vann, white spirit) og impregnert med Shell mikrovoks 140/45 under infrarøde varmelamper. Rensingen ble utført med dimetylformamid og white spirit (1:10). Det ble gjort forsøk på å bleke lerretet med hydrogenperoksid, men ingen nevneverdig bleking ble oppnådd. Retusjeringen ble begrenset til en nedtoning av de lyseste lerretspartiene. Det ble brukt pigment revet i Paraloid B72 og kokt linolje. Malingfragmentene ble sluttfernisert med Keton N i white spirit, tilsatt 5 volumprosent standolje og litt mikrovoks.

#### Vedlegg 4. Ordliste

*Anásthasis* (gr.= Oppstandelsen). Østkirkens påskebilde. Dette viser ikke Kristi oppstandelse fra graven, men Hans nedstigning til Dødsriket. Herfra hentes Adam, Eva og Den gamle paktens rettferdige opp til Paradis.

*Assíst* (av it. *assiso* = klebende). Også kalt *inokop*. Teknikk som går ut på å feste bladgull lokalt til malte partier ved hjelp av et klebende materiale. Gullimitasjon (sølv med gylden lasur) ble også brukt. Dette fremhever høylys på klær og hår samt fine detaljer i ornamenter (*chrysografi*). Assíst danner et system av fine linjer som fremhever utstrålingen av hellig energi.

*Basmá.* Metallinnfatning, bestående av sølv eller forsølvmetall som dekker deler av ikonens forside. På grunn av begrepsforvirring er det ofte uklart hvor mye en basmá egentlig dekker. Som regel brukes betegnelsen om et beslag som skjuler pólja, slik at det fungerer nærmest som en pryddramme. Det hender at betegnelsen også benyttes om innfatninger som i tillegg dekker deler av motivets bakgrunn. Anvendt i Russland siden 1300-tallet.

*Chítón* (gr.) = lat. *túnika*. Kjortelaktig underkledning for kvinner og menn som rekker ned til knærne og har lange ermer. Soldatene (f.eks. St. Georg) bærer den under harnisken. En lengre variant, *sticháron* (= lat. *alba*) bæres av prester og biskoper. Kristus fremstilles med den fotside utgaven som ofte har to langsgående, mørke striper (*clavus*).

*Chlámýs* (gr.). En kappe som rekker til knærne og som er lagt over skuldrene og holdt sammen over høyre skulder med en spenne. I antikken var den korte, skarlagensrøde chlámýs (*sagum*) - som ble holdt sammen over brystet - forbeholdt høye offiserer. Mange soldathelgener og martyrer bærer dette plagget på ikonene.

*Déesis* (gr.) = russ. *Déisus* = forbønn). De sentrale ikonene i en ikonostás. I midten Den tronende Kristus, på hver side Guds Mor og Døperen Johannes, som bøyer seg i bønn for Verdens hersker på vegne av den syndige menneskeheten. Déesis kan være utvidet med fremstillinger av representanter for erkeenglene, apostlene og helgenene, som også går i forbønn. Déesisikonene er satt inn i ikonostásens bønnerad.

*Dolíchnoje.* Modelleringen av landskap, bygninger og drakter.

*Dvójnik.* Folie bestående av sammenslått gull og sølv (tysk *Zwischgold*). Dette ga en innsparing i gullforbruket. Dvójnik er blitt benyttet til forgylling av mange russiske ikoner.

*Eleousa* (gr. = russ. *Umilénje* = Den barmhjertige). En mindre høytidelig fremstilling av Guds Mor og Kristusbarnet, karakterisert ved nær kontakt mellom de to gjennom kjærlig berøring med hender og kinn. I Russland fantes det mange varianter av denne Gudsmortypen.

*Filjénka.* En eller to malte linjer langs ytterkanten av omrammingen. Det samme som *kaima*.

*Gammeltroende* (russ. *raskolniki*). En gruppe dissidenter som tok avstand fra kirkelige reformer som ble innført av Moskvapatriarken Nikon i 1650-årene. De gammeltroende ønsket å holde fast ved den russiske middelalderens åndelige og samfunnsmessige verdier. I ikonmaleriet har deres avstandtagen fra nyere uttrykksformer vedvart til begynnelsen av 1900-tallet. Siden de foretrakk alderdommelig billedspråk og materialbruk kan det ofte være vanskelig å datere ikoner som ble laget i de gammeltroendes verksteder.

*Grafjá.* Riss av hovedkonturer i et motiv, utført med en spiss gjenstand i grunderingen. Opprissingen gjør at motivets hovedlinjer ikke skjules under etterfølgende forgylling og maling.

*Himátion* (gr. = russ. *gimatij*). En kappeaktig overkledning som legges løst over venstre skulder og rundt kroppen nærmest lik en romersk *toga*. Himátion er på ikonene brukt til de hellige som levde inntil apostolisk tid: Kristi forfedre, profetene, Kristus og apostlene.

*Hodegetria* (gr. = Veivisersken). Fremstilling av Guds Mor med Kristusbarnet, som troner på hennes venstre arm. Han løfter sin høyre hånd til velsignelse. I Russland fantes det et stort antall varianter av denne Gudsmortypen.

*Ikonostás.* Den ortodokse kirkens billedvegg, som skiller alterrommet og dets siderom fra de troendes rom (skipet). Ikonostásen har tre porter og er sammensatt av flere billedrader som følger et fastlagt skjema. Midtpunktet er Déesis. De største ikonostásene ble reist i Russland i det 14. og 15. århundre.

*Kaima.* Den dekorative borden på en drakt. Betegnelsen brukes også om den eller de malte linjene som løper langs kanten av pólja. I så fall er *kaima* synonymt med *filjénka*.

*Karnasjon* (av lat. gen. *carnis* = kjøtt). Fargen på menneskenes hud. Det samme som *inkarnát*.



*Kovchég*. Betegnelse på ikonens forsenkede midtfelt, det egentlige billedfeltet. Forsenkning kan av og til mangle, især på sene ikoner.

*Levkás* (av gr. = hvit). Den hvite grunderingen, bestående av kritt eller pulverisert gips / alabast og limløsning. Påføres i mange tynne strøk, ofte på et mellomsjikt av lerret som dekker ikonens forside.

*Líchnoje*. Modellering av hudpartier samt hår og skjegg.

*Lúzga*. Den skrå overgangen mellom billedfeltet og omrammingen. Denne skråkantens vinkel og høyde har variert gjennom tidene og kan være til hjelp ved datering.

*Mándorla*. Mandelformet glorie, forbeholdt Kristusskikkelsen.

*Maphóron* (russ. *maforij*). Et vidt hode- og skulderklede for kvinner, alminnelig i Det bysantinske riket. Ikonenes kvinnelige helgener bærer dette kledet, som trolig har utviklet seg fra antikkens *peplos*. På Guds Mor er maphóriet oftest rødlig brunt og forsynt med ornamentrike border, frynser og tre korsformede stjerner. De siste symboliserer Gudsmorens jomfruelighet og lidelsens vei.

*Ochrénje*. "Okring". Modellering av hudpartiene. Begrepet baserer seg på at oker ble ansett som det viktigste pigmentet ved maling av karnasjonen.

*Oklád*. Et pryvende metallbeslag. Som regel dekker det hele ikonens forside med unntak av de hellige personene eller bare deres hode, hender og nakne føtter. Det finnes mange varianter. Slike beslag blir også kalt *ríza*. De to betegnelseene er gjerne brukt om hverandre uten klar distinksjon. Oklád ble ofte montert på eldre ikoner. I nyere tid er mange forsynt med dette beslaget fra begynnelsen av. Denne typen ikoner ble ofte malt detaljert bare i partiene som ble stående synlige. Disse har betegnelsen *podokládnye*.

*Olífa*. Sluttfernis av linolje som kunne være tilsatt noe harpiks. Olífaen trenger gjennom malingsjiktene og deler av grunderingen, slik at ikonens materialkarakter og utseende endres. Med tiden mørkner den på grunn av gulning og tilsoting.

*Omophóron*. Biskopstola i hvit lammeull, utviklet fra antikkens pallium. Omophóriet består av et bredt bånd som er forsynt med svarte kors og ligger over begge skuldrene. Båndet kunne være sydd sammen foran eller lagt slik at den ene enden hviler løst over venstre skulder. Et annet navn er *epitrachélion*.

*Oráron*. Langt, smalt bånd som er forsynt med ornamentikk og flere kors. Det bæres av diakonen over hans venstre skulder under liturgien. På ikonene er oráriet kjennetegnet for de hellige diakonene, som i tillegg ofte bærer røkelsesketet.

*Otbórka*. Skraveringsteknikk som anvendes til maling av karnasjon og drakter.

*Pantokrátor* (gr. = Allherskeren). Kristi guddommelige aspekt, avbildet i form av en spesiell type Kristusbilde. Dette anskueliggjør Treenigheten i en og samme skikkelse, og fremstiller Ham som menneskehetens lærer og dommer.

*Pavolóka*. Et stykke tekstil, oftest et lerret, som klebes fast til ikonens forside for å gi bedre vedheft for grunderingen. Pavolókaen utjevner til en viss grad spenningen mellom det levende treet og den rigide grunderingen.

*Plav*. Vått-i-våttmetode som ble brukt til å skape jevne overganger i hudpartiene.

*Pódlínnik* (= gr. *Hermeneía* = forklaring). Malerhåndbok som forklarer komposisjonenes tradisjonelle fremstillingsmåte (inkludert materialbruk) og illustrerer motivene med forlegg. I de første pódlínniki fra midten av 1500-tallet ble komposisjonene vist med tegninger. Fra 1600-tallet ble illustrasjonene trykket. I dagligtale ble betegnelsen "pódlínnik" ofte bare brukt om selve forlegget.

*Podokládnye.* Ikoner hvor bare hodet, hendene og de nakne føttene var fullt utformet fordi resten skulle dekket med prydmessig metall. Podokládnye hører til de relativt sene ikontypene, og ble som oftest malt i oljeteknikk.

*Pólja.* Ikonens opphøyde rammeverk. Dersom billedfeltet ikke er forsenket, er omrammingen likevel markert med maling.

*Príplesk.* Teknikk som ble brukt til modellering av hudpartiene. Basert på at overgangene ble jevnt gradert med en fuktig pensel mens malingen fremdeles var våt.

*Raskrýtje.* "Lukkingen", dvs den første tildekkingen av grunderingen. Ved lukkingen ble den lokale basisfargen (undermalingen) fordelt på ikonen.

*Risúnok.* Opptegning av motivet på grunderingen, ofte utført med kull og forsterket med svart temperamaling.

*Ríza.* Metallbeslag som dekker størstedelen av ikonens forside. I litteraturen er betegnelsen ofte ensbetydende med *oklád.*

*Rúbchik.* En smal forhøyning, ofte i form av en vulst, som går langs ytterkanten av den opphøyde omrammingen (*pólja*). *Rúbchik* er mest vanlig på ikoner fra 1700-tallet.

*Sákkos.* En knekort overtunika av kostelig stoff, båret av biskopene i Russland siden 1700-tallet.

*Sankír* (trolig fra gr. *sarx* = hud). Undermaling for hudpartiene, ofte også for hår og skjegg. Vanligvis står den uovermalt i skyggepartiene. *Sankírens* farge vekslet mellom de ulike skolene i russisk ikonmaleri.

*Shpónka* (pl. *shpónki*). Forsterkende labank som ble festet horisontalt til ikonens bakside, på tvers av panelets fiberretning. Hensikten var å redusere krumning. Større formater krevde to *shpónki*. Det var flere måter å feste dem på. Vanligvis ble de skjøvet inn i slisser fra hver sin langside. De var som oftest ikke gjennomgående. En annen variant gikk ut på å feste dem i smale slisser i over- og undersiden av ikonen. De kunne løsne når de krympet, og ble da erstattet med nye. Opprinnelige labankers form og festemåte kan gi indikasjoner på når ikonen ble laget.

*Sticháron.* Liturgisk, fotsid tunika, forsynt med kors og ornamentikk over skuldrene og langs nedre kant. I tillegg var det ofte ornamentikk rundt ytre del av ermet, eventuelt på en mansjett. *Sticháron* ble båret av diakoner og prester.

*Stróganovskolen.* En forfinet retning i ikonmaleriet som oppsto rundt den rike familien Stróganov i Solvytschegodsk. Retningen fikk stor betydning for stilutviklingen i ikonmaleriet på 1600-tallet.

# NIKU publikasjonsliste / Publications

pr. 14.12.2006

Fra 2003 avslutter NIKU tidligere serier og etablerer to nye, NIKU Rapport og NIKU Tema. Tidligere serier er Fagrapporter, Temahefter, Oppdragsmeldinger, NIKU publikasjoner og Faktaark. Alle nyere publikasjoner er tilgjengelige som pdf-filer på [www.niku.no](http://www.niku.no).

Kontaktadresse / Publications can be bought from NIKU  
Postboks 736 Sentrum, N-0105 Oslo  
Tlf./Tel.: (+47) 23 35 50 00. Faks/Fax: (+47) 23 35 50 01  
E-mail: [kirsti.e.sundet@niku.no](mailto:kirsti.e.sundet@niku.no)

## Nye serier f.o.m. 2003

### NIKU Rapport

- 1 Bergstadens Ziir; Røros kirke. Tilstand og tiltak. *Brænne, J.* 2003. 97 s.
- 2 «Intet forandrer seg så ofte som fortiden». Om krusifiksene i Ringebu stavkirke. *Stein, M., Bronken, I. A., Nyhlén, T., Strandskogen, K. og E. S. Tveit.* 2003. 114 s.
- 3 Den bemalte og forgylte kalvariegruppen fra 1100-tallet i Urnes stavkirke. Konservering 2001-2003. *Frøysaker, T.* 2003. 89 s.
- 4 Samiske Kirkegårder. Registrering av automatisk freda samiske kirkegårder i Nord Troms og Finnmark. *Svestad A. og S. Barlindhaug.* 2003. 15 s. **Utsolgt**
- 5 Alterskapet i Grip stavkirke. Et 1700-talls alterskap fra middelalderen. Konservering 2001-2003. *Olstad, T.M.* 2003. 59 s.
- 6 Hamar Cathedral ruin. Archaeological investigations 1996-1998. *Reed, Stan.* 2005. 244 s. **Utsolgt**
- 7 Samiske urgraver. Statusrapport med forslag til miljøovervåkingsprogram. *Myrvoll, E. R.* 2005. 37 s.  
(Finnes kun som PDF-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no). Utskrift kan bestilles hos NIKU. Det koster kr. 100 + porto.)
- 8 Lysekroner frå Nøstetangen glasverk. Dokumentasjon, vurdering av originalitet, sikring og konservering. *Bjørke, A.* 2006. 55 s.
- 9 Evaluering av digitale dokumentasjonssystemer for arkeologiske utgravninger. *Molaug, P B., Petersén, A., Risan, T.,* 2006. 19 s.  
(Finnes kun som PDF-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no). Utskrift kan bestilles hos NIKU. Det koster kr. 50 + porto.)
- 10 Kulturminneforvaltningens og planarbeidets historie på Røros. "Kulturarv og verdiskaping. Økonomiske virkninger av kulturarven på Røros". Arbeidspakke 1. *Andersen, S. og Brænne, J.* 2006. 89. s.  
(Finnes kun som PDF-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no). Utskrift kan bestilles hos NIKU.)
- 11 Ikonene i St. Georgs kapell, Neiden, Sør-Varanger kommune. Kontekst, motiver, teknikk og restaurering. *Terje Norsted.* 2006. 71 s.  
(Finnes kun som PDF-fil på [www.niku.no](http://www.niku.no). Utskrift kan bestilles hos NIKU.)

### NIKU Tema

- 1 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Eidskog kommune, Hedmark 2002. *Sollund, M.-L.* 2003. 20 s.
- 2 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Saltdal kommune, Nordland 2002. *Barlindhaug, S. og Holm-Olsen, I.M.* 2003. 22 s.
- 3 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Sandnes kommune, Rogaland 2002. *Haavaldsen, P.* 2003. 16 s.

- 4 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Skjåk kommune, Oppland 2002. *Binns, K.S.* 2003. 22 s.
- 5 NIKU strategiske instituttprogram 2001-2006. Verneideologi. NIKU-seminar 4. februar og 25. april 2002. *Seip, E. (red.)* 2003. 77 s.
- 6 Bevaring av samlingane ved fem statlege museer. Undersøkingar utført for Riksrevisjonen *Bjørke, A.* 2003. 95 s.
- 7 På vandring i fortiden. Mennesker og landskap i Gråfjell gjennom 10 000 år. *Amundsen, H. R., Risbøl, O. & K. Skare (red.)* 2003. 112 s.  
**Utsolgt**
- 8 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Bømlo kommune, Hordaland, 2003. *Binns, K.S.* 2005. 20 s.
- 9 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Horten kommune, Vestfold, 2003. *Sollund, M.-L.* 2004. 17 s.
- 10 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Lillesand kommune, Aust-Agder, 2003. *Sollund, M.-L.* 2004. 20 s.
- 11 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Sortland kommune, Nordland, 2003. *Holm-Olsen, I.M.* 2004. 17 s.
- 12 Landskap under press – Urbanisering og kulturminnevern. En studie med eksempler fra Nannestad og Stavanger. 2004. *Swensen, G., Jerpåsen, G., Skogheim, R., Saglie, I-L, Guttormsen, T. S.* 95 s.
- 13 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Sarpsborg kommune, Østfold, 2004. *Sollund, M.-L.* 2005. 29 s.
- 14 Fra vernesone til risikosone. Studier i middelalderbyene Bergen og Tønsbergs randsoner. *Nordeide, S. Walaker (red.)* 76 s.
- 15 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Skien kommune, Telemark 2005. *Sollund, M-L Bøe* 24 s.
- 16 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Grong kommune, Nord-Trøndelag 2005. *Sollund, M-L Bøe* 26 s
- 17 Fortidens minner i dagens landskap. Status for automatisk fredete kulturminner i Tromsø kommune, Troms 2005. *Holm-Olsen, I. M.* 22 s.
- 18 Kultur – minner og miljøer. Strategiske instituttprogrammer 2001-2005. *Red.: Inger Marie Egenberg, Birgitte Skar og Grete Swensen,* 354 s.

## **Annet**

Kulturminner – en ressurs i tiden (Jubileumsbok – NIKU 10 år).  
*Red. Paludan-Müller, C. – Gundhus, G* 2005. 184 s.