

A 394 Sømna kirke, Sømna kommune

Terje Norsted:

ET KVINNEPORTRETT

FRA

SØMNA KIRKE

-

TEKNISK UNDERSØKELSE

OG

RESTAURERING

Fremlagt til eksamen for tekniske konservatorer

Oslo 1983

A-394 SØMNA KIRKE

ET KVINNEPORTRETT

Teknisk konservatoreksamen  
Terje Norsted 1983

To mapper med lysbilder og en mappe med fargesnittbilder  
(18 stk) oppbevares i restaureringsatelieets diasarkiv for  
restaureringsrapporter etc. (merket m/blå prikk).

6 fargesnittkuber oppbevares i snittarkivet i  
restaureringsatelieet.

Oppgavens negativer er lagt i antikvarisk arkiv.

Oppgavens øvrige materiale er plassert på hylla.


Oppgaven inneholder:

- I.       TEKNISK UNDERSØKELSE OG RESTAURERING  
          (se innholdsfortegnelse)  
  
          FOTODOKUMENTASJON  
          (se fotoliste bak innholdsfortegnelse)
- II.       MATERIALPRØVER


Merknader: Foto nr. 31 mangler

Oppgaven er registrert og tilvekstført 2.12.1993 mi






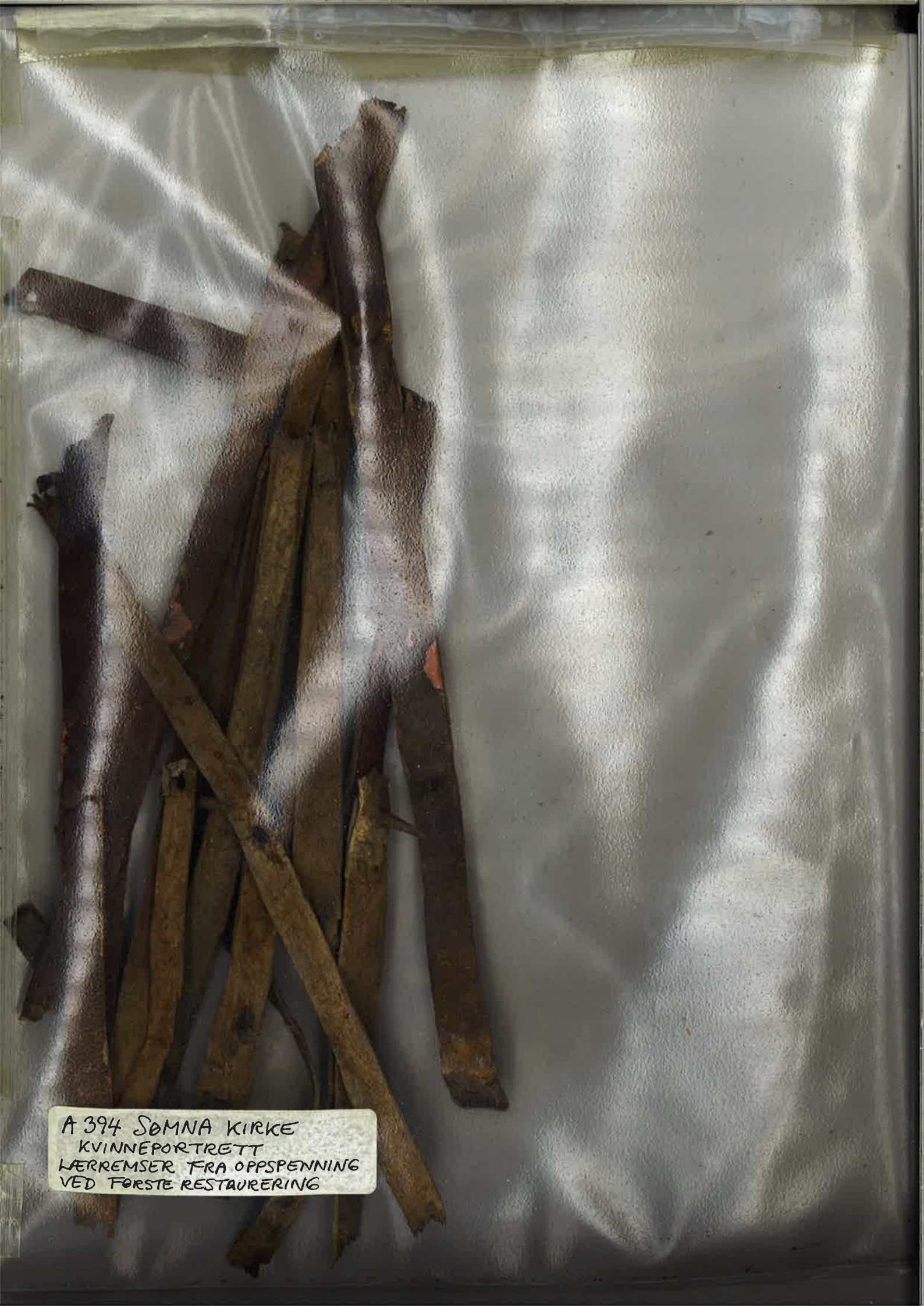
A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
JERNNAGLER FRA ORIGINAL OPP-  
SPENNING OG FRA FØRSTE  
RESTAURERING.



A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
TRENAGLER FRA EN TIDIG FØR-  
STERKNING AV LØRRETSFESTET



A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
SPIKER BRUKT ETTER FØRSTE RES-  
TAURERING TIL Å FØRSTERKE  
LØRRETSFESTET



A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
LÆRREMSE FRA OPPSPENNING  
VED FØRSTE RESTAURERING



A 394 SOMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT.  
DUBLERINGSLEKRETET FRA  
FØRSTE RESTAURERING

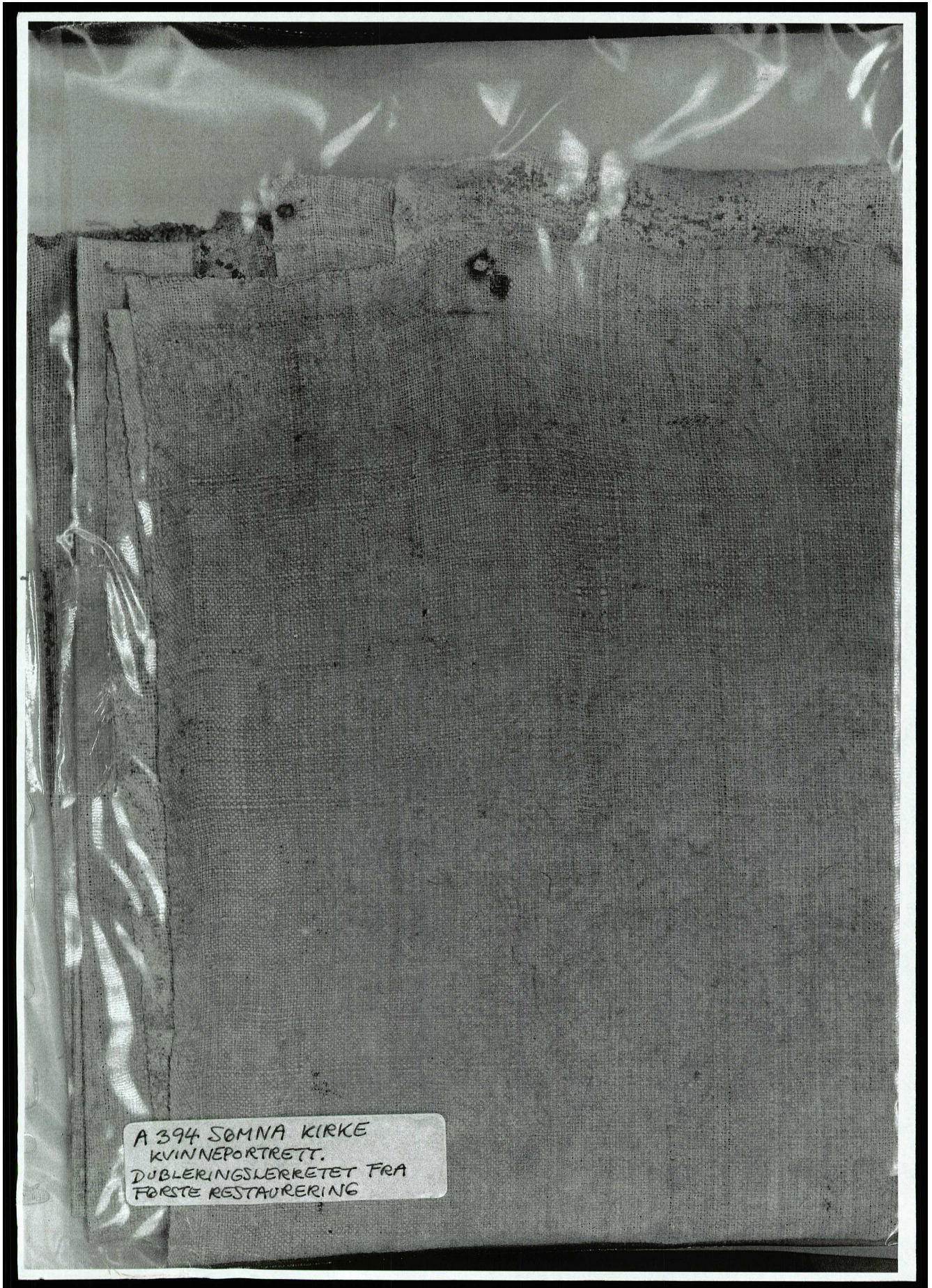


Tre mapper med lysbilder er tatt ut av denne oppgaven og plassert i restaureringsatelierets diasarkiv, to med lysbilder nummerert fra 1 til 32, og en med unummererte fargesnittbilder (18stk.)  
Følgende dias forelå ikke ved overføring til diasarkiv: Nr. 2, 4, 5, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, og muligens noen etter nr. 32, men det har jeg ingen forutsetninger for å vite.

19/10- 93

*Johannes & Pettersen*  
*(stp)*
















A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
JERNNAGLER FRA ORIGINAL OPP-  
SPENNING OG FRA FØRSTE  
RESTAURERING.



A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
TRENAGLER FRA EN TIDIG FOR-  
STERKNING AV LØRRETSFESTET



A 394 SØMNA KIRKE  
KVINNEPORTRETT  
SPIKER BRUKT ETTER FØRSTE RES-  
TAURERING TIL Å FORSTERKE  
LØRRETSFESTET

A 394 Sømna kirke, Sømna kommune

Terje Norsted:

ET KVINNEPORTRETT

FRA

SØMNA KIRKE

-

TEKNISK UNDERSØKELSE

OG

RESTAURERING

Fremlagt til eksamen for tekniske konservatorer

Oslo 1983



## I N N H O L D

1.	FOTOGRAFISK DOKUMENTASJON .....	1
1.1.	FØR RESTAURERING.....	1
1.2.	UNDER RESTAURERING.....	1
1.3.	ETTER RESTAURERING.....	2
1.4.	KOMMENTARER.....	2
2.	INNLEDENDE OPPLYSNINGER OM GJENSTANDEN .....	3
2.1.	EIER.....	3
2.2.	GJENSTANDSTYPE.....	3
2.3.	MOTTATT TIL BEHANDLING.....	3
2.4.	PAKKING OG TRANSPORT.....	3
2.5.	ATELIER NR.....	3
2.6.	FORM OG MÅL.....	4
2.7.	PRYDRAMME.....	4
2.8.	MOTIVBESKRIVELSE.....	4
2.9.	KULTURHISTORISKE OPPLYSNINGER.....	5
2.10.	TIDLIGERE RESTAURERING.....	8
3.	TEKNISKE UNDERSØKELSER .....	9
3.1.	RØNTGENUNDERSØKELSE.....	9
3.2.	LERRETSPRØVER.....	9
3.3.	FARGESNITT.....	9
3.4.	KJEMISK ANALYSE.....	10
3.5.	RØNTGENDIFFRAKSJON.....	10
3.6.	UV.....	10
3.7.	IR.....	10
4.	GJENSTANDENS TEKNISKE OPP- BYGNING .....	10
4.1.	BUNNMATERIALENE.....	10
4.1.1.	Blindrammen.....	10
4.1.2.	Originallerretet.....	12
4.1.3.	Dubleringslerretet.....	13
4.1.4.	Dubleringsmidlet.....	14
4.1.5.	Lerretsfestet. Spenngirlandre.....	14

## - II -

4.2.	PREPARATUREN.....	16
4.2.1.	Limdrenkingen.....	16
4.2.2.	Første grunderingslag.....	17
4.2.3.	Andre grunderingslag.....	18
4.2.4.	Kommentarer om grunderingen.....	20
4.3.	DE OPPRINNELIGE BILLEDSJIKTENE.....	21
4.3.1.	Karnasjonen.....	21
4.3.2.	Kragen.....	25
4.3.3.	Kjolen.....	25
4.3.4.	Hanskene.....	26
4.3.5.	Duken.....	26
4.3.6.	Bakgrunnspartiet.....	27
4.3.7.	Innskriften.....	27
4.3.8.	Malerteknisk kronologi.....	28
4.4.	FERNISS.....	29
4.5.	KITT OG BEMALING FRA FØRSTE RESTAURERING.....	29
5.	T I L S T A N D   F Ø R   B E H A N D L I N G E N ..	32
5.1.	BUNNMATERIALENE.....	32
5.1.1.	Blindrammen.....	32
5.1.2.	Dubleringslerretet.....	32
5.1.3.	Originallerretet.....	32
5.2.	MALINGEN OG FERNISSLAGENE.....	37
6.	B E H A N D L I N G E N .....	46
6.1.	VALGET AV BEHANDLINGSMÅTE.....	46
6.2.	BEHANDLING FØR STREKKING.....	51
6.3.	STREKKEPROSESSEN.....	52
6.4.	REDUBLERINGEN.....	58
6.5.	AVDEKKINGEN.....	60
6.6.	RENSINGEN.....	61
6.7.	OPSPENNING PÅ NY BLINDRAMME.....	61
6.8.	KITTING, RETUSJERING, FERNISSERING.....	62
6.9.	RESTAURERINGEN AVSLUTTET:.....	67
7.	N Y   P Y N T E R A M M E .....	68
8.	P A K K I N G   O G   R E T U R .....	68
8.1.	EMBALLASJEN.....	68
8.2.	TRANSPORT OG MONTERING.....	71
9.	S P Ø R S M Å L E T   O M   A T T R I B U S J O N ..	71
	N O T E R .....	75



- III -

P L A N S J E R I T E K S T E N

Plansje I. ANVISNING AV STEDENE DER FARGESNITTENE BLE TATT...	22
Plansje II. FARGESNITT 1 - 3.....	23
Plansje III. FARGESNITT 4 - 6.....	24
Plansje IV. HOVEDTYPER AV KRAKELERING, OPPSKALLING OG AVSKALLINGER.....	42
Plansje V. FORSLAG TIL NY PYNTERAMME.....	69
Plansje VI. EMBALLASJEN.....	70

- 1 -

## 1. FOTOGRAFISK DOKUMENTASJON

Denne fotolisten omfatter såvel svart-hvittfotografier som dias (sv.= svart-hvitt, d.= dias, format 24 x 36 mm).

### 1.1. FØR RESTAURERING

- (1) Helhet, forsiden (sv.,d.).
- (2) Helhet, baksiden (sv.).
- (3) Detalj, ansiktet og kragen (sv., d.).
- (4) Detalj, innskriften (sv.).
- (5) Detalj, blindrammens nedre ytterside (sv.).
- (6) Helhet, forsiden i sidelys (sv., d.).
- (7) Detalj, ansiktet og kragen i sidelys (sv., d.).
- (8) Helhet, forsiden, på IR-film (sv.).
- (9) Detalj, ansiktet og kragen, på IR-film (sv.).
- (10) Helhet, forsiden, UV-fluorescens (sv.).
- (11) Detalj, ansiktet og kragen, UV-fluorescens (sv., d.),  
Røntgenbilder, 6 stk.
- (12) Røntgenbildene på lysskjerm : helhet (sv.).
- (13) Røntgenbildene på lysskjerm : detalj, ansiktet  
og kragen (sv.).
- (14) Røntgenbildene på lysskjerm : detalj, innskriften  
(sv.).  
Fargesnitt i pålys, dels også gjennomlys (11 d.).  
Fargesnitt i UV (6 d.)  
Fargesnitt i UV og pålys (1 d.)

### 1.2. UNDER RESTAURERING

- (15) Etter innfelling av nytt lerret : helhet, forsiden (sv.)
- (16) Oppstillingen under dublering.
- (17) Etter strekking og dublering : helhet, forsiden (sv.d.)
- (18) Etter strekking og dublering : helhet, forsiden,  
i sidelys (sv. d.).
- (19) Etter strekking og dublering : detalj, ansiktet  
og kragen i sidelys (sv., d.).
- (20) Under avdekking : detalj, ansiktet og kragen (sv.,d.).



- 2 -

- (21) Etter avdekking og rensing : helhet, forsiden (sv., d.).
- (22) Etter avdekking og rensing : detalj, ansiktet og kragen (sv., d.).
- (23) Etter avdekking og rensing : detalj, høyre hånd og hanskene (sv., d.).
- (24) Etter kitting : helhet, forsiden (sv., d.)
- (25) Etter kitting : detalj, hodet og kragen (sv., d.).

#### 1.3. ETTER RESTAURERING

- (26) Helhet, forsiden (sv., d.).
- (27) Helhet, baksiden (sv., d.).
- (28) Detalj, ansiktet og kragen (sv., d.).
- (29) Detalj, innskriften (sv., d.).
- (30) Detalj, høyre hånd og hanskene (sv., d.).
- (31) Helhet, forsiden etter innramming (sv., d.).

#### 1.4. KOMMENTARER

Billedtekstene inkluderer fotografens initialer (TN = Terje Norsted, AK = Arve Kjersheim, J.L. = Jacques Lathion) samt - etter en skråstrek - initialer som viser hvor opptakene er gjort (NG = Nasjonalgalleriet, UO = Universitetets Oldsaksamling, RA = Riksantikvaren). -

I hovedteksten henvises det til svart-hvittfotografiene ved hjelp av ovenstående fotonumre i parentes.

Da serien av slides bare følger originalrapporten, er det ingen teksthenvi-  
sing til disse.

- 3 -

2. INNLEDENDE OPPLYSNINGER OM  
GJENSTANDEN.

2.1 EIER:

A394 Sømna kirke, Vik på Helgeland, Sømna kommune.

2.2 GJENSTANDSTYPE:

Oljemaleri på lerret, oppspent på blindramme.

2.3 MOTTATT TIL BEHANDLING:

Desember 1975.

2.4 PAKKING OG TRANSPORT.

Bildet ble pakket av kirkens representanter etter anvisninger gitt i brev datert 10/10-1975 fra Riksantikvaren.

Transporten til Riksantikvarens restaureringsatelier ble besørget ved vanlig godsforsendelse.

2.5 ATELIER NR.

Ved ankomsten ble bildet gitt ateliernummeret 645.



## 2.6 FORM OG MÅL.

Bildets største mål var 91,8 X 76,5 cm.

Billedformen var uregelmessig, men hadde et tilnærmet rektangulært høydeforformat. Den uregelmessige formen hang dels sammen med at bildet var skjødesløst oppspent, dels at blindrammen var svært slarket i hjørnene, og dels at blindrammestykkene hadde ulike lengder, henholdsvis 91,2 X 76,0 X 91,8 X 76,5 cm.

## 2.7 PRYDRAMME.

Ingen pryddramme fulgte bildet, men det har utvilsomt hatt innramming tidligere. Langs venstre kant kan det skilles ut en sektor der fargene er mørknet; denne sektoren utvider seg nederst, der den er opptil 1,5 cm bred. Sektoren markerer øyensynlig den delen av maleriet som i dette partiet har ligget under en pryddrammefals.

## 2.8 MOTIVBESKRIVELSE.

Maleriet fremstiller en yngre kvinne i 3/4-figur (knebilde) med hode og kropp svakt dreid mot venstre. Hun bærer et sort, avrundet hodeplagg med hvit kant, og har en sort kjole med høy, hvit, glatt krage. Rundt halsen har hun et kjede, som delvis blir skjult av kragen. På sin venstre hånds ringfinger har hun en staselig ring. I denne hånden holder hun et par brunlig oker hansker med et hvitt og orange broderimønster. Den andre hånden hviler på et bord med en rød duk. Bakgrunnsfargen er mørk grå. Til høyre for kvinnens hode er det malt "Anno 1633" med brunlig oker minuskler.

Det må skytes inn at denne beskrivelsen i realiteten er en beskrivelse av et i høy grad overmalt bilde. Også inskripsjonen er sekundær. Det kan imidlertid ses at den dekker en original innskrift med samme tekst.



- 5 -

## 2.9 KULTURHISTORISKE OPPLYSNINGER:

Ved mottakelsen ble det funnet en papirlapp som var stukket inn mellom lerretet og blindrammen. Lappen har følgende tekst, skrevet med kulepenn: "Anne Jonsdtr. Benkestok 1602-1673 g.m. fogden Peder Jacobsen Falch 1591-1643". Kulepennbruken gjør at lappen neppe kan være mer enn ca. 30 år gammel. Opphavsmannen er ukjent.

Hvis maleriet virkelig fremstiller Anna Jonsdatter - som antagelig ikke var av slekten Benkestok, ifølge flere forfattere fra nyere tid - var hun i så fall ca. 31 år gammel da hun ble portrettert.

Anna Jonsdatter giftet seg med Helgelandsfogden Peder Jacobsen Falch ca. 1624. Paret flyttet fra gården Nord-Herøy til kronens gård Tjøtta i 1632. De fikk i alt ni barn, blant dem Maren Pedersdatter Falch, som ble mor til Petter Dass. Anna Jonsdatter har åpenbart vært en handlekraftig og eindomsbevisst kvinne. Da fogden døde i 1643 arvet hun et jordegods på 34 våger, men dette var forøket til hele 56 våger i 1660<sup>1)</sup>.

Maleriet er registrert som et portrett av Anna Jonsdatter Benkestok i Norsk Portrettarkiv, men merkelig nok med to arkivkort med noe avvikende tekst. På det ene kortet figurerer lensmann Henrik Daae-Qvale, Solnør i Skodje pr. Ålesund som eier. Under rubrikken "Særlige bemerkninger" står det: "Maleriet ble funnet i Vik kirke på Helgeland da den ble revet i 1870-årene ..." <sup>2)</sup>. På det andre kortet er den nevnte eierens navn oppført, krysset ut og erstattet med: "Vik kirke. Handelsmann Ulrik Qvale, Kalvøen på Helgeland" <sup>3)</sup>. Forøvrig er dette kortet tekstet som det første <sup>4)</sup>.



- 6 -

Kvinneportrettet fra Sømna kirke er også behandlet av historikeren Johan E. Brodahl i hans håndskrevne oversikt over trøndermaleriet på 1600- og 1700-tallet<sup>5)</sup>. Brodahl regner bildet som et arbeide av Johan Hanssøn, kalt Johan Contrafeier, og gir følgende beskrivelse (s.93-94): "Vik kirke. Ukjent kvindeportræt. Der er en indskrift: Anno 1633. Men om denne datering tar hensyn til kvindens fødselsaar eller det aar hun blev kontrafeiet, er ikke så liketil at avgjøre. Dragten synes mig at henvise til tiden om og efter 1650. Hun bærer sort hue med fliker og hvit strimmel om og opstaaende hvit linnet krave. I venstre haand holder hun etpar utsyddde gule handsker, eller er det en løslomme (cfr. Hans Blixes kone 1654); den er utarbeidet med taalmodig kjærlighet til detaljen. Den høire haand støttes mot noget rødt, som ikke kan tydelig avgjøres hvad er, formodentlig en bok paa et bord. Det er et godt arbeide og overordentlig levende malt, med enkle midler. Det synes at eie stor portrætlikhet. Ansigtets og haandens lød er utformet i forskjellige varianter av lyserødt og rødgult; skygger og ansigtstræk er utformet i streker i brungraat, næsefløiene, munden og hakepartiet likesaa. Billedet synes dog her og der at være senere overmalt med en hvitrød sminkefarve som ikke stod til det øvrige.

Det skal oprindelig ha tilhørt en gruppe malte portrætter som i sin tid hang paa Stensøen borgerleie<sup>6)</sup>. Pendantportrettet til dette betegnes som en mand med en bok i haanden. Disse bilder som fru Kristen Nielsen (1916) kunde erindre, da hun var opvokset paa gaarden, fandt den saakaldte "keiserlods" Nordhuus da han kom i besittelse av gaarden, at ville gjøre i penge. Men da han hadde ført dem ned til Bergen og der faat høre, de ingen nævneværdig pengeværdi hadde, blev han lei av at bære med sig rundt disse sammenrullede lærreter, og satte dem likesaagodt fra sig et eller annet steds dernede, helt likeglad med deres skjæbne. Dette har han selv - overlegent og broutende - erklæret mig."



- 7 -

Det fremgår av denne beskrivelsen at kvinneportrettet var overmalt allerede da Brodahl så det (i 1916?). Attribusjonen til Johan Contrafeier kan derfor ikke tas helt alvorlig. Vi vil senere - i pkt. 8 - komme nærmere inn på spørsmålet om hvem kunstneren var, men kan allerede røpe at Brodahl viste en forbausende "teft" i dette tilfellet.-

Videre er bildet omtalt i Sømna kirkes jubileumsskrift <sup>7)</sup>: "I kirken beror et gammelt oljemalt kvinneportrett. Ingen vet nå hvem det forestiller, men i kaldsboken er notert med blyant<sup>8)</sup> navnet Anna Joensdatter Benkestok. Dette er det ingen grunn til å tro er riktig."-

Disse sparsomme opplysningene om maleriets kulturhistoriske bakgrunn gir følgende konklusjon:

- Det er ikke klart dokumentert hvem bildet forestiller.
- Det er heller ikke fastslått om den portrettede kvinnen er en prestefrue eller en annen person med tilknytning til Sømna kirke.
- Det uvisst hvilket år bildet ble gitt til kirken og hvem giveren var<sup>9)</sup>.-

Selv så jeg maleriet for første gang under en befarings i Sømna kirke i 1969. Det hang da på korets sørvegg, rett over prekestolens oppgang. Jeg kunne konstatere at bildet var i usedvanlig dårlig forfatning og representerte et forstemmende innslag i kirken. Samtidig ga de sparsomme uovermalte partiene grunnlag til å tro at den opprinnelige bemalingen var av relativt høy kvalitet. Rapporten om befaringsen<sup>10)</sup> inkluderer følgende uttalelse om bildet: "... Det anbefales at det tas inn til Riksantikvarens Sentralatelier for restaurering."



- 8 -

#### 2.10 TIDLIGERE RESTAURERING.

Dette emnet vil bli nærmere belyst senere og i sammenheng med gjennomgåelsen av bildets strukturelle oppbygning. Se pkt. 4.

Innledningsvis bør det nevnes at maleriet var dublert. Observasjoner viste at originalerretet var i svært dårlig forfatning før denne behandlingen ble foretatt.

Videre bør det påpekes at bildet var delvis oppkittet og hadde ett lag overmaling. Dette innebar at store deler av hanskene, størstedelen av hendene, mindre partier av kragen og duken samt en svært liten del av ansiktet - inkludert partiet omkring høyre øye - var urørte, mens resten - deriblant hele kjolen og bakgrunnen - var fullstendig overmalt.

Observasjonene avslørte at bildet først ble dublert, deretter overmalt. Videre viste observasjonene at disse utbedringene representerer to trinn i én og samme behandling, foretatt av samme person. Det er imidlertid vanskelig å fastslå når denne behandlingen fant sted og hvem som utførte den. Trøndelag og Nordland hadde riktignok besøk i 1850/60-årene av en omreisende maler - Erik Walne fra Jämtland - som utførte restaureringsoppdrag for såvel kirker som privatpersoner<sup>11)</sup>, men det finnes ikke grunnlag for å tilskrive ham behandlingen av Sømna-portrettet. Imidlertid kunne det påvises at utbedringene har funnet sted etter at bildet - ifølge Nordhuus - har vært båret omkring i Bergen i sammenrullet form. Observasjonene viste nemlig at overmalingen bl.a. dekket områder der originalmalingen var skallet av i flere markerte, uregelmessige striper som var innbyrdes parallelle. Denne formen for avskallinger oppstår som kjent svært lett når eldre lerretsmalerier - med en gjennomgående sprøhet i strukturen - rulles sammen og i tillegg utsettes for et visst press.



- 9 -

### 3. T E K N I S K E U N D E R S Ø K E L S E R.

De tekniske undersøkelsene av maleriet ble foretatt på Nasjonalgalleriet og Universitetets Oldsaksamling. Disse besto av:

#### 3.1 RØNTGENUNDERSØKELSE.

Maleriet ble røntgenfotografert. Det ble anvendt 6 filmer av format 30x40 og type Agfa Gevaert Structurix D7. Eksponeringsdata: 21kV - 2 min. Fremkaller: G 150 Gevaert (fremkallingstid 4 min.), fikseringsbad: G 344 Gevaert.

De seks røntgenfilmene dekker billedformatet ut til blindrammens indre kant. Filmene ble montert på lystavle og avfotografert (11-13).

Røntgenbildene tolkes i pkt. 4.

#### 3.2 LERRETSPRØVER.

Det ble tatt fiberprøver av såvel original- som dubleringslerretet til mikroskopundersøkelse. (Se pkt. 4.1.)

#### 3.3 FARGESNITT.

Det ble tatt 6 snitt av malinglagene. Stedene hvor de ble tatt er nærmere angitt på foto 14.

Snittene ble lagt mellom plexiglasskuber som ble sammenlimt med Acrifix 92. (Se pkt. 4.2 - 4.4)

- 10 -

### 3.4 KJEMISK ANALYSE.

Maleriet har to grunderingslag. Det ble tatt prøver av begge lag til kjemisk analyse av pigmenter og bindemidler. Denne ble foretatt av konservator Unn Plahter, Universitetets Oldsaksamling. (Se pkt. 4.2).

### 3.5 RØNTGENDIFFRAKSJON.

Det ble også tatt prøver av begge grunderingslag til røntgen-diffraksjon. Også denne undersøkelsen ble utført av Unn Plahter. (Se pkt. 4.2).

### 3.6 UV.

Såvel maleriets overflate som fargesnittene ble undersøkt i ultraviolet lys. Det henvises til slutninger som blir trukket i pkt. 4.2 og 4.3.

Bildets fluorescens ble dokumentert i svart-hvittfotografier før restaurering (10, 11).

### 3.7 IR.

Maleriet ble fotografert på film som var følsom for infrarød bestråling før restaurering. Det ble ikke registrert undertegning eller andre fenomener av interesse på fotografiene (8,9).

## 4. G J E N S T A N D E N S   T E K N I S K E   O P P - B Y G N I N G

### 4.1 BUNNMATERIALENE.

Bildets bunnmaterialer inndeles her i blindrammen/original-lerretet/dubleringslerretet.

#### 4.1.1 B l i n d r a m m e n

Som det vil fremgå av pkt. 4.1.5 synes blindrammen å være den originale. Den tilhører kategorien "enkel spennramme" (2), og ser ut til å være tilvirket av furu.

Det er tidligere (i pkt. 2.6) nevnt at blindrammestykkene



har ulik lengde. I tverrsnitt er stykkene uregelmessige, men tilnærmet rektangulære i formen. Bredden og tykkelsen varierer atskilling, bredden fra 29 til 33 mm og tykkelsen fra 20 til 25 mm. Den ujevne formen tyder på at blindrammen er håndhøvlet.

I hjørnene er blindrammen sammenføyd ved overbladning på halv ved. Sammenføyningen har antakelig vært limt, men dette limet er i så fall uten virkning i dag. Det er ikke hull etter forsterkende, gjennomgående trenagler. I stedet for slike nagler er det en smal, smidd spiker i hvert hjørne. Denne holder nå blindrammen sammen, og er slått inn fra det som i dag er blindrammens bakside og bøyd flat på forsiden. I to av hjørnene er spikerspissen i tillegg bøyd 90° og slått ned i tilstøtende blindrammestykke. Det er et åpent spørsmål om denne spikerforsterkningen er et opprinnelig arrangement eller ikke. Da jernnagler hyppig ble brukt i stedet for trenagler i slike sammenføyninger, er det sannsynlig at denne spikerforsterkningen - tross sin primitivitet - er original.

De gamle spennrammene ble svært ofte avstivet på baksiden ved hjelp av korte lister, som ble stilt diagonalt i hjørnene og naglet fast. Det kan ikke observeres naglehull på blindrammens forside (opprinnelig baksiden, se pkt. 4.1.5) som tyder på at slike skråstivere har vært brukt i de tidligste periodene i bildets historie. Derimot kan det påvises hull på den andre siden (nå baksiden) som kan settes i forbindelse med en nyere avstivning av denne typen.

Blindrammens spinkelhet, ujevne form og enkle konstruksjon<sup>12)</sup> må sies å være typisk for flertallet av spennrammene som ble anvendt fra og med 1600-årene til kilerammen kom i almen bruk rundt midten av 1800-tallet.-

Bak på blindrammen er det skrevet "Anno 1633" med blyant. Skriften er neppe eldre enn fra 1800-tallet.



#### 4.1.2 Originallerretet.

Originallerretet har grov til middels grov trådtykkelse og store til middels store åpninger mellom bindingene.

Vevtypen er toskaft.

Renningen løper i bildets bredderetning, da trådene i denne retning er strammest, samtidig som trådene i høyderetningen løper tettere sammen (ca. 11 tråder pr. cm<sup>2</sup>, mot ca. 9 i bredderetningen). Trådtykkelsen varierer sterkt, noe som jo er vanlig for eldre, håndspunnet og håndvevet lerret.

Det ble tatt prøver av lerrets fibre til betraktning i mikroskop. Fibrene har iøynefallende ledd med X-formet markering. De har også smale, tilspissede ender. Lumenet - fibrenes innerste komponent, synlig i polarisert lys - utvider seg mot endene, men er gjennomgående jevnt og tynt.

Disse kjennetegnene er karakteristiske for bastfibergruppen<sup>13)</sup>.

Når bare morfologien legges til grunn er det vanskelig å si med sikkerhet hvilken basttype som foreligger. Det er imidlertid sannsynlig at lerretet er vevet av lin, da alternativet - hamp - helst ble brukt til store formater<sup>14)</sup> og sør for Alpene<sup>15)</sup> i første del av 1600-tallet. Men hamp kan selvsagt ikke utelukkes. -

Originallerretet har beholdt sin umalte marg - "omslaget"<sup>16)</sup> - langs venstre langside og nedre kortside. Langs de to øvrige sidene er omslaget skåret bort. Stort mer enn selve omslaget kan neppe være fjernet. Det er nemlig godt markerte spenn-girlandre langs de beskårne lerretskantene. Og da den samme blindrammen er blitt brukt såvel før som etter beskjæringen (se pkt. 4.1.5), må man gå ut fra at lerretsformatet ikke er nevneverdig forminsket.



- 13 -

Beskjæringen ser ut til å ha skjedd i forbindelse med dubleringen, og ble sannsynligvis utført fordi original-lerretets omslag var spesielt hullet og opprevet langs de beskårne kantene.

#### 4.1.3 D u b l e r i n g s l e r r e t e t.

Dubleringslerretet er atskillig finere i veven enn original-lerretet; det har 15-16 tråder pr. cm<sup>2</sup> i hver retning. Vevtypen er toskaft, og renningen løper i bildets høyde-retning.

Etter fibrenes utseende å dømme ble dubleringslerretet vevet av en basttype, trolig lin. Trådtykkelsen er ganske jevn. Samtidig er lerretet tett i veven. Dette tyder på at trådene er maskinelt spunnet og at lerretet er fremstilt på en automatisk vevstol.

Følgelig er det god grunn til å anta at dubleringen tidligst fant sted i perioden da maskinvevet lerret ble vanlig i Norge. Som kjent skjedde dette like etter midten av 1800-tallet.

En datering av dubleringen til denne perioden bestyrkes av at det ble brukt håndsmidde nagler til den påfølgende oppspenningen (se pkt. 4.1.5).-

Dubleringslerretet er ca. 6-9 cm smalere enn original-lerretet. Dubleringen har med andre ord ikke bidratt til å støtte originallerretet tilfredsstillende, især fordi dubleringslerretet ikke har kunnet forsterke langsidenes omslag.

Langs øvre og nedre kant har imidlertid dubleringslerretet gitt en høyst påkrevet forsterkning.

Dubleringslerretet har tilnærmet rettskårne kanter.



#### 4.1.4 Dubleringsmidlet.

Som dubleringsmiddel var det brukt et klebemiddel som nå er uten nevneverdig lukt. Etter utseendet å dømme var hovedbestanddelen trolig melklister. Under mikroskop kunne det ses at mesteparten av dubleringsmidlet ble løst i vann. Enkelte partikler lot seg imidlertid bare løse i alkohol. Derfor er det trolig at klisteret hadde en harpikstilsetning som skulle øke bindkraften.

Eventuelle andre sannsynlige bestanddeler - i første rekke honning, melasse eller andre tilsetninger som ga dubleringsmidlet passende elastisitet - kan ikke utelukkes, selv om mangelen på lukt kunne tyde på at slike stoffer ikke inngikk i blandingen.

#### 4.1.5 Lerrets festet. Spenngirlandre.

Original- og dubleringslerretet var brettet rundt blindrammen og festet til dens utside på vanlig måte.

På blindrammens utside finnes en stor mengde hull etter naglefester samt flere typer nagler in situ. Antallet hull og bevarte nagler er tilsammen hele 87. Å klassifisere disse hullene og naglene samt å sammenholde dem med hullene langs lerretskantene og de to lerretenes spenngirlandre <sup>17)</sup> har vært en vanskelig oppgave. For å oppnå en viss innsikt i sammenhengen har det vært nødvendig å lage en grafisk fremstilling av blindrammens utside og forside, naglehullene, lerretskantene og spenngirlanderne. (Denne fremstillingen vedlegges.)

Det eldste settet med nagler og naglehull ser faktisk ut til å skrive seg fra den opprinnelige oppspenningen. Det viser seg nemlig at når blindrammen vendes og dreies



- 15 -

180°, stemmer disse naglehullene så godt overens med de mest markerte spenngirlanderne i originallerretet at de må stamme fra samme tid. Disse iøynefallende spenngirlanderne er nødvendigvis forårsaket av den første oppspenningen og den etterfølgende prepareringen av lerretet.

Av dette kan vi slutte at blindrammen må være den opprinnelige, dvs. fra 1633.

En del av originalnaglene fra den opprinnelige oppspenningen er fremdeles bevart. Det dreier seg om jernstifter av vanlig, smidd type av litt vekslende størrelse. Avstanden mellom disse originalnaglene/naglehullene varierer fra 8 til hele 13 cm på de to blindrammestykkene der det lar seg gjøre å klassifisere dem med sikkerhet. Denne store avstanden har utvilsomt ført til behov for noen forsterkninger. Til dette er det anvendt nagler av en hard tresort. I alt er fire slike trenagler bevart i sine respektive hull. Sannsynligvis har det vært flere, da noen av hullene ikke er omgitt av de karakteristiske rustavsetningene som jernnagler etterlater seg. Da denne forsterkningen med trenagler ikke ser ut til å ha forårsaket noen utpregede spenngirlandere i lerretet, må den representere et sekundært arrangement. Men oppspenning med trenagler er et såpass alderdommelig trekk<sup>18)</sup> at disse naglene trolig stammer fra en tidlig periode i bildets historie.

Som kjent er det sjeldent å støte på blindrammer med oppspenningsnagler av tre i dag.-

Det neste settet med nagler som kan klassifiseres stammer fra oppspenningen i forbindelse med dubleringen. Disse naglene er nemlig de eneste smidde som er slått gjennom såvel original- som dubleringslerretet. Et påfallende trekk ved denne oppspenningen er de 6 til 13 mm brede lærstrimlene som naglene er slått gjennom og som ligger mellom naglehodene og lerretet (5). Dette var en tradisjonell



- 16 -

løsning <sup>19)</sup>: Når strimler eller biter av lær ble brukt på denne måten, var dette som kjent for å beskytte lerretet rundt jernnaglene mot oksydasjon når disse rustet <sup>20)</sup>. Resultatet av denne nedbrytningen ble jo at lerretsfestet løsnet. Lærstrimlene har nok - som i vårt tilfelle - hatt en begrenset virkning, da lerretet uansett fikk kontakt med jernet.

Ved oppspenningen i forbindelse med dubleringen <sup>21)</sup> oppsto sekundære spenngirlandere. Disse er imidlertid svært beskjedne i forhold til de opprinnelige girlanderne. De er mest markerte på dubleringslerretet, særlig langs øvre og nedre kant.

Det er atskillige naglehull på blindrammens utside som ikke kan settes i direkte sammenheng med spenngirlandere og huller i dubleringslerretet. Disse naglehullene må derfor skrive seg fra forsøk på å forsterke lerretsfestet i periodene før dubleringen fant sted.

I nyere tid - etter dubleringen - har man også forsøkt å styrke lerretsfestet. Dette er gjort ved hjelp av seks industrifremstilte 1½" spikre, som dels er slått inn i blindrammens utside, dels inn i forsiden (billedsiden).

#### 4.2 PREPARATUREN.

Lerretet ble trolig forlimt (drenket). Deretter ble det påført to forskjelligfargede grunderingslag.

##### 4.2.1 L i m d r e n k i n g e n .

Det er ikke foretatt undersøkelser med sikte på å påvise om lerretet ble drenket før grunderingen eller ikke.



- 17 -

Som kjent fører en slik drenking bl.a. til at åpningene mellom lerretstrådene i stor utstrekning lukkes. Dermed trenger grunderingen i liten grad gjennom åpningene og ut på lerretets bakside. Da det ble observert sparsomt med grundering på bildets bakside i dette tilfellet, er det høyst sannsynlig at en slik drenking er blitt utført.

#### 4.2.2 F ø r s t e g r u n d e r i n g s l a g .

Det første grunderingslaget (altså laget nærmest lerretet) har en varm, gråhvit farge.

På fargesnittene opptrer imidlertid denne grunderingen som et brunlig, halvtransparent lag som fluorescerer med en varm farge under UV-bestråling. Det inneholder spredte, små, hvite pigmentkorn samt enkelte små brunlige og oranje partikler. Tykkelse: ca. 50-150 my.

Unn Plahter beskriver analyser av en prøve av grunderingslaget (foretatt 11/6-1976) på denne måten:

"Grå grundering.

I vann løser ikke laget seg momentant. Bløtes heller ikke etter noen minutter og sveller heller ikke.

Biten suges oppi et kapillar med vann og ligger i tre døgn. (Prøven ble heller ikke da oppløst. T.N.)

I KOH 10% løses biten momentant.

I mikroskop sees små dobbeltbrytende partikler.

I syre løser grunderingen seg med brusing."

Analysen tyder på tilstedeværelsen av en tørrende olje i grunderingen. Den varme fargen som utsendes ved UV-bestråling peker i samme retning. Den relativt varme fargetemperaturen kan også tyde på tilstedeværelsen av harpiks<sup>22</sup>).



- 18 -

Det er overveiende sannsynlig at kritt inngår i grunderingen, da dette som kjent er sterkt dobbeltbrytende. Når grunderingen bruste under tilsetning av syre, indikerer dette et innhold av karbonat og dermed en sannsynlig tilstedeværelse av kritt.

Da de øvrige pigmentene i laget representeres med små, spredte partikler i snittene, må krittet representere hovedbestanddelen av grunderingens faste stoffmengde.

De små, hvite pigmentkornene som ses på snittene er trolig blyhvitt. Det er dette pigmentet som i første rekke er den fargegivende komponenten i grunderingen<sup>23</sup>).-

Røntgendiffraksjonen av prøven (protokoll nr. X-345/1976) viste også at den grå grunderingen inneholder blyhvitt. Mest tydelig markerte den et innhold av kalsitt, som i dette tilfellet må sies å peke i retning av kritt.

#### 4.2.3 Andre grunderingslag.

Det andre grunderingslaget har en rødlig brun farge.

På fargesnittene kan man se at laget hovedsaklig består av svært små, heterogene, orange pigmentkorn som er pakket tett sammen. Videre ses noen få store, krystallglinsende, mørk røde korn, enkelte middels store, hvite korn samt en del mindre mørk brune og fargeløse partikler. I UV-bestråling fluorescerer de orange pigmentkornene svakt, de hvite noe mer, mens de store, røde kornene ikke fluorescerer i det hele tatt. Især på ett av snittene - nr. 4 - kan man tydelig se at grunderingslaget er todelt, idet den øvre delen fluorescerer atskillig kraftigere enn den nedre. Dette kan tyde på at den rødlig brune grunderingen ble lagt på i to strøk med svakt avvikende sammensetning<sup>24</sup>).



- 19 -

Det rødlig brune grunderingslaget har en tykkelse som varierer fra 50 til 150 my.

Unn Plahter gir følgende beskrivelse av sin analyse av denne grunderingen:

"Rød preparatur.

I KOH 10% løser malingen seg delvis.

I fort.  $\text{HNO}_3$  og  $\text{K}_4\text{Fe}(\text{CN})_6$  fåes ingen felling, dvs. ingen lett løselige  $\text{Fe}^{+++}$ -forbindelser.

Med  $\text{CuAc}_2$  og  $\text{KNO}_2$  fåes sorte kuber, dvs. Pb-forbindelser tilstede.

Behandler med kons. HCL og varmer to ganger, residuet løses i fort.  $\text{HNO}_3$ . Fremdeles negativ prøve på  $\text{Fe}^{+++}$  med  $\text{K}_4\text{Fe}(\text{CN})_6$ ."

Rent optisk minner hovedpigmentet om rødlig oker. Det er derfor overraskende at analysen ikke påviste lett løselige  $\text{Fe}^{+++}$ -forbindelser. Mangelen på reaksjon kan i dette tilfellet forklares ved at disse forbindelsene ikke lett lar seg påvise i okerens røde, anhydride variant - hematitt - ved hjelp av den anvendte analysemetoden<sup>25</sup>).

Stadfestelsen av blyinnhold kan tyde på forekomst av blyrødt i grunderingslaget. Det er imidlertid mer sannsynlig at testen slo ut på det klart tilstedeværende hvite pigmentet, som sannsynligvis er blyhvitt.

De store, krystallglinsende pigmentkornene representerer trolig et innslag av sinnober.-

Røntgendiffraksjonen av det rødbrune grunderingslaget (protokoll nr. X-346/1976) ga som resultat en sterk markering av hematitt, en tydelig indikasjon på blyhvitt og kalsitt (som må innebære kritt), samt en svakere



- 20 -

markering av sinnober. Blyrødt ga derimot et så svakt utslag at det er usikkert om dette pigmentet inngår i sammensetningen. -

Røntgenbildene forteller at de to grunderingslagene neppe kan inneholde mer enn et forholdsvis lite kvantum blyholdige pigmenter. Lagene markerer seg nemlig som tydelige, vertikale striper etter strøk fra en bred pensel - ikke som homogene sjikt der en relativt stor del av røntgenstrålene absorberes av en tett forekomst av tunge metaller.

På snittene vises det tydelig at det andre, rødbrune grunderingslaget er tettere pigmentert og inneholder en større andel av blyhvitt enn det første laget. Derfor er det sannsynligvis det rødbrune laget som er mest iøynefallende på røntgenbildene.

#### 4.2.4 K o m m e n t a r o m g r u n d e r i n g e n .

Tolagsgrunderingen ser ut til å ha blitt alminnelig i nordeuropeisk lerretsmaleri i begynnelsen av 1600-tallet. Omfattende malertekniske undersøkelser<sup>26)</sup> synes å vise at denne malergrunnen som regel besto av et hvitt/gråhvitt lag og et mørkere, farget lag. Når det mørke sjiktet ble lagt oppå det lyse, ble det mørke ofte påført som et hel- eller halvtransparent lag, gjerne i form av en imprimitur. Dermed kom det lyse sjiktet hovedsakelig til å spille rollen som lysreflekterende, dybdeskapende bunn, mens det øvre, mørke laget fortrinnsvis influerte på det ferdige maleriets fargeholdning og dermed virket samlende på billeduttrykket. I praksis kunne dette innebære at den mørke grunderingen ble utspart i enkelte mørke partier og/eller at billedsjiktene til dels fikk en halvtransparent karakter, som tillot grunderingen å vises gjennom slik at den ble et koloristisk element i det ferdige bildet.



Grunderingen på kvinneportrettet fra Sømna kirke kan neppe sies å være i besittelse av slike egenskaper. Det øvre, rødbrune grunderingslaget er såpass tett og tykt at det underliggende, gråhvite laget ikke kan ha fungert som nevneverdig lysreflekterende bunn. Videre er billedsjiktene helt opake, samtidig som de dekker hele billedflaten. Følgelig har heller ikke den rødbrune grunderingen spilt noen rolle i det koloristiske uttrykket.

Med andre ord: vi står med dette bildet overfor en maler som i det minste forsøkte å anvende sin tids nye grunderingstype, men som ennå ikke hadde lært å kjenne dens hensikter og fordeler.

#### 4.3 DE OPPRINNELIGE BILLEDSJIKTENE.

Bildet er dels utført vått-ivått, dels bygd opp i sjikteteknikk. Noen forutgående opptegning er ikke påvist. Pentimenti kan ikke observeres på røntgenbildene.

##### 4.3.1 K a r n a s j o n e n .

Karnasjonen er malt vått-i-vått direkte på den rødbrune grunderingen. På snitt nr. 2 (tatt fra haken) fremtrer karnasjonen som et lyst, nærmest hvitt lag, dominert av middels store, hvite pigmentkorn. Blant disse er det spredd enkelte små røde og brunlige korn. Laget fluorescerer noe. Tykkelsen er ca. 10-20 my.

De hvite partiklene i karnasjonslaget må være blyhvitt. Røntgenbildene viser at hudpartiene fortrinnsvis er modellert med høy konsentrasjon av dette pigmentet i høylyspartiene.

Karnasjonen har lokale brunlige og rødlige lasurer.



PLANSJE I.

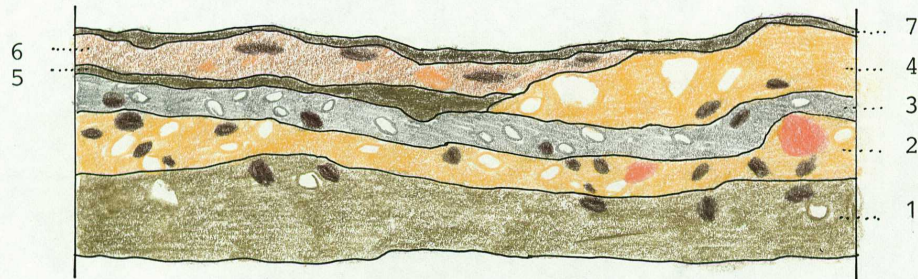
ANVISNING AV STEDENE DER FARGESNITTENE BLE TATT





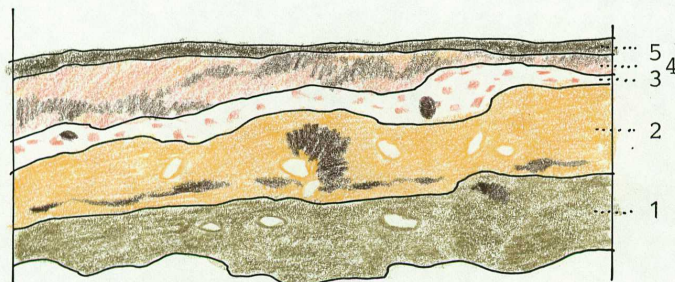
PLANSJE II.

FARGESNITT NR. 1-3



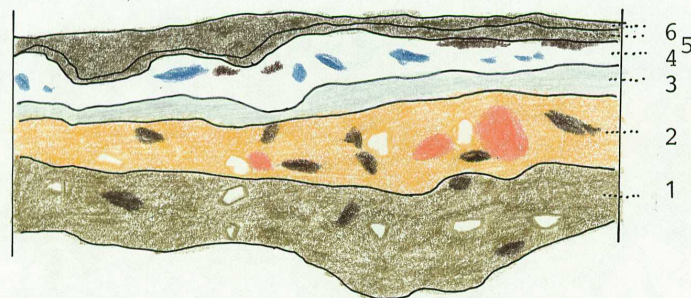
SNITT NR. 1 (BAKGRUNNEN MED ORIGINALINNSKRIFTEN)

1: Første grunderingslag, 2: Andre grunderingslag, 3: Original, grå undermaling, 4: Original, brunlig lasur, 5: Rød originalinskripsjon, 6: Brunlig, grå overmaling, 7: Fernissrester og overflatesmuss.



SNITT NR. 2 (KARNASJONEN, HAKEN)

1: Første grunderingslag, 2: Andre grunderingslag, 3: Original karnasjon, 4: Overmaling, 5: Fernissrester og overflatesmuss.



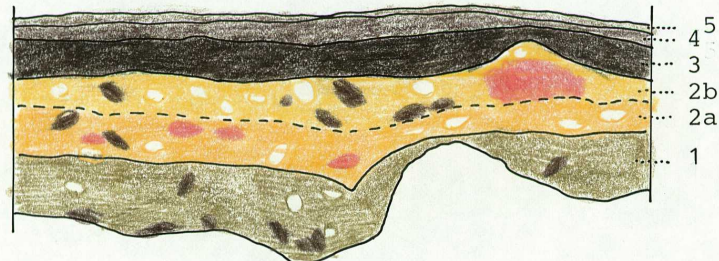
SNITT NR. 3 (KRAGEN)

1: Første grunderingslag, 2: Andre grunderingslag, 3: Original, gråhvit undermaling, 4: Originalt, hvitt billedsjikt, 5 og 6: Fernissrester og overflateskitt. Overmalingen ser ut til å mangle på dette snittet.



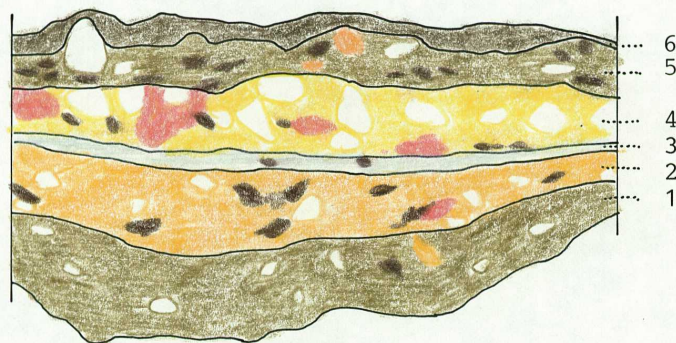
PLANSJE III.

FARGESNITT NR. 4-6



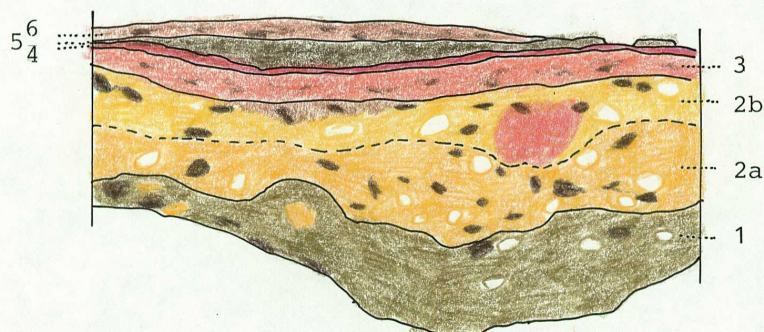
SNITT NR. 4 (KJOLEN)

1: Første grunderingslag, 2a + 2b: Andre grunderingslag, tydelig pålagt i to strøk, 3: Sort originalmaling, 4: Sort overmaling, 5: Fernisrester og overflatesmuss.



SNITT NR. 5 (HANSKENE)

1: Første grunderingslag, 2: Andre grunderingslag, 3: Original, gråhvit undermaling, 4: Originalt, gult billedsjikt, 5: Brunlig overmaling, 6: Fernisrester og overflatesmuss.



SNITT NR. 6 (DUKEN)

1: Første grunderingslag, 2a: Andre grunderingslag, rødlig, 2b: Andre grunderingslag, gulaktig, 3: Original, rød undermaling, 4: Original, mørk rød lasur, 5: Trolig ferniss og skitt, 6: Rødbrun overmaling.



#### 4.3.2 K r a g e n .

Denne er bygd opp i to lag, jfr. snitt nr. 3.

Det underste er gråhvitt. Det har fine, hvite og små, spredte svarte pigmentkorn, fluorescerer svakt, og ligger direkte på den rødbrune grunderingen. Tykkelse: ca. 20-35 my.

Det øvre laget inneholder middels store, hvite pigmentkorn, store uregelmessige blå korn og små, svarte partikler. De hvite er dominerende og fluorescerer relativt sterkt, mens de øvrige partiklene slett ikke fluorescerer. Sannsynligvis representerer disse pigmentkornene henholdsvis blyhvitt, azuritt og trekullsvart. Laget er ca. 50 my tykt.

Det underste, gråhvite sjiktet må betraktes som en undermaling. Kragen er modellert med det øvre malinglaget, som avtegner seg markant på røntgenbildet på grunn av den høye blyhvittkonsentrasjonen i høylyspartiene.

Kragens blondkanter er relativt pastost malt.

Kragen har en lokal, blågrå lasur.

#### 4.3.3 K j o l e n .

Kjolen er malt vått-i-vått direkte på den rødbrune grunderingen. På snitt nr. 4 kan man se at laget er tett pigmentert med små, svarte partikler, men det forekommer også små spredte, hvite og enkelte brunlige pigmentkorn. Sjiktet fluorescerer overhode ikke. Tykkelsen er ca. 50 my.



- 26 -

#### 4.3.4 H a n s k e n e

Hanskene er lagt opp i to lag. Det øvre laget er lokalt ganske pastost, nærmere bestemt i oppbygningen av broderimønsteret.

Det underste er gråhvitt. På snitt nr. 5 (fra det broderte partiet) kan man se at sjiktet har fine, hvite og spredte, svarte korn - slik som kragens undermaling. Laget fluorescerer svakt og er ca. 15-20 my tykt.

Det øvre laget inneholder i snittet store, hvite og fargeløse partikler samt rødorange pigmentkorn av vekslende størrelse. Også enkelte små, brunlige partikler kan observeres. De hvite kornene - som trolig er blyhvitt - fluorescerer sterkt. De orange kornene fluorescerer svakt og rødlig. Tross sin varierende størrelse representerer disse trolig et innslag av blyrødt. Såvel det hvite som det røde pigmentet markerer seg tydelig som hanskens broderimønster på røntgenbildene.

Det øvre lagets tykkelse er ca. 95-130 my.

Hanskenes gule partier har lokale, brunlige lasurer.

#### 4.3.5 D u k e n .

Denne er også lagt opp i sjikt, jfr. snitt nr. 6.

Det underste er rødt. I snittet viser det seg å inneholde tettliggende, krystallglinsende, røde partikler av vekslende størrelse, men også enkelte brunlige og fargeløse korn. Da laget knapt fluorescerer, er det sannsynlig at det røde innslaget er sinnober. Laget er ca. 30-40 my tykt.



Det øvre lagets tykkelse er bare ca. 5-10 my. Dette sjiktet er mørk rødt, nesten svart. Rødfargens partikler kan ikke skilles ut. Laget fluorescerer sterkt. Disse egenskapene er karakteristiske for organisk rødt, som i dette tilfellet er påført som en lasur som dekker nesten hele bunnfargen.

#### 4.3.6 B a k g r u n n s p a r t i e t.

Bakgrunnsfargen er også bygd opp lagvis (se snitt nr. 1).

Det underste sjiktet er grått og inneholder tett med små, gråsvarte korn. Disse er iblandet større svarte, hvite og fargeløse korn. Bare de hvite kornene - som trolig er blyhvitt - fluorescerer svakt, de øvrige overhode ikke. Lagets tykkelse er ca. 50 my.

Det øvre sjiktets tykkelse er svært ujevn, men det må karakteriseres som stort sett svært tynt. Laget har en mørk brunlig farge, nesten svart på snittet. Pigmentpartikler kan ikke utskilles. Laget fluorescerer noe. Det representerer en brunlig lasur med ukjent innhold.

#### 4.3.7 I n n s k r i f t e n.

Inskripsjonen er delvis pastost malt og utført direkte oppå bakgrunnens grå sjikt. Den brunlige lasuren overlapper inskripsjonen noe (jfr. snitt nr. 1). Innskriften har en frisk rød farge, som på snittet ses å være sammensatt av store, røde korn samt en del store, hvite og enkelte små, brune partikler. De hvite kornene fluorescerer sterkt, de røde svakere og med en rødlig farge. Da inskripsjonen avtegner seg tydelig på røntgenbildene, må i alle fall ett av pigmentene - men trolig både det røde og det hvite - innholde bly.-



#### 4.3.8 Maler teknisk kronologi.

Det ble gjort observasjoner med sikte på å fastslå den kronologiske oppbygningen av originalmalingen. Det viste seg å være vanskelig å påvise en nøyaktig rekkefølge, men følgende hovedstadier i den maler-tekniske oppbygningen er skilt ut:

- a) Hele hovedkomposisjonen ser ut til å være utført vått-i-vått. Dette gjelder bakgrunnens grå bunnfarge, dukens røde bunnfarge, kjolen samt den sorte delen av hodeplagget. Karnasjonen og hanskens gråhvite undermaling - antakelig også kragens gråhvite undermaling - må inkluderes i dette innledende stadiet. Overgangen mellom lokalfargene har en mykhet som er karakteristisk for vått-i-vått-teknikken. Imidlertid viser en lokal, sort konturering - som overlapper bakgrunnsfargen noe - at klesdrakten ble gått over på et senere tidspunkt for å fremheve formen ytterligere.
- b) Deretter ser det ut til at den hvite kanten på hodeplagget, halskjedet, ringen, inskripsjonen samt kragens og hanskens modellerende sjikt ble malt.
- c) Det siste stadiet omfattet sannsynligvis bare lasurer. Den brunlige lasuren på bakgrunnen gir dette partiet et nøytralt preg. På karnasjonen er det lagt brune lasurer på skyggepartier med grålig koloritt. Høyre hånds knoker er lasert rødlig. Kragen har en blågrå lasur i skyggepartiet bak hodet. På hanskens gulfarge er formen fremhevet med brune lasurer. Som nevnt er også duken lasert; her er det brukt dyp røde og rødlig brune toner.



#### 4.4 FERNISS.

All originalmaling er dekket med ferniss. Det er ikke mulig å avgjøre når denne ble pålagt, men da den er trengt ned i alderskrakelyrer og avtegner seg stedvis som et svakt krakelyremønster på lerretets bakside, kan den neppe være original. Fernissen ses bare såvidt på snittene (best på snitt nr. 5). Siden den stort sett har vært dekket med overmaling i lengre tid, fluorescerer den bare svakt på snittene<sup>27</sup>).

#### 4.5 KITT OG BEMALING FRA FØRSTE RESTAURERING.

Før bildet ble overmalt etter dubleringen, ble atskillige avskallinger i originalmalingen kittet. Skadene i ansiktet, hodeplaggets hvite kant og kragen ble fylt med en hvit masse. En del utfall i bakgrunnspartiet og på kjolen - nærmere bestemt midt på bildets venstre halvdel og i nedre, høyre hjørne - ble fylt med en grå kitt, mens noen mindre skader på håret og hansken ble utfylt med en brunlig masse. Innfargingen tyder på en viss grad av planmessig behandling.

Det hvite og det grå kittet ses svært tydelig på røntgenbildene. Det hvite absorberer røntgenstrålene nesten fullstendig. Den brune massen kan også observeres på røntgenbildene, men er atskillig svakere. Dette tyder på at blyhvitt inngår som pigment i kittet; selv det brune kan ha en andel av et blyholdig pigment.

Kittingen er langt fra nøyaktig utført. Store utfall i øvre tredjedel - særlig i bakgrunnspartiet - er overhode ikke utfylt. Det mangler også kitt i enkelte deler av ansiktet, særlig rundt nesen, øynene og øverst på høyre kinn. Under avdekningsprosessen ble det observert



- 30 -

at kittet ikke er pålagt i passende plan med den opprinnelige bemalingen og overlapper denne arskillig. -

Overmalingen har en atskillig mer ujevn og grov karakter enn originalmalingen. Stort sett er det forsøkt å bruke den samme fargeholdningen ved overmalingen som opprinnelig, men dette har gitt et måtelig resultat, noe som i første rekke må tilskrives manglende dyktighet. I tillegg bør vi regne med at ettermørkningen av overmalingen trekker inntrykket ned.

Vi må allikevel regne med at overmalingen har fylt en viktig del av hovedoppgaven. Og denne har åpenbart gått ut på å sikre det maltrakterte bildet en ny, økt motivmessig verdi ved å la det gjennomgå en "oppfriskende" behandling. I praksis har denne ytret seg både som tildekking av skader og som behørig fornyelse av motivet. Derfor er det ikke merkelig at ansiktet - der kanskje så mye som 15% av originalmalingen var skallet av - nesten ble fullstendig oppmalt (10). Her er bare størstedelen av høyre øye og enkelte små partier langs høyre side uten overmaling. Ansiktsuttrykket ble selvfølgelig helt forandret ved inngrepet.

På kragen er ca. 3/5 oppmalt (10), mens kjolen er helt dekket med en svart overmaling uten nyanser. Også bakgrunnspartiet er fullstendig oppmalt på samme ensartede måten. Her er det brukt en mørk, grålig farge. Derimot er hendene, hansken og duken oppmalt bare flekkvis.

Som nevnt er også inskripsjonen fornyet (4).

Langs nedre billedkant er overmalingen påført dubleringslerretet flere steder der originalerretet er sterkt opprevet og fragmentarisk bevart. Overmalingen er også sted-



vis påført dubleringslerretets nedre omslag. Her dekkes overmalingen til dels av oppspenningens lærstrimler (5). Dette viser at dubleringen, overmalingen og oppspenningen ble utført som tre trinn i samme behandling og i den nevnte rekkefølgen.

Overmalingen avtegner seg ikke på røntgenbildene. Den inneholder følgelig ingen tunge pigmenter<sup>28)</sup>.

UV-undersøkelsen av overflaten viste at overmalingen fluorescerte dels svakt, dels overhode ikke. En noe sterkere fluorescens på enkelte overmalte partier så ut til å skyldes en nesten helt dekomponert ferniss, som sannsynligvis ble påført straks etter oppmalingen.

De sparsomme områdene med synlig originalmaling fluorescerte forholdsvis tydelig. Det antas at denne reaksjonen delvis skyldes den gamle fernissen - nevnt i pkt. 4.3 - som har stått utildekket og derfor har gulnet i disse uovermalte partiene.



- 32 -

## 5. TILSTAND FØR BEHANDLINGEN.

### 5.1 BUNNMATERIALENE.

#### 5.1.1 Blindrammen.

Blindrammen var som nevnt slarket i hjørnene og ikke lenger rettvinklet (2). Dessuten var den noe vindskjev. I tillegg var den sprukken og oppfliset i partier med mange spikerhull.

#### 5.1.2. Dubleringslerretet.

Dubleringslerretet var for det meste i bra forfatning, men langs kantene med spikerhull var trådene rundt hullene sterkt angrepet og dels fortært av rust. Her var lerretet såpass svekket at det også var noe opprevet.

#### 5.1.3. Originallerretet.

Originallerretet var i ekstremt dårlig forfatning. Som tidligere nevnt var omslaget langs to av bildets kanter skåret bort. De to gjenværende omslagene var kun høyst fragmentarisk bevart, idet store stykker var revet av. Denne ødeleggelsen hadde gått verst utover den nedre kanten. Høyere opp - i maleriets nederste parti - var også betydelige deler borte. Her hadde originallerretet delvis løsnet fra dubleringslerretet.

I tillegg fantes et stort antall større og mindre stiftehull på omslagene og maleriets kanter. Svært mange av hullene var ytterligere opprevet og ellers utvidet som følge av oksydasjon etter kontakten med jernnaglener.



- 33 -

Lerretskantenes forfatning kommer til en viss grad fram på den vedlagte tegningen som ellers viser naglehullene og spenngirlanderne.

Som det vil fremgå av bl.a. foto nr. 1 og 15 fantes det også en del mindre hull i selve maleriet. De fleste av disse hullene fantes langs kantene; noen av dem skrev seg fra relativt sene forsøk på å forsterke lerretsfestet ved å slå spiker gjennom lerretene og inn i blindrammens forside. På et forholdsvis sent tidspunkt - dvs. etter at bildet var blitt restaurert første gang - er det laget et større hull midt på øverst på bildet og gjennom det bakenforliggende blindrammestykket. Gjennom dette hullet har man tredd en metalltråd, som ble tvunnet sammen i endene. Dette skjemmende arrangementet har tjent som billedoppheng mens maleriet befant seg i Sømna kirke.

Skadene i originalerretet viste at bildet hadde vært utsatt for uvanlig store mekaniske påkjenninger. Denne harde medfarten syntes først og fremst å være resultatet av en uforstandig håndtering. I tillegg til de skadeeksemplene som nettopp er nevnt kan vi særlig trekke fram den tidligere omtalte sammenrulling og sammenpressingen av maleriet.

Den feilaktige håndteringen har åpenbart vært særlig fatal i dette tilfellet. Det er nemlig høyst sannsynlig at Sømna-bildets lerret var lite motstandsdyktig på den tiden da det ble utsatt for de nevnte mekaniske påkjenningene. Denne svekkelsen må nok først og fremst føres tilbake på den naturlige aldringen.

I det følgende vil vi se nærmere på denne aldringens årsak og forløp samt på hvilke følger den fikk for Sømna-bildets originalerret:

a) Lerretet og limet har vært i bevegelse på grunn av deres hygroskopi. Disse to komponentene reagerer som kjent stikk motsatt ved skiftende luftfuktighet, idet lerret krymper og



lim sveller ved fuktig vær og vice versa. I alminnelighet er det vanskelig å forutsi hvordan lerretsmalerier reagerer på vekslende klima, da reksjonsmønstret er avhengig av flere faktorer: fibertypen, vevtøttheten, limdrenkingens effektivitet og grunderingens fasthet. Når drenkingen har beholdt sin virkning og limet omslutter lerretsfibrene, vil limet være utslagsgivende for reaksjonene. I dette tilfellet vil altså maleriet slakkes ved høy luftfuktighet og strammes under tørre forhold - altså stikk motsatt rått lerret<sup>29)</sup>.

Det er ikke påvist hvilke faktorer som dirigerte Sømna bildets bevegelsesmønster. Følgelig er det heller ikke konstatert hvordan maleriet har reagert på skiftende klima. Man må imidlertid regne med at bildet har vært utsatt for store klimatiske variasjoner. På den ene siden kan man tenke seg inflytelsen fra det fuktige værlaget på Ytre Helgeland, på den andre siden påvirkningen fra tørr luft i et oppvarmet rom vinterstid<sup>30)</sup>. Selv langt mindre klimakontraster må ha forårsaket en uungåelig, kontinuerlig slakking og strømming, som med tiden har gitt lerretet et karakteristisk preg av materialtøtthet. Dermed har fibrene tapt mye av sin styrke og elastisitet, og deres evne til å reagere på skiftende klima ble nedsatt. På Sømna bildet kunne det ses at virkningen var verst i partiene der lerretet har vært utsatt for langvarig friksjon, slik som over de indre og ytre blindrammekantene. Her hadde det oppstått deformasjoner, spalter i vevstrukturen og stedvise revner.

Svekkelsen og deformasjonene over indre blindrammekant kan også skyldes at dette stedet har representert et skille i baksidens mikroklimatiske påvirkning. Fordi lerretssektoren som dekkes av blindrammen har vært bedre klimatisk skjermet enn det øvrige, utildekkede lerretet, må vi regne med at de to sonenes ulike reaksjonsmønstre har skapt spenningsforskjell og raskere nedbrytning i skillet mellom dem.



- 35 -

Under hensyn til originallerretets bevegelsesmønster representerer dubleringen et kompliserende moment. Etter den første restaureringen har øyensynlig dubleringslerretet og -midlet representert bestemmende faktorer, i alle fall i perioden som fulgte behandlingen. I denne forbindelsen bør vi huske at originallerretet har sekundære spenngirlandre, som som fullstendig falt sammen med dubleringslerretets mer markerte girlandre. Disse viser tydelig at begge lerreter har beveget seg og krympet en del. Dette har åpenbart skjedd i forbindelse med dubleringen, men kan i tillegg ha pågått over tid i den etterfølgende perioden.

Som kjent vil vekten av malingssjiktene samt lerretets egen vekt utsette lerretstrådene for en kontinuerlig strekking. Etter hvert som materialtrettheten gjør seg gjeldende, vil trådene bli permanent utvidet. Dette viser seg på malerier i form av diagonale folder i de øvre hjørnene samt vannrette bølger i den nedre delen. Trykk utenfra vil på dette stadiet kunne etterlate lokal, irreversibel utvidelse av lerretet.

Vi må tenke oss at Sømna bildet befant seg i en slik deformert tilstand før den første restaureringen fant sted, og at originallerretet ble planert under behandlingen. Men med tiden har en viss permanent slakket i begge lerreter gjort seg gjeldende, slik at det har oppstått atskillige lokale deformasjoner samt "lommer" mellom lerretene og blindrammen. Det sviktende lerretsfestet og det faktum at blindrammen ikke tillater stramming har bidratt ytterligere til å gi bildet et slakt preg (6).

b) De kjemiske nedbrytningsprosessene har åpenbart spilt en vesentlig rolle ved Sømna bildets aldring.

Som kjent består lerretets bastfibre i vesentlig grad av cellulose, som gradvis nedbrytes ved oksydasjon og hydrolyse. Sømna bildets originallerret viste typiske tegn på at celluloseinnholdet var delvis dekomponert, idet det var



- 36 -

mørknet atskillig samt temmelig skjørt. Trolig har høy luftfuktighet bidratt til å opprettholde denne nedbrytningsprosessen. Oksydasjonen kan også skyldes at lerretet er grundert med et oljeholdig medium, da oljen som kjent danner oksydasjonsfremmende peroksyder. En liknende, lokal nedbrytning kan føres tilbake til lerretenes før nevnte kontakt med jernnagler.

c) Det antas videre at nedbrytning forårsaket av mikroorganismer er en viktig årsak til Sømna bildets dårlige forfatning, da såvel limets proteiner som lerrets fibrenes celluloseinnhold er næringsemner for muggsopp og bakterier. Mikroorganismenes omsetning av disse stoffene fører til at lerret svekkes på liknende måte som ved kjemisk nedbrytning: det mørkner og blir sprøere. Sømna bildets originalerret, som viste disse typiske tegnene på nedbrytning, har antakelig vært utsatt for den høye relative luftfuktigheten som begunstiger den mikrobiologiske veksten - i alle fall i perioder.

Vi nevnte tidligere i dette avsnittet (pkt. a) at de slakke lerretene førte til dannelsen av "lommer" mellom dem og blindrammen. I disse lommene - især den langs nedre kant - hadde det samlet seg atskillig skitt. Slike skittansamlinger har en tendens til å holde på fuktighet og dermed gi mikroorganismene særlig gode vekstvilkår. Dette er trolig hovedårsaken til at Sømna bildets originalerret var så sterkt svekket nederst at deler av det var revet vekk.

Det antas at den mikrobiologiske nedbrytningen av originalerretet ble aksellerert ved dets kontakt med dubleringsmidlet. Proteininnholdet i klisteret og eventuelle andre ingredienser har representert et typisk næringsgrunnlag for mikroorganismene. Som en prøve ble dette dubleringsmidlet isolert, og dannet da grobunn for en muggsoppkoloni som ble synlig etter bare et par uker.



## 5.2 MALINGEN OG FERNISLAGENE.

Bemalingen bidro atskillig til å gi Sømnbildet et slående preg av sterk nedbrytning og omfattende skader (1,6,7).

Når vi skal gå nærmere inn på denne dårlige forfatningen og dens årsaker, virker det hensiktsmessig å starte med resultatet av den naturlige aldringen.

Det er som kjent karakteristisk for den naturlige nedbrytningen av et oljemaleri på lerret at bemalingen mister en betydelig del av sin elastisitet allerede etter ett århundre. Malingen blir hard og sprø. Årsaken er at oksygen og UV-stråler skaper visse molekytlære forandringer (polymerisering, cross-linking, kjedebrudd) i bindemidlet<sup>31)</sup>.

Det var da også karakteristisk for Sømnbildet at all bemaling var hard og sprø. Ikke minst var dette tilfellet med originalmalingen.

En annen form for naturlig nedbrytning - som særlig rammer preparaturen - forårsakes av at et limdrenket lerret har en svak tendens til å holde på fuktighet. Dette vil kunne føre til vekst av mikroorganismer, som ikke bare kan bryte ned limet, men også svekke preparaturen<sup>32)</sup> og dens feste til bunnmaterialet. Vi må regne med at denne formen for nedbrytning har rammet Sømnbildet.-

Hele maleriet er gjennomfuret av alderskrakelyrer. Denne typen krakelering består som kjent av et nettverk av nesten jevnbrede sprekker, som går fra bildets overflate og ned til bunnmaterialet.



Alderskrakelyrene på Sømnbildet danner et uregelmessig mønster av rette og svakt buede linjer av ulik lengde. Dette er typisk for denne krakelyretypen, som først oppstår når malingfilmen med tiden har tapt mye av sin elastisitet. Når malingen ikke lenger kan tåle strekk- og skjærspenningen som oppstår idet lerretet reagerer på skiftende relativ luftfuktighet, ender filmen med å bryte på tvers. På denne måten beholder malingen festet til underlaget, samtidig som den følger med i bunnmaterialets bevegelser.

Det er hevdet at alderskrakelyrenes mønstertetthet er avhengig av grundingen og billedsjiktens tykkelse og elastisitet, dvs. at intervallet mellom kryssende sprekker er avhengig av malingens tykkelse: jo tykkere malingfilm, desto større intervall<sup>33)</sup>. En så regelbunden alderskrakelyring ses ikke på Sømnbildet, men i den grad sprekkenes kan klassifiseres, kan snarere det motsatte observeres: kragen, som består av en relativt tykk bemaling (ca. 250my og mer), har et tettere nettverk av alderskrakelyrer enn den tynnere malte kjolen og bakgrunnen. På de sistnevnte partiene er nettverket ujevnt i tettheten, men gjennomgående åpnere; her og der er intervallet mellom krysninger relativt stort, helt opp til ca. 4 cm (6,7).

Langs bildets kanter og i en viss avstand fra disse kan det ses atskillige alderskrakelyrer i form av nesten kontinuerlige, parallelle sprekker, som er forbundet med enkelte tverrgående. Disse krakelyrene er oppstått i partiene som i tiden før første restaurering lå umiddelbart over den indre blindrammekanten. Vi har tidligere nevnt (i pkt. 5.1.3) at denne kanten har dannet en mikroklimatisk barriere, der strømmen av fuktig, varm luft har samlet seg. Lerretets relativt store opptak av fuktighet på dette stedet har så utløst lokale spenninger og dimensjonsendringer,



som igjen har forårsaket denne karakteristiske krakelering<sup>34</sup>). På et fremskredent stadium har det slappe lerretets friksjon over blindrammekantene gjort sitt til å intensivere sprekkdannelsen.

Ved siden av disse typiske alderskrakelyrene kan det her og der langs kantene observeres noen halvsirkelformede krakelyrer, essensielt av samme sort. Disse skyldes lokal strekkspenning utløst av oppspenningen, og følger i stor grad originalerretets eldste spenngirlandre.

En stor del av krakelyrene på Sømnbildet skyldes direkte mekanisk påvirkning utenfra. Blant disse finnes enkelte mønstre som likner edderkoppnett, f.eks. ved kvinnens høyre albu. Disse er oppstått som følge av lokalt press, forårsaket av en relativt spiss gjenstand.

Den betydeligste mekaniske påkjeningen var utvilsomt at lerretet ble løsnet fra blindrammen for så å bli rullet opp og igjen flere ganger. Det er trolig at maleriet også ble rullet sammen med billedsiden inn, da de fremkalte skadene var svært omfattende. Samtidig må det sammenrullede maleriet ha vært utsatt for en sammenpresning eller en annen form for belastning, som har skapt en sterk, lokal spenning i billedstrukturen. I alle fall har denne brutale håndteringen forårsaket atskillige dominerende, lineære konsentrasjoner av krakelyrer - hovedsaklig bestående av parallelle sprekker - på kryss og tvers i maleriet. Disse har delvis utviklet seg videre til opp- og avskallinger, og lar seg relativt lett skille ut fra den øvrige krakeleringens nettverk. -

Krakelyrer i malingfilmen vil som kjent være harmløse dersom de ikke videreutvikles til oppskallinger. Nettopp dette har skjedd på Sømnbildet. Malingflakene mellom



- 40 -

sprekkene har over hele bildet krummet seg opp langs kantene, slik at det er dannet iøynefallende skålformasjoner eller "cuppings" (6,7). Disse skålformede oppskallingene, som i høy grad bidro til å gi maleriets overflate en usedvanlig kupert karakter, har sannsynligvis utviklet seg under innflytelse fra flere faktorer. Disse kan beskrives og forklares på følgende måte:

Når malingfilmen avgir sine oksydasjonsprodukter og en molekylær cross-linking finner sted, vil filmens volum bli redusert. Siden denne prosessen primært finner sted i malingens øvre sjikt, vil spenningen utløst av krympingen bli størst her. Den horisontalt virkende strekkspenningen - som dominerte før krakeleringen fant sted - vil ved krakelering bli avløst av en vertikalt virkende spenning, utløst av krympingen. Når så den øvre delen av malingfilmen ikke lenger holdes fast til siden, er den fri til å trekke seg sammen. Flakene antar dermed en tilnærmet konkav form<sup>35)</sup>. - Den vertikalt virkende spenningen forplanter seg videre til malingfilmens nedre deler, og hvis forholdene ligger til rette for det, vil spenningen trekke med seg lerretet, slik at dets bakside fremtrer med konvekse deformasjoner som direkte svarer til billedsidens skåldannelser<sup>36)</sup>. Hvis ikke, vil grunderingen gradvis løsne fra underlaget langs krakelyrene, og oppskallinger oppstår.

Det er flere faktorer enn den vertikale spenningen som utløser oppskallinger ved skåldannelse. Når krakelyrene er blitt brede nok, vil oksygen og fuktighet få fri adgang til festet mellom grunderingen og bunnmaterialet. Idet limet fra drenkingen blir fuktig og sveller lokalt, vil dette først bidra til skåldannelsen ved å presse opp malingflakene langs sprekkene. Deretter vil oksygenet og mikroorganismene skape en lokal svekkelse av festet mellom grundering og lerret. Skjærspenningen - utløst av bunnmaterialets bevegelser - bidrar så til at malingflakene løsner fra underlaget langs krakelyrene<sup>37)</sup>. Resultatet



- 41 -

kan eventuelt bli en delvis planering av lerretets bakside, idet bare den midtre delen av malingflakene er festet til lerretet på dette stadiet. Samtidig blir skålformens frittliggende, sprø kanter svært ømtålelige overfor ytre, mekanisk påkjenning.

Sømnabildet viste alle tegn på å ha gjennomgått hele denne aldringsprosessen. Skålformasjonene, som var spredd utover hele maleriet, hadde tydelige oppskallinger langs kantene. Det viste seg også - etter at dubleringslerretet var fjernet - at originallerretets bakside var relativt plan.

Vi har tidligere påpekt at originallerretet krympet noe etter at bildet ble dublert. I tillegg til bevegelser i foregående perioder har denne krympingen bidratt til at malingflakene fikk altfor liten plass. Dermed kom oppskallingenes krumme kanter i lokal kontakt med hverandre, slik at disse dannet mer eller mindre steile rygger med teltformet tverrsnitt. I tallrike tilfeller overlappet kantene hverandre over hele maleriet. Det fantes også en rekke eksempler på at innbyrdes press mellom oppskallingene hadde ført til brekkasje langs kantene.

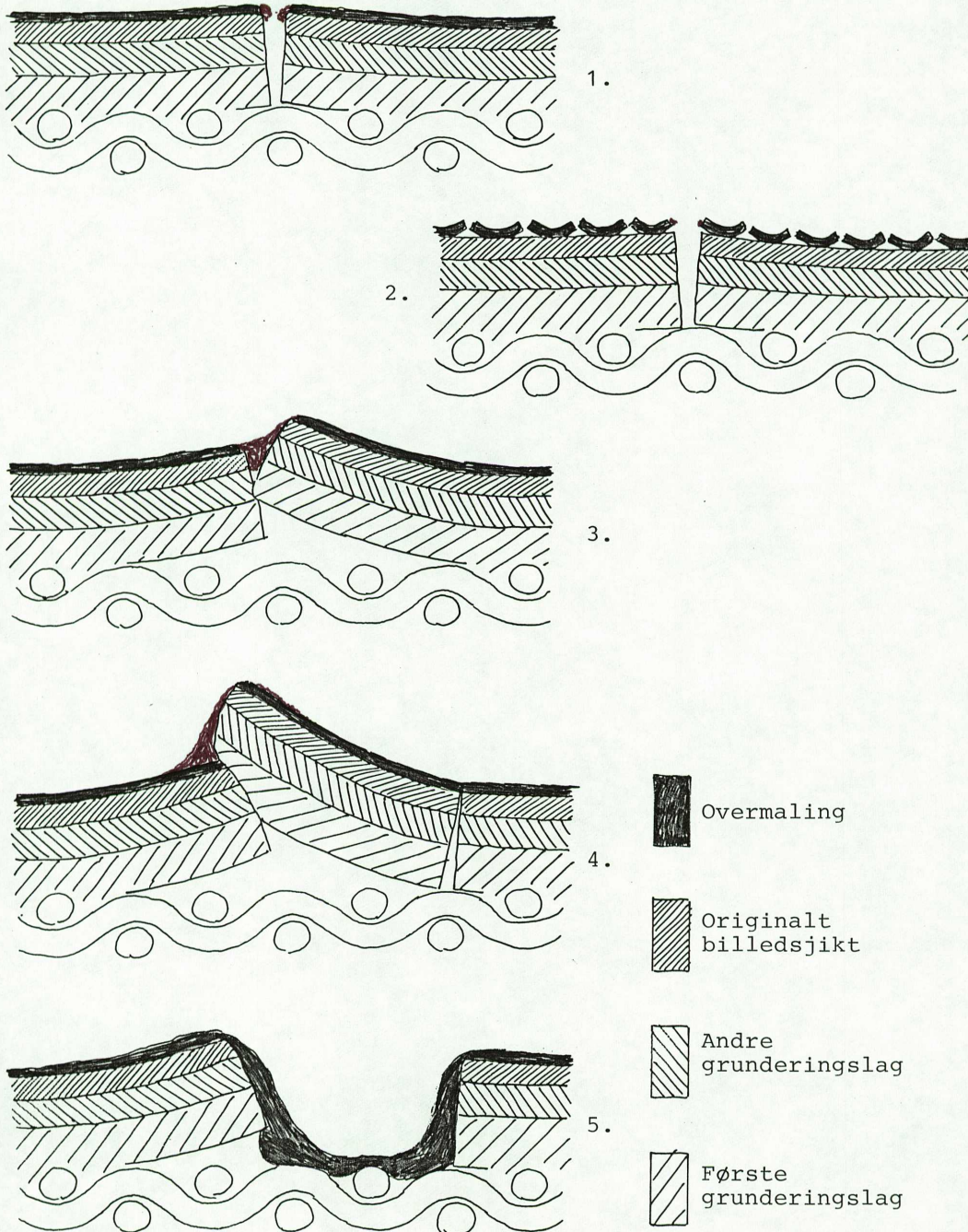
Dette fører oss til originalmalingens mange små og store avskallinger. Av alle deformasjoner og skader som hittil er omtalt var ingen så dominerende som disse omfattende avskallingene. Langt de fleste av dem ble som nevnt tildekket med maling - mange med kitt i tillegg - ved den første restaureringen. Dette mildnet selvfølgelig deres forstemmende bidrag til forfallspreget.

En god del mindre avskallinger oppsto etter den første restaureringen. Ved disse utfallene løsnet alle malingsjikt ned til bunnmaterialet. Videre viser røntgenbildene samt observasjoner før og etter avdekking at store deler av sekundærbemalingen og kitten i originalmalingens avskallede



PLANSJE IV.

HOVEDTYPER AV KRAKELERING, OPPSKALLING OG AVSKALLING



1. Alderskrakelering med begynnende oppskalling, 2. Som foregående, med tørkekrakelyrer i overmalingen, 3. Teltformasjon, 4. Overlapping med brekkasje, 5. Avskalling, oppstått før første restaurering.



partier lå direkte på lerretet. Avskallingenes dybde later til å bekrefte at den sprø, skålformede malingfilmens partielle løsrivelse fra bunnmaterialet representerte den iboende forutsetningen for utfallene<sup>38</sup>):

Den vesentligste ytre årsaken til originalmalingens avskallinger har åpenbart vært den nevnte sammenrullingen av bildet. Storparten av brekkasjen og utfallene i den sprø malingfilmen fantes da også blant de lineært orienterte krakelyrene som oppsto ved denne harde påkjenningen. Disse avskallingene har dannet stort sett sammenhengende lakuner med uregelmessig bredde, ofte med øyer av maling midt i utfallet. Skadene var mest omfattende der hvor to til tre avskallingslinjer krysset hverandre. Utfallene i ansiktet var et typisk eksempel på dette. Her fikk man ved avdekkingen bekreftet det som røntgenbildet viste, nemlig at viktige detaljer som halvparten av munnen samt store deler av nesen og venstre øye var borte (13,22).

Originalmalingens avskalling var særlig omfattende i bildets nedre del. Her fantes flere kryssende linjer, så påkjenningen ved sammenrullingen har antakelig vært særlig stor i dette partiet. Her var det i enkelte områder bare spredte øyer av originalmaling, slik at man allerede ved første restaurering bare hadde et omtrentlig grunnlag for en rekonstruksjon av kjolens nedre del. Den nedre avslutningen av hanskene, beliggende i samme område, var særlig mangelfull (23). Ved den første restaureringen gjorde man da heller ikke forsøk på noen detaljert rekonstruksjon av kjolen og hanskenes manglende deler.

Da såvel lerretet som bemalingen trolig var temmelig sprø ved sammenrullingen, oppsto antakelig atskillige avskallinger med det samme. Andre avskallinger kan ha opptrådt senere, og da etter å ha utviklet seg fra oppskallinger som ble forverret ved sammenrullingen.



- 44 -

Originalmalingens omfattende lakuner i bildets nederste parti skyldes nok også ansamlingen av skitt og fuktighet i lommen mellom lerret og blindramme; dette har igjen vært gunstig for mikroorganismer og andre nedbrytningsfaktorer, som har bidratt til å svekke festet mellom maling og bunnmateriale.

Fjerning av løs maling har sannsynligvis inngått som en del av den første restaureringen.

De fleste avskallingene som oppsto etter denne første behandlingen lå orientert langs den høyre billedkanten (1,17). Disse utfallene representerte åpenbart en videreutvikling av krakelyrer og oppskallinger som fantes der hvor originalerretet lå over den indre blindrammekanten før første restaurering. -

Originalmalingen var dekket av en ferniss (jf.pkt. 4.4). Ved avdekkingen viste det seg at denne som ventelig var mindre gul i partiene som hadde vært dekket av sekundær bemaling enn i områder som hadde vært utsatt for lys.

Mellom denne fernissen og originalmalingen var det innleiret atskillig skitt, som særlig lå i malingens fordypninger. Skitten ga især de lyse partiene et sjenerende stripet og prikket bidrag.-

Den sekundære bemalingen virket relativt matt og tørr. Mattheten var særlig påfallende i visse partier på kjolen og bakgrunnen, der malinglaget var gjennombrutt av minutiøse opptørkingskrakelyrer og skålformede oppskallinger, som ga det reflekterte lyset en ekstra spredning.

Opptørkingskrakelyrer - "premature cracks" eller "Frühschwundrisse"- kan som kjent føres tilbake på en indre, mekanisk spenning i malinglaget. Spenningen oppstår når malingen taper volum under avgivelse av flyktige ingredienser og oksydasjonsprodukter i gassfase<sup>(39)</sup>. Denne sammentrekningen blir sterkest når andelen pigment er lav i forhold til binde-



midlet; dette forklarer at sekundærbemalingens opptørkingskrakelyrer bare fantes i mørke partier, der malingen hadde finkornede pigmenter og var relativt bindemiddelrik. Sammentrekningen ble åpenbart befordret av den nevnte fernissen, som neppe har gitt noe tilfredstillende underlagsfeste. Denne svakheten - pluss spenningsforskjell mellom malinglagets topp og bunn, samt at fuktighet og oksygen fant veien ned i krakelyrene - har så ført til utvikling av skålformasjoner. Prosessen har vært betinget av det dårlige festet til det uelastiske underlaget. Skålformasjonene var stedvis så krumme at de bare så vidt hang fast. -

Som nevnt var sekundærbemalingen fernissert. Denne fernissen fantes det bare rester igjen av. På bildets høyre halvdel, spesielt på kvinnens overkropp, var den resterende fernissen sterkt "krepert", dvs. gjennomfuret av mikroskopiske krakelyrer og oppskallinger, som fikk fernissen til å virke som et hvitt, nesten opakt belegg (1,3). Det er sannsynlig at kreperingen utviklet seg til avskalling på resten av bildet, med andre ord at den øvrige fernissen rett og slett har falt av. Årsaken til krepering - "blanching" - antas å være for høy fuktighet. Kanskje er maleriet blitt overdrevent vasket. Overflatestøv har nok også holdt på fuktigheten. Dessuten kan fernissens sammensetning ha ført til nedsatt motstandskraft.



## 6. B E H A N D L I N G E N .

Innledningsvis bør det nevnes at maleriets undersøkelse, konservering og begynnelsen på avdekkingen ble foretatt i 1976-77 på Nasjonalgalleriet med konservator Leif Einar Plahter som veileder. Resten av arbeidet ble utført på Riksantikvarens restaureringsatelier, der konservatorene Bjørn Dammann og senere Mille Stein (fra 1. oktober 1982) har fungert som veiledere. Restaureringen har selvsagt ikke pågått kontinuerlig; arbeidet med bildet har vært innstilt i lange perioder.

### 6.1 VALGET AV BEHANDLINGSMÅTE.

Som det fremgår av kapitel 5. var Sømnbildet i en ekstremt dårlig forfatning. Derfor tok man allerede fra begynnelsen av sikte på å la det gjennomgå den omfattende behandlingen som man anså var nødvendig for å gjenopprette bildets tilnærmet originale utseende. Andre alternativer ble ikke nærmere vurdert.

Idag ville man vel ha trukket fram Sømnbildets historisk/ dokumentariske verdi i tillegg til den kunstneriske. Denne verdien blir som kjent aksentuert når objektet i seg selv kan betraktes som en "autentisk" kilde for historisk forskning. Ensidig vekt på Sømnbildets dokumentariske verdi ville imidlertid innebære at maleriets tilstand måtte aksepteres, dvs. at resultatet av den første restaureringen samt sporene etter aldring og ukyndig håndtering måtte godtas. Og for å beholde fremtidige muligheter til informasjon måtte bildet oppbevares under gunstigst mulige omstendigheter.

Hva ville man få igjen for dette ? Sømnbildet ville f.eks. kunne fortelle atskillig om gamle blindrammetyper og ulike, eldre oppspenningsmetoder. Det kunne også anskueliggjøre



en gammel og relativt primitiv dublering. Videre ville oppmalingen ved første restaurering representere et tankevekkende forsøk på å "rehabiliter" et maleri som var i en uakseptabel forfatning. Dessuten kunne bildets dårlige tilstand brukes som emne for en aldringsanalyse, og på denne måten bidra til å kaste mer lys over gamle lerretsmaleriers nedbrytning.

Imidlertid ville maleriets eier neppe akseptere å få et ubehandlet bilde i retur. Dessuten ville ikke Sømna kirke kunne by på ideelle klimaforhold. Et mulig alternativ ville derfor være en minimal - vedlikeholdspreget - behandling. I praksis innebærer dette en konservering, som forsinker fremtidig nedbrytning og tar sikte på at dokumentasjonsverdien ikke blir vesentlig nedsatt - hverken i løpet av behandlingen eller senere<sup>41)</sup>.

Spørsmålet blir dermed om det ville være teknisk mulig å foreta en betryggende konservering som ikke førte til en betraktelig - og kanskje uakseptabel - endring av bildets struktur og utseende. Til dette må man svare at de sterkt medtatte malinglagene og bunnmaterialene sannsynligvis ikke ville klare seg mot de indre og ytre nedbrytningsfaktorene uten en impregnering. Denne behandlingen ville ikke bare innebære tilføyelsen av et fremmedelement som endrer den materielle strukturen - uansett middel eller metode. De fleste impregneringsmidler ville også forandre bildets farge- og valørkontraster ved å endre originalmaterialenes brytningsindekser. Dessuten ville det være vanskelig å foreta en tilfredsstillende impregnering uten å løsne lerretet fra blindrammen. En annen sak er at lerretsfestet var så dårlig at dette i alle tilfeller måtte forsterkes. Også blindrammen burde styrkes. Og med såvel forsterkning av lerretsfestet og blindrammen som en behørig impregnering er vi straks inne på en relativt omfattende konservering. En slik behandling kan



- 48 -

neppe sies å være etisk holdbar dersom bildet skulle beholde sin verdi som et rent historisk dokument<sup>42)</sup>.

Allikevel, tross alle betenkelige konsekvenser, måtte man akseptere en konserverende minimumsbehandling dersom bildet i det hele tatt skulle reddes. Men ville det - med tanke på det kunstneriske aspektet - være riktig å stanse med dette ?

Det virker betenkelig, ja uriktig, å vurdere et eldre kunstverk på lik linje med et hvilket som helst samtidig objekt av historisk interesse. Med andre ord: en kunsthistorisk gjenstand har i alminnelighet et berettiget krav på å stå fram som et åndsverk - i dette ligger unektelig gjenstandens vesentlige betydning. Alle andre sider ved kunstverket - om enn aldri så interessante - kan neppe tillegges samme vekt.

Det er derfor nærliggende å spørre om Sømnbildet i konservert tilstand ville representere noen kunstnerisk verdi av betydning.

Dette spørsmålet kan selvsagt bare besvares etter en subjektiv vurdering. Etter undertegnedes mening er svaret nei. Selv etter en nøytralisering av skadenes distraherende virkning er det tvilsomt at den lite flatterende oppmalingen ville kunne oppleves som kunstnerisk verdifull. Bildet ville heller ikke minne mye om et 1600-talls kvinneportrett av utseendet - selv om dette portrettet materielt sett var til stede.

En nærmere vurdering av Sømnbildets kunstneriske verdi måtte derfor baseres på originalmalingen fra 1633.



Vurderingen ble underbygget ved å granske røntgenbildene samt den brøkdelen av originalbildet som ikke var tildekket. Synlige detaljer av originalmalingen - især vesentlige deler av høyre øye, kragen, hendene og hanskene - kunne gi inntrykk av at maleriet fra 1633 var av relativt høy kvalitet. Røntgenbildene bestyrket denne oppfatningen.

Bedømmelsen av originalmaleriets kvalitet konkluderte med at det var ønskelig å få den opprinnelige bemalingen avdekket og retusjert.

I denne forbindelsen meldte et annet spørsmål seg, nemlig om originalbildet i det hele tatt var så godt bevart at en omstendelig avdekkingsprosess kunne rettferdiggjøres.

Vi har tidligere - jf. pkt. 5.2. - omtalt de store avskallingene i originalmalingen, og kan her gjenta at røntgenbildene avslørte særlig kritiske lakuner i ansiktet (13). Til tross for disse alvorlige tapene ble det gjenværende bedømt som et tilstrekkelig utgangspunkt for en etisk forsvarlig restaurering.

Begrepet restaurering anvendes her om "tilbakeføring til antatt opprinnelig utseende". Konkret innebærer dette en behandling av Sømnbildet som tok sikte på:

- å fjerne senere perioders tilføyelser, som virker utseendemessig forsimpelende og nedsetter den kunstneriske verdien,
- å nøytralisere distraherende deformasjoner og skader, slik at maleriet langt på vei kan oppleves - visuelt og funksjonelt - slik meningen var opprinnelig.

Dette medfører at virkningen av lakunene i bemalingen må dempes med retusjering, slik at muligheten for en meningsfylt, uforstyrret helhetsopplevelse av maleriet gjenoprettes.



- 50 -

Forutsetningen er at retusjene i minst mulig grad motarbeider kunstnerens uttrykksform<sup>43)</sup>.

Restaureringen av Sømnbildet var betinget av en forutgående konservering. En ren impregnering av det bestående bunnmaterialet ble bedømt som utilstrekkelig, da det gamle dubleringslerretet uansett ville gi en utilfredsstillende støtte til originalerretet. Derfor ble det besluttet å redublere bildet.-

Ved en slik restaurering er det i alminnelighet et sunt prinsipp at alle nye materialer som tilføres skal være reversible. Vi må regne med at behandlingen neppe fører til evigvarende eller bare positive resultater. Det bør derfor være mulig å fjerne våre tilføyelser, slik at behandlingen kan gjentas senere med forbedrede midler og metoder.

Man vil i det følgende se at Sømnbildet ved restaureringen ble tilført materialer som representerer ulike grader av reversibilitet. Materialene som ble brukt ved restaureringen vil - slik de er blitt anvendt - kunne fjernes uten altfor stor påkjenning for originalmalingen. Annerledes er det med konserveringsmidlet, altså midlet brukt til impregnering og redublering. Dette består vesentlig av bivoks, som bare vil kunne suges ut med stort besvær. Valget falt allikevel på bivoksen, da den sterkt nedbrutte originalstrukturen hadde behov for et solid konsolideringsmiddel.

Riktignok går ikke kunnskapene om bivoksens egenskaper som dublerings- og impregneringsmiddel ved malerirestaurering så langt tilbake i tiden, men flere tusen års erfaring viser at dette materialet er forbløffende stabilt.



## 6.2 BEHANDLING FØR STREKKING.

Etter innledende dokumentasjon og undersøkelse ble lerretene løsnet fra blindrammen. Prøver på lærstrimlene og de forskjellige nagletypene ble innsamlet. Naglehull, lerretskanter og spenngirlandre ble gransket og avtegnet (jf.pkt.4.1.5).

Etter dette ble dubleringslerretet adskilt fra originallerretet. Da dubleringsmidlet var svært dekomponert, kunne dubleringslerretet trekkes av med letthet. Det gjenværende dubleringsmidlet på originallerretets bakside var så løst at det ble skrappt vekk med en skalpell. Det ble ikke ansett som nødvendig å legge på en forsidebeskyttelse<sup>44)</sup>. Etter adskillelsen<sup>45)</sup> ble dubleringslerretet tatt vare på.

Deretter ble originallerretet flatet ut rundt rifter og hull ved hjelp av fuktighet og press. I riftene ble så tråd for tråd festet til hverandre med epoxylim (Araldit) og lagt i press mellom polyesterfolier (Melinex). Hullene ble utfylt med biter av linlerret med omtrent samme vevtetthet som originalens (15). Lappene ble også festet tråd for tråd med Araldit og lagt i press. Disse operasjonene ble utført med billedsiden opp.

På grunn av den ventede, sterke påkjenningen under den etterfølgende strekkeprosessen ble bitene av nytt lerret - samt avskallinger som blottla originallerretet - påført et tynt lag kitt for å utlikne forskjell i elastisitet mellom bemalt og umalt lerret. Kitten besto av kritt revet i polyvinylalkohol (Moviol 14.000).

Som nevnt i pkt. 5.2 heftet en del av sekundærbemalingens skålformede oppskallinger svært dårlig. Disse ble fjernet ved å gni over dem med en svakt fuktet fille. Områdene som kunne avdekkes på denne lettvinde måten var dessverre små i forhold til sekundærbemalingens totale areal.



### 6.3 STREKKEPROSESSEN.

Som nevnt hadde lerretet krympet atskillig i tidens løp. Siden kantene på de skålformede malingflakene dermed hadde dannet "telt" og overlappinger, ble det ansett som nødvendig å strekke lerretet samt mykne og flate ut den deformerte malingfilmen før bildet ble redublert.

Som kjent kan dette utføres ved hjelp av flere metoder, men deres fellestrekk er bruken av fuktighet og/eller varme. Videre kan strekkingen utføres ved å feste strekksystemet langs lerretskantene, men vanligvis er det best å feste systemet til hele overflaten. Sistnevnte prinsipp er lagt til grunn for den såkalte "pre-strekkingen". Metoden er blitt utviklet ved National Maritime Museum i Greenwich.

Siden Sømna bildet hadde et krympet og skjørt lerret med svake kanter samt en sprø og sterkt deformert malingfilm, ble prestrekking vurdert som den best egnede metoden.

I det følgende fremstilles Sømna bildets prestrekking i store trekk. Fremgangsmåten er i prinsippet den samme som den i litteraturen beskrevne metoden<sup>46</sup>).

Materialene brukt i prosessen:

- Eltoline Tissue Paper, et tynt, langfibret papir til forsidebeskyttelse,
- Klebemasse, til forsidebeskyttelse (oppskrift: 1 l white spirit, 500g dammar, 500 g bivoks, 70g gummi elemi),
- 15 mm finerplate/møbelplate (30 cm lenger og bredere enn billedformatet), brukt som strekkunderlag,
- Cartridge Paper (et papir som har lavt liminnhold, men som er sterkt nok på grunn av sine lange fibre), brukt til strekkingen,
- Hvetemelsklister (bestående av 40g hvetemel og 400 ml vann),



- Limbånd,
- Kraftpapir, til andre gangs strekking,
- Ethylglycol og vann, i forholdet 1:3, til andre gangs strekking.

Første gangs strekking:

- a) Klebemiddelet for forsidebeskyttelsen ble dagen i forveien massert inn i billedflaten for å gi den en tilfredsstillende klebeevne.
- b) Eltoline ble lagt på billedflaten. Papirskjøtene var revne for å unngå forplantning av deformasjoner til maleriet. På ny ble klebemiddelet massert godt inn med fingrene, slik at forsidebeskyttelsen fulgte alle ujevnheter.
- c) Strekkunderlaget ble forberedt slik: Finérplaten ble - under sektoren der bildet skulle plasseres - fuktet grundig med vann. Melinex ble lagt over for å hindre fordampning og sikre langvarig og god inntrengning.
- d) Deretter ble Cartridgepapiret skåret til slik at det samlede formatet var det samme som finérplaten, men minus to cm hver vei for å gi plass til limbåndet langs kantene. Strekkpapiret besto av to ark, som ble skjøtet på midten. Skjøtekantene, som måtte rives for å unngå deformasjoner i maleriet, overlappet hverandre med et par cm.
- e) Bildets utstrekning ble avtegnet midt på strekkpapiret, slik at margene ble jevnbrede.
- f) Papiret ble lagt i vann et par timer, slik at liminnholdet ble redusert og fibre kunne svulle.
- g) Hvetemelsklisteret ble tillaget.



- 54 -

- h) Strekkpapiret ble strøket med rikelig lim innenfor markeringen av bildets utstrekning.
- i) Etter fjerning av melinexen ble maleriet lagt - best mulig sentrert - på finérplaten med billedsiden opp (bildets utstrekning var markert på platen på forhånd).
- j) Det ferdiglimte Cartridgepapiret ble anbrakt på bildet og platen med limsiden ned. Lim som var kommet utenfor billedkantene ble fjernet for å hindre at papiret ble festet til platen.
- k) Mer klister ble påført strekkpapirets overside, men bare nøyaktig over bildets utstrekning. Limet ble massert inn med fingrene fra midten mot kantene, slik at papiret best mulig føyde seg etter billedflatens ujevnheter. Deretter ble det bearbeidet med en myk valse i bevegelser fra midten mot kantene for å få vekk eventuelle luftblærer.
- l) Limbånd ble anbrakt over papirskjøten.
- m) Limbånd ble så påsatt strekkpapirkantene for å feste dem til platen. Deretter ble det - som en ekstra forsterkning - anbrakt limbånd på papiret rett over maleriets ytterkanter, da strekksystemet vanligvis revner her under altfor stor påkjenning.
- n) Prestrekkingen var dermed i gang og varte ca. et halvt år.

Før andre gangs strekking måtte papirsektoren mellom billedkantene og platekantene fuktes for å redusere strekkstyrken. Deretter ble papiret og bildet skilt fra det øvrige strekksystemet ved å skjære papiret løs like utenfor billedkantene.



- 55 -

Andre gangs strekking:

- a) Platen ble grundig fuktet slik som under første strekking, men nå med uttynnet ethylglycol for å forlenge virkningen.
- b) Bildet ble lagt på platen med billedsiden opp. Strimler av gjennomfuktet kraftpapir ble festet til Cartridgepapiret og deretter langs platekantene.
- c) Andre gangs strekking var i gang og varte ca. én måned.

Tredje gangs strekking:

Denne ble innledet på samme måte som den foregående, men foregikk ellers slik: Etter én dag ble strekksystemet med billedsiden opp plassert under 6 IR-lamper, som ga en overflatetemperatur på 44-45°C. Overflaten var på forhånd dekket med melinex for å hindre altfor rask fordampning av fuktigheten. Oppvarmingen varte ca. en halv time.

Etter denne siste strekkingen ble hele systemet tatt opp. Dette foregikk slik:

- a) Papirsektoren mellom billedkantene og platekantene ble fuktet. Deretter ble både denne delen og området som dekket bildet gitt samme behandling. Det ble brukt rikelig med vann for å redusere klisterets styrke.
- b) Papiret ble skåret av langs billedkantene.
- c) Idet klisteret slapp, oppsto det blærer mellom Cartridgepapiret og forsidebeskyttelsen. Deretter kunne strekkpapiret rives løs fra Eltolinen, men forsiktig og fra midten mot kantene for ikke å skade forsidebeskyttelsen.-

Prestrekkingemetoden er - som det er blitt sagt - "a gentle relaxation process". Og videre: "At no stage should any extreme change of appearance be apparent.... Taken overall this treatment constitutes a gradual encouragement or



coaxing of a canvas and the paint layers below which it lies, into a position closely related to its original tensioning and consequent structural lay-out... A point will be reached when the surface deformation, whether cockling, bulging, cupping, or flaking, will have sufficient space in the underlying canvas support into which to be reaccomodated quite naturally" 47).

Et skikkelig forsøk på forklaring på hva som egentlig skjer, under en prestrekking savnes i den tilgjengelige litteraturen<sup>48)</sup>. I store trekk synes følgende å foregå:

- a) Ved Cartridgepapirets opptørking vil dette primært trekke seg sammen i sektoren mellom billed- og platekant. Dette forårsaker at det saktere tørkende papiret over bildet utsettes for en betydelig strekkspenning, som forplantes videre ned i de underliggende lagene. Strekket vil så resultere i et svakt trykk ovenfra, vinkelrett på strekkets kraftlinje. Dette trykket vil medvirke til å sikre en god adhesjon mellom maleriet/forsidebeskyttelsen og strekkpapiret.
- b) Fuktigheten i platen evakuerer sakte opp gjennom maleriet, forsidebeskyttelsen og strekkpapiret. Dermed vil lerrets-fibrene og limrestene fra drenkingen svulle, slik at lerretets elastisitet økes betraktelig. Fuktigheten vil også bevirke en viss mykning av malinglagene.
- c) Etter oppmykningen av billedstrukturen vil strekket og trykket påvirke deformasjonene. Virkningen av disse kreftene fordeles jevnt i billedstrukturen, og vil på den ene siden ytre seg som en utvidelse av det elastiske lerretet i horisontal retning, på den andre siden som en sammentrykning av toppene i malingens deformasjoner. Lerretsutvidelsen gir oppskallingenes "telt" og overlappinger nødvendig plass til å flate seg ut, men kan som bivirkning forårsake en utvidelse av alderskrakelyrene.



- 57 -

d) Det er sannsynlig at strekk- og trykkspenningen blir forsterket etter den delvise fornyelsen av strekkpapiret, dvs. fra og med andre gangs strekking. Oppvarmingen av systemet intensiverer åpenbart virkningen.

Det bør fremheves at prestrekkingen av Sømna-bildet ikke skjedde fullstendig etter Greenwich-museets oppskrift. Ifølge denne skulle første gangs strekking ha skjedd uten at dubleringslerretet var fjernet. Da billedstrukturen derved ville reagert tregere på behandlingen, ville strekk- og trykkspenningen hatt mindre virkning på billedstrukturen og først og fremst befordret en god adhesjon mellom bildet/ forsidebeskyttelsen og strekkpapiret. Ifølge Greenwich-metoden skulle bildet neste dag løsnes, snus og påsettes nytt strekkpapir langs kantene. Når bildet var stramt, kunne så dubleringslerretet fjernes. Etter dette skulle maleriet atter legges med billedsiden opp, og fornyelsen av strekkpapiret langs kantene kunne skje etter behov.

Det er trolig at denne oppskriften ville gitt en mer effektiv strekking under den innledende fasen. Fremgangsmåten som ble brukt til Sømna-bildet har en langsommere virkning. Det er mulig at man ved å følge Greenwich-metoden slavisk kunne ha oppnådd et enda bedre sluttresultat.

Etter prestrekkingen hadde riktignok Sømna-bildets skålformasjoner stort sett flatet seg ut, men "teltene" og overlappingene var slett ikke eliminert. Men rett skal være rett - bildets overflate bar i det store og hele preg av en slående forandring etter endt strekking (6,7,18,19).

Da det ikke ble tatt eksakte mål av lerretet før prestrekkingen, mangler vi dessverre nøyaktig informasjon om dets utvidelse som følge av behandlingen.



#### 6.4 REDUBLERINGS- REDUBLERINGEN.

Dubleringslerretet må som kjent være så jevnt som mulig i veven og ikke av grovere kvalitet enn originalerretet.

Det ble valgt å benytte et lerret av polypropylen, som har en relativt jevn tråddykkelse. Videre tar polypropylen-fibrene ikke opp vann og har høy strekkstyrke, seighet, elastisitet og dimensjonsstabilitet, samt høy motstandskraft overfor kjemikalier.

Ved redubleringen ble det foretrukket å anvende den såkalte "konvoluttmetoden". Denne metoden har som kjent den fordel - i motsetning til varmbordsdublering - at begge sidene utsettes for et like høyt atmosfærisk trykk. Således unngår man å presse ujevnheter på den ene siden av billedstrukturen gjennom til den andre.

Som varmekilde ble det brukt varmt vann for å oppnå en jevnest mulig temperatur over det hele.

Redubleringen foregikk i store trekk slik:

- a) Voks ble ved hjelp av varmeskje smeltet inn langs kantene på lerretets bakside for å plane ut brettene etter oppspenningen på blindrammen.
- b) Dubleringslerretet ble spent stramt opp på en kraftig spennramme, som i hver retning hadde et innvendig mål som var ca. 10 cm større enn bildets mål. I et av spennrammestykkene ble det boret et hull til evakueringen av luft. En dyse ble anbrakt i hullet. Bildets format ble avmerket på dubleringslerretet.
- c) Voksen (4 deler bivoks og 1 del dammar) ble smeltet og påført dubleringslerretet over et areal som såvidt overlappet det avmerkede billedformatet. Voksen ble valset



- 59 -

utover mens dubleringslerretet var plassert på et oppvarmet varmebord.

- d) Bildet ble lagt på samme varmebord og påført voks over hele baksiden.
- e) Bildet ble lagt på dubleringslerretet. Gjørdebånd ble plassert langs billedkantene og festet til spennrammen. En bit av gjørdebånd ble lagt over dyseingangen og satt i forbindelse med de øvrige båndene.
- f) Melinex ble lagt oppå bildet og gjørdebåndene, glattet ut og festet med tape.
- g) Det hele ble omsluttet med en konvolutt av PVC-folie, som ble sveiset langs kantene. Et hull ble laget i folien der den ble tredd inn på dysen. Til slutt ble dysen skrudd sammen.
- h) Systemet ble lagt på et helt vannrett, fast underlag i nærheten av og noe høyere enn en utslagsvask med varmtvannskran. En termostrip ble festet oppå folien over bildet.
- i) Et nytt foliestykke ble lagt oppå systemet. Dette skulle da tjene som bassengets bunn, beliggende mellom konvolutten og det varme vannet. Et termometer ble satt ned i bassenget for kontrollens skyld.
- j) Dysen ble koblet til en vakuumpumpe. Pumpen ble satt i gang. Først kontrollerte man at konvolutten var tett og at den omsluttet maleriet uten ujevnheter. Begge sider ble ettersett. Vakuumet ble holdt lavt, mellom 755 og 759 Torr.
- k) Varmt vann ble ledet ned i bassenget. To mindre slanger ble lagt slik at de førte fra bassenget og ned i vasken. Her ble vannet ledet ut etter hevertprinsippet når det hadde nådd et passende nivå i bassenget (16).



- 60 -

- l) Vann ble tilført inntil temperaturen i bassenget nådde bivoksens smeltepunkt, ca. 65-68°C, og til man var sikker på at systemet som helhet kunne holde på denne temperaturen tilstrekkelig lenge. Vannet ble beholdt i bassenget i ca. 20 minutter.
- m) Etter at vannet var tømt ut, ble systemet satt til avkjøling i fem minutter. Deretter ble vakuumpumpen slått av.
- n) Konvolutten ble tatt opp og forsidebeskyttelsen fjernet.

Resultatet av redubleringen ble ansett som tilfredstillende.

#### 6.5 AVDEKKINGEN

Ved prøveavdekking på bakgrunnspartiet ble det forsøkt flere typer og konsentrasjoner av løsningsmidler, men ingen av disse ga akseptable resultater. Solventer som løste overmalingen løste samtidig originalmalingen.

Det ble derfor besluttet å avdekke den opprinnelige bemalingen ved hjelp av skalpell og uten bruk av kjemikalier. Metoden ga et utmerket resultat i bildets lyse partier, der overmalingen var relativt sprø, formodentlig på grunn av lavt bindemiddelinhold. Tørrskrapingens virkning var derimot svært ujevn i de mørkere delene, der overmalingens feste til underlaget varierte fra dårlig til meget godt. Resultatet av avdekkingen ble følgelig variabelt. I enkelte partier, der overmalingen bandt særlig godt til originalmalingen, medførte prosessen mange ørsmå sår i den opprinnelige malingen. I disse sårene kom den rødbrune grunderingen til syne.

Halve ansiktet ble avdekket på Nasjonalgalleriet (20). Resten av den sekundære bemalingen ble fjernet på Riksantikvarens restaureringsatelier.



- 61 -

En god del av kitten fra første restaurering ble beholdt, da den virket fullt brukbar.

Ved avdekking på kragen var jeg såpass uoppmerksom at noe av den gråblå lasuren i partiet bak hodet ble fjernet. Dette er selvsagt dypt beklagelig, men den savnede lasuren lot seg med letthet rekonstruere senere.

Avdekkingen måtte utføres under binokular og var svært tidkrevende (21, 22, 23).

#### 6.6 RENSINGEN

Som tidligere nevnt lå det en sekundær ferniss oppå originalmalingen. Dels under fernissen og dels innleiret i den fantes en god del skitt, avsatt i sjenerende striper og flekker i alle fordypninger.

Det ble derfor besluttet å rense bildet for ferniss og skitt.

Til dette ble det brukt en solvent bestående av 1 del diacetonalkohol, 1 del absolutt alkohol og 2 deler vegetabilsk terpentin. Denne fjernet fernissen helt, tilsynelatende uten å løse bemalingen. Rensingen ble utført under binokular.

Noe av skitten ble sittende igjen som et sjenerende innslag i de lyse partiene. Den ble fjernet så godt det lot seg gjøre med ammoniakk (12%) i vann i forholdet 1:9.

#### 6.7 OPPSPENNING PÅ NY BLINDRAMME

En ny, solid kileramme med yttermålene 95,5 x 79,5 cm ble laget på Nasjonalgalleriets verksted (27).

Kilerammen ble laget større enn den opprinnelige blindrammen. Dette ble gjort fordi bildet hadde antatt en høyst uregelmessig form. For å unngå og brette lerret med originalmaling



- 62 -

over blindrammekanten, ble maleriets største mål lagt til grunn for kilerammens format.

Lerretet ble festet til den nye blindrammen med nellikstifter.

Den opprinnelige blindrammen ble festet bak på den nye.

#### 6.8. KITTING, RETUSJERING, FERNISSERING.

Ved å foreta avdekkingen hadde man satt igang en prosess som tok sikte på å presentere Sömnabildet som et kunstverk. Under den etterfølgende diskusjonen om retusjeringen var man derfor innstilt på å foreta en relativt vidtgående kom- plettering av den gjenværende bemalingen. Det kom altså ikke på tale å beholde bildet som et retusjert fragment. Dette ville i virkeligheten ha fratatt maleriet dets vesentligste kvaliteter, da lakunene var så fremtredende at de i høy grad virket distraherende på helhetsoppfatningen av motivet og komposisjonen.

Lakunene ble følgelig kittet opp i nivå med den bevarte be- malingen, slik at det ble mulig å foreta en komplettering av bildets komposisjon (24, 25).

Til kittingen ble det brukt en lett reversibel kitt på voks- basis. Denne består av 10 deler mikrokrySTALLINSK voks (Cosmolloid 60H), 1 del ferniss (standardløsning, se nedenfor) og pigment etter behov. Av hensyn til oppbyggingen av re- tusjene ble kittet gitt en rødbrun farge, tilsvarende fargen på øvre grunderingslag. Etter påføringen ble kittet isolert med ett strøk gullferniss. -

Før retusjeringen ble bildet gitt ett strøk retusjerferniss. Fernissen er en standardløsning som inneholdt 500 g kunst- harpiks (Laropal) løst i 1100 ml white spirit (aromatinnhold 10%) ved romtemperatur <sup>49</sup>). Den ble påført med fordriver. -



- 63 -

Ved valget av retusjeringsmetode sto man grovt sett overfor fire mulige alternativer: Nøytralretusj, rigatino, normal-integrert retusj og totalintegrert retusj.

Nøytralretusjen tar som kjent konsekvensen av den oppfatningen som går ut på at bare de originale delene er bærere av kunstverkets åndelige verdi. Dette medfører at skadenes virkning dempes med nøytral inntoning, som adskiller seg tydelig fra opprinnelige deler, men virker minst mulig forstyrrende på helhetsinntrykket. Ulempen ved denne metoden er at de nøytraliserte lakunene lett motarbeider den romillusjonistiske virkningen, samt at de kan ha en tendens til å danne interessevekkende detaljer eller mønstre som er fremmede for originalkomposisjonen. Forutsetningene for vellykket nøytralretusjering synes å være a) at maleriet har en klar, nesten lineær form uten synderlig aksentuert dybdevirkning og b) at lakunene har en form og en beliggenhet som gjør at de ved nøytralisering kan danne et underordnet element i originalkomposisjonen.

Sømnabildets relativt maleriske formspråk og kuperte, kraelerte overflate ville utvilsomt føre til at nøytrale retusjer kom til å skille seg ut på en uakseptabel måte. Og ut fra hva som tidligere er fremholdt som målet for retusjeringen av dette bildet, sier det seg selv at nøytralretusjering ikke kunne godtas. -

Den mønstergyldige retusjen bør virke slik at kunstverkets essensielle karakter suggereres, ikke imiteres <sup>50)</sup>. En metode som i praksis kan imøtekomme såvel dette kravet som kravet om synlig skadeutbedring, er rigatino- eller tratteggio-teknikken. Retusjer oppbygd av minutiøse linjer, som smelter sammen optisk ved normal betraktningssavstand, kunne fortone seg som ideelle ved restaureringen av Sømnabildet, især fordi lakunene var relativt store, samtidig som de fantes i betydningsfulle partier der det kunne være tvil om originalens utseende. Det har imidlertid vist seg



- 64 -

i praksis at det er vanskelig å oppnå et vellykket resultat med rigatino når originalens billedspråk er utpreget malerisk og romilluderende<sup>51)</sup>. Videre er denne teknikken svært tidkrevende. Ikke minst det siste er årsaken til at rigatino-metoden ble forkastet. -

Dermed sto man igjen med den totalintegreerte og den normalintegreerte retusjen. Disse har som kjent til felles at de fremmer muligheten til å oppleve kunstverket på ny - i helhet som i detaljer - ved å eliminere den synlige virkningen av skader.

Det er karakteristisk for den totalintegreerte retusjen at lakunene innarbeides fullstendig i sine omgivelser, både med hensyn til farge og overflatetekstur. Retusjen skal ikke være synlig, selv ved nærbetraktning, og skal bare kunne påvises med spesielle hjelpemidler. Men selv om metoden tar maksimalt hensyn til det estetiske og kan virke ideell rent optisk, har den unektelig visse betenkelige sider. For det første vil retusjen etter en viss tid opphøre å være usynlig. For det andre vil den - selv om det motsatte tilstrebes - alltid få et subjektivt og tidstypisk preg, da metoden - som all retusjering, skjønt i varierende grad - bygger på en personlig, kritisk fortolkning av det bevarte originalmaterialet. For det tredje kan denne fortolkningen bli villedende eller direkte gal. Og for det fjerde vil betrakteren henledes til å tro at originalen er perfekt bevart, siden det er umulig å se hvor den opprinnelige bemalingen slutter og retusjen begynner.

Især den sistnevnte svakheten ble ansett for å være så etisk betenkelig at en totalintegrering av lakunene ble forkastet. I stedet ble det valgt å benytte normalintegrering ved retusjeringen av Sømna-bildet. Denne metoden syntes å være en etisk betryggende løsning, idet den forutsetter at retusjene skal være fullstendig integreerte ved normal betraktningsavstand, mens de skal kunne utskilles fra bevarte originaldeler



- 65 -

ved nærbetraktning. Resultatet oppnås i alminnelighet ved rent maleriske midler, og ikke - som ved rigatino - ved lineære. -

Det vil svært ofte vise seg i praksis å være vanskelig å holde seg slavisk til en definert retusjeringsmetodes prinsipper. Slik ble det også med retusjeringen av Sømnbildet. Ved forsøket på å gjennomføre en streng normalintegrering ble det etter hvert klart at retusjene til en viss grad måtte tilnærmes totalintegreringen. For det første resulterte krakelyrenes dominerende rolle i at en måteholden krakeleringsimitasjon måtte tilføres enkelte retusjer i lyse partier. For det andre måtte atskillige retusjer på kjolen og bakgrunnen forsynes med ørsmå, rødbrune prikker på grunn av at sårene etter avdekkingen - som ikke lot seg eliminere helt - svakt påvirket disse partienes koloritt. For det tredje ble det nødvendig å foreta en viss imitasjon av overflateteksturen ved retusjering i områder med pastos maling. I praksis er slike tilpasningsmetoder typiske for den totalintegrerende arbeidsmåten, og må i dette tilfellet sies å gi retusjeringen av Sømnbildet et preg av kompromiss. Dersom denne kompromissløsningen ikke var blitt brukt, ville retusjene utvilsomt blitt synlige ved normal betraktningsavstand. Integreringen er imidlertid modifisert såpass at retusjene kan utskilles fra originalmalingen ved betraktning på nært hold.

Ved retusjeringen av de store lakunene nederst på kjolen og langs bakgrunnspartiets kanter ble malingen tilsatt kritt og papirfibre for å gi overflaten noe tekstur. Disse retusjene kan allikevel påvises med letthet.

Da det som nevnt ikke fantes tilstrekkelige rester av originalmaling der hvor hanskenes nedre avslutning var (23), ble det ikke gjort forsøk på å komplettere dette partiet ved retusjeringen. Hanskene ender derfor "blindt" (30). Dette betyr imidlertid overraskende lite for bildets helhetsuttrykk.



I kjolens nedre del var det også temmelig sparsomt med rester av originalmaling, men det fantes såpass mye at man besluttet å bruke disse restene som utgangspunktet for en komplettering. Dette arbeidet ble unektelig preget av at man opererte med en del usikkerhetsmomenter, så den kompletterte formen er ikke gjort helt klar over det hele.

Retusjeringen av ansiktet var utvilsomt det mest problematiske. Alle tilstedeværende muligheter - selv de minste "øyer" av originalmaling - ble utnyttet maksimalt for å kunne komplettere de usikre partiene rundt venstre øye, nesen og munnen. Samtidig ble tilgjengelige fotografier av Johan Contrafeiers kvinneportretter<sup>52)</sup> anvendt som sammenlikningsmateriale. Dette ble gjort for å kunne påvise - og eventuelt benytte - karakteristiske fellestrekk ved malerens fremstilling av kvinneansikter. Resultatet av denne sammenlikningen og den relativt omfattende retusjeringen ble et ansikt med et sjelfullt, men noe ubestemt blikk, en lang, smal og skjev nese, samt en skrånende munn med markerte viker (28). Det virker nærmest som om kunstneren har iaktatt de forskjellige ansiktsdelene fra ulike synsvinkler, for deretter å sette dem sammen på en nesten "kubistisk" måte. Dette særtrekket, som undertiden dukker opp blant Johan Contrafeiers portretter, ses i sin mest utpregede form på hodeplaggets elegante, hvite kant på Sømnabildet. -

Til slutt bør det nevnes at det ikke ble forsøkt å modifisere inntrykket av de mørknede fargene på delene av hånden og duken som tidligere lå under pynteramfalsen. Her ble lakunene bare inntonet med omtrent samme mørke farger. Dette



- 67 -

spiller for øvrig mindre rolle, da disse retusjene vil bli skjult bak en ny rammefals. -

Retusjeringen ble utført med pigmenter revet i alkydolje (Benarolje). Denne malingen ble valgt fordi den er hurtig-tørrende og relativt smidig på penselen. -

Lakunene i partier som opprinnelig ble malt i sjiktteknikk ble retusjert ved hjelp av samme teknikk. I det hele tatt ble det lagt stor vekt på å bygge opp retusjene nøyaktig slik som kunstneren malte bildet. Dette ble gjort for å kunne gjenskape mye av den samme optiske virkningen i de retusjerte partiene som i de originale. Således ligger ikke den prinsipielle forskjellen mellom nytt og gammelt i den håndverksmessige, kun i materialene som er anvendt.

Benaroljefarger tørker riktignok raskt, men de herder sent. Derfor vil sluttfernisseringen bli utført minst to måneder etter avsluttet retusjering. På grunn av bildets kuperte overflate, som gir mange muligheter til distraherende lysreflekser, vil det bli brukt en halvblank sluttferniss.

Ferniseringen vil foregå slik:

- Først gis bildet ett lag standardløsning <sup>53)</sup>, som sprayes på (resepten på standardløsningen er gitt tidligere).
- Deretter gis det ett lag sluttferniss bestående av 2 volumdel standardløsning og 1 volumdel matt ferniss. Sistnevnte ingrediens har denne resepten: 270 ml standardløsning, 60 g mikrokrystallinsk voks (Cosmolloid 80 H) og 1300 ml white spirit (aromatinnhold 10%). Også sluttferniss sprayes på <sup>54)</sup>.

#### 6.9 RESTAURERINGEN AVSLUTTET:

Bortsett fra sluttfernissering var restaureringen av Sømna-bildet avsluttet 4. november 1983.



- 68 -

## 7. N Y P Y N T E R A M M E

Som nevnt var Somnabildets pynteramme borte. Såvel estetiske som konserveringsmessige hensyn talte for at maleriet burde få en ny ramme.

Undertegnede utarbeidet derfor et forslag til pynteramme i renessansestil, ikke ulik de originalrammene som fremdeles pryder mange av Johan Contrafeiers portretter (se plansje 4). Med forbilde i disse originalrammene males den nye rammen sort, mens en halvstaff nær billedkanten forgylles. Midt på hvert rammestykke, nærmere bestemt på den brede flaten i profileringen, bør det plasseres et forgylt flateornament, da dette er et typisk trekk ved Johan Contrafeiers pynterammer.

Den nye rammens lysmål tilsvarende den originale blindrammens yttermål. Etter innrammingen vil bildet således få et synlig format tilsvarende originalformatet (31).

Rammen lages av rammemaker Aage Knudsen, Tøyengata 53, Oslo 5.

## 8. P A K K I N G O G R E T U R

### 8.1. EMBALLASJEN

Ved tilbakeforsendelsen må Somnabildet pakkes i en spesialbygget kasse. Det forutsettes at emballasjen skal gi maleriet en fysisk beskyttelse mot sjokk og vibrasjoner, samt hindre raske temperatursvingninger og fare for kondens (plansje 5).

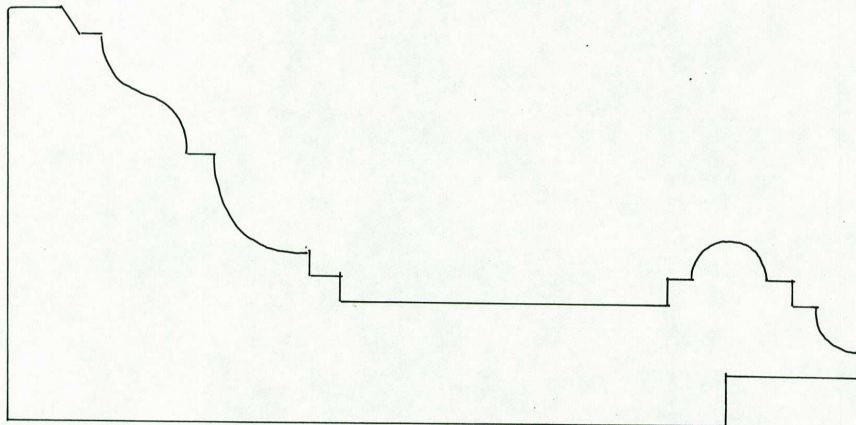
Kassen lages av 20 mm høvlede trebord med påsatte labanker. De enkelte delene skrues sammen. Mellom lokket og resten av kassen anbringes selvklebende tetningslist. Kassen lages såpass stor at den foruten det innrammede maleriet også gir plass til isolerende og støtdempende materialer.



- 69 -

PLANSJE V.

FORSLAG TIL NY PYNTERAMME

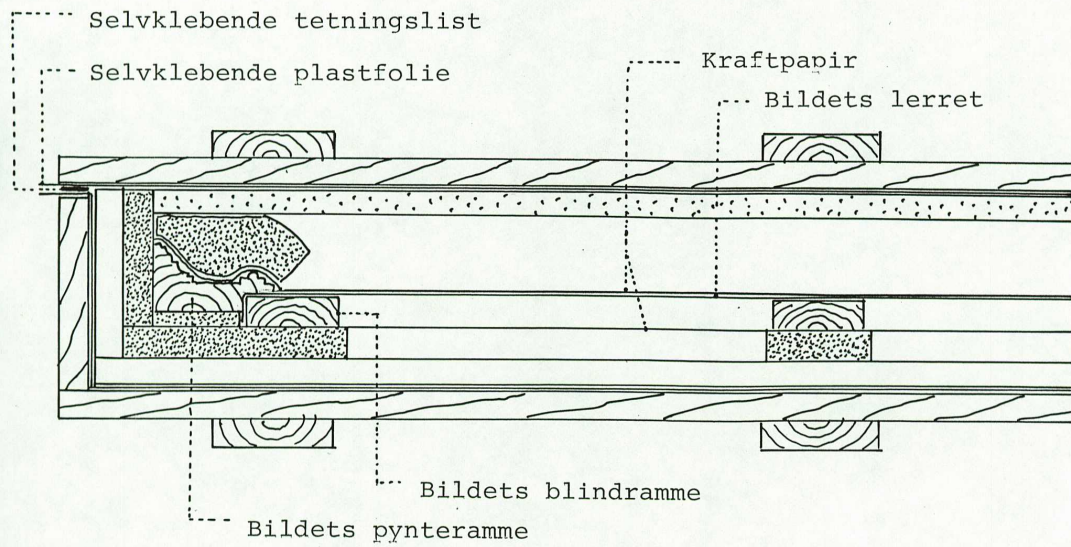






Rammen sortmales, halvstaffen forgylles.



PLANSJE VI.

EMBALLASJEN. Prinsippskisse. Ikke i målestokk.



-  Treverk
-  Porøs huntonitt
-  Skumplast
-  Isopor



- 71 -

Kassen fores med en dampsperre (selvklebende plastfolie). Utenpå denne plasseres en termisk isolator (30 mm Isopor) i kassens bunn og sider. Som fuktighetsregulator festes et hygroskopisk materiale - porøs huntonitt - til lokkets innside. Strimler av skumplast legges omkring bildet for å avlede virkningen av støt og vibrasjoner under transporten.

Maleriet pakkes inn i kraftpapir før det legges ned i kassen.

#### 8.2. TRANSPORT OG MONTERING

Sømnabildet vil bli sendt med tog til Grong, derfra med buss eller godsbil. Maleriet vil bli fulgt av en teknisk konservator, som kan være med på å bestemme hvor og hvordan det skal henge i kirken, samt gi råd om fremtidig tilsyn og renhold.

Hvis menigheten ønsker dette, kan det lages en plansje som gir lettfattelige opplysninger om bildet og dets restaurering. Plansjen kan plasseres på et egnet sted i kirken.

#### 9. SPØRSMÅLET OM ATTRIBUSJON

Innledningsvis ble spørsmålet om attribusjonen av Sømnabildet berørt, og navnet på trøndermaleren Johan Hanssøn - kalt Johan Contrafeier - ble nevnt i denne forbindelsen.

Etter avdekkingen ble det anledning til å vurdere maleriet og dermed også attribusjonen nærmere. Det ble konstatert at flere av bildets grunntrekk peker i retning av denne kunstneren. -

Hvem var så denne Johan Contrafeier?

Ved siden av Joh. E. Brodahl har Henrik Grevenor vært den største kjenneren av Johan Contrafeiers kunst. Grevenor



har også gjort et forsøk på å plassere denne maleren i en kunsthistorisk ramme, og uttaler: "I stilistisk henseende viser Johan kontrafeiers kunst avgjort i retning av Nederlandene. Hans portretter er i sin opfatning og karakter blitt formet under inntrykk av den samtidige eller noget eldre hollandske og flamske kunst, skjønt det vel ikke kan være tale om noen direkte forbindelse mellom den trønderske skildrer og utlandets kunst. Vi vet iallfall intet om at maleren har vært lenger utenfor sin by enn til kirkene omkring i bispedømmet; en sjelden gang passerer han ut over denne grense, men aldri langt eller for lengre tid. Ved siden av dette nederlandske islett, som er den moderne bestanddel av hans kunst, er det dog også i hans bilder et gjenskjær av eldre stil, av den kjølige og objektivt anskuelige renessansefremstilling. Hvor Johan kan ha til-egnet seg disse trekk, er det foreløpig ikke mulig å uttale noe bestemt om. Hans oprinnelse og liv er hyllet helt i mørke, iallfall for dette punkts vedkommende. Det forekommer mig dog å være en mulighet for at han i Bergen kan ha mottatt bestemte inntrykk. Hans portretter har megen stillikhet med de samtidige bergenske, både som helhet og i behandlingen av enkeltheter. Så vel Elias Fiigenschoug som Johan Hanssøn kunde for den saks skyld hatt samme kunstneriske forutsetninger <sup>55)</sup>. Foreløpig vites absolutt intet... Hans liv i Trondhjem kjennes ikke utover det at vi vet han har eid hus i byen og at han ifølge kirkeregnskapene har vært en hyppig benyttet kunstner, spesielt i 1640- og 1650-årene. Når han imidlertid har tatt fatt på sin gjerning i Trondhjem, vites ikke med bestemthet <sup>56)</sup>, heller ikke når han døde." <sup>57)</sup>.

Og siden det- foruten Brodahl og Grevenors innsats - ikke er gjort nevneverdige forsøk på å kaste lys over Johan Contrafeiers liv og virksomhet, vet vi ikke mer om denne interessante kunstnerskikkelsen i dag enn man visste for 50-60 år siden. -



Johan Contrafeiers betydeligste bidrag til vår kunsthistorie er nedlagt i hans portretter. Grevenor gir følgende karakteristikk av denne delen av hans produksjon: "Hans portrettkunst er på en gang tung og verdig, med fint og fornemt utarbeidede enkeltheter, men med atskillig ubehjelpelighet i behandlingen av helheten. Kroppen er kantet, undertiden plump og død; utover det å gi gode ansiktstyper rekker hans evner sjelden. Stillingen og henderne er stivt, ensformig og skjematisk behandlet, sjelden med noen trang eller evne til gjennom kroppsføringen, hendernes gestikulasjon eller særpreg å bidra til den individuelle karakteristikk. Hvad Johan derimod har strevd efter, og som også lykkes for ham en gang imellem, er å bygge formen op til fast dekorativ linjevirkning i billedflaten. Portrettene, som næsten alltid er knebilleder mot en ensfarvet og nøytral bakgrunn, kan ha betydelig ornamental verdi. Oftere lykkes det ham å gi et livfullt og beåndet bilde av ansikt og hode. På denne del av arbeidet har han ofret all oppmerksomhet og skildrer de enkelte fysiognomier med en nøiaktighet og stillferdig, næsten kjærlig omhu, som ikke sjelden har ført til smukke og verdifulle resultater. Trekkene er såre omhyggelig utmodellert i en tynn, spisspenslet manér med fordrevne farver, glatt overflate og små tette, gule glanslys. Særlig har han interessert seg for partiet omkring øinene samt hår og skjegg... Denne sans for detaljer gjenfinner vi i Johans behandling av draktens forskjellige deler, særlig kniplinger, kraver, smykker og broderier, som er malt med nærsynt redogjørelse for alle småting i en manér som nærmer sig miniatyrmaleriets. Disse underordnede ting dominerer dog sjelden helheten, blant annet fordi Johan som farvekunstner er såre beskjedent og har tegnerens forkjærlighet for sort og hvitt... Karnasjonen er derimot varm, levende og frisk; på dette punkt synes hans engstelse for de sterke virkemidler å være mindre." 58)

Hvis vi etter dette ser nærmere på Sønnabildets bevarte originalmaling, vil vi kunne merke oss den intime karakteristikken av ansiktet 59), den tydelige svikten i tegningen av kroppen og særlig armene, de middelmådig fremstilte



- 74 -

hendene (den ene hånden er tilogmed overskåret av billedkanten), den påfallende og "nærsynte" interessen for enkelte detaljer <sup>60)</sup>, samt den forholdsvis tilbakeholdne koloritten med en nøytral, ensfarget bakgrunn. - Alt dette er grunntrekk som synes å være typiske for Johan Contrafeiers portrettkunst. En sammenlikning med andre portretter som tilskrives denne maleren vil imidlertid vise at Sønnabildet neppe kan regnes blant de aller beste.



- 75 -

N O T E R

- 1) Axel Coldevin: "Jordegods og storgårder i Nord-Norge", Trondheim 1943, s. 117,  
Petter J. Liland: "Tjøtta. Historien om en gård", Mosjøen 1976, s. 38-39,  
Arnt O. Åsvang: "Slekten Falch. I", Brønnøysund 1979, s. 14-15.
- 2) Den eldre Sømna kirke ble revet i 1876. Samme år ble den nye kirkebygningen - den eksisterende - innviet.
- 3) Dette kan være Ulrik F. S. Quale, eier av handelsstedet Kvaløy i Brønnøy.
- 4) Opplysningene på begge kortene ble gitt i november 1958 av soussjef Erling Bruun, Hoffsjef Løvenskioldsvei 12, Oslo.  
(  
)
- 5) Brodahls manuskript befinner seg i Riksantikvarens bibliotek og er udatert.
- 6) Det privilegerte borgerleiet Steensøen eller Stensøen lå ca. en kilometer sør for kirkestedet og er nevnt i skriftlige kilder siden begynnelsen av 1760-årene (jf. "En kort beskrivelse over Helgelands fogderi" v. Kurt Jakobsen, Årbok for Helgeland 1978, Mosjøen 1978, s. 38). Borgerleiet er nå forsvunnet. Stedet består av en gård med relativt nye bygninger (Opplyst av museumsbestyrer Erling Kvaløy, Sømna.)
- 7) (Jørgen Hansen:) "Sømna kirke 100 år. 1876-1976", Brønnøysund 1976, s. 81.
- 8) Det er ikke konstatert når dette ble skrevet.
- 9) Kallsboken er blitt gjennomgått uten at flere opplysninger har dukket opp.
- 10) Rapporten er datert 17.9. 1969 og befinner seg i Riksantikvarens arkiv.
- 11) Walnes virksomhet er omtalt flere ganger i Brodahls skrifter.
- 12) De gamle spenrammenes primitive karakter er påpekt bl.a. i:  
Thomas Brachert: "Historische Keilrahmensysteme", i Maltechnik/Restauro 1973, s. 234,  
Hermann Kühn: "Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten, München 1974, s. 27-28,



- Knut Nicolaus: "DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material, Technik, Pflege", Köln 1979, s. 38-39.
- 13) Til støtte ved fiberundersøkelsen er brukt:  
Bertil Ivarsson: "Praktisk handledning för fiberidentifisering", i Svensk Papperstidning, 52, 1949, s. 493-504,  
Jentina E. Leene: "Textiles", i J. E. Leene (ed):  
"Textile Conservation", IIC, London 1972, s. 12-15.
- 14) Kühn, 1974, s. 27.
- 15) F.eks. peker Doerner på at store lerretsmalerier av senrenessansens venetianerskole er utført på hamp. Se Max Doerner: "Malmaterial und seine Verwendung im Bilde", Stuttgart 1965, s. 11.
- 16) Uttrykket er direkte oversatt etter ty. "Umschlag" og brukes bl.a. av Nicolaus. Jf. Knut Nicolaus: "DuMont's Bild-Lexikon zur Gemäldebestimmung", Köln 1982, s. 228-229.
- 17) Jeg foretrekker denne internasjonale betegnelsen (eng. "stress garlands", ty. "Spanngirlanden") fremfor det ofte anvendte uttrykket "strekdeformasjoner", fordi jeg anser "spenngirlandre" for å være en mer dekkende betegnelse på fenomenet.
- 18) Trenagler til oppspenning er blitt brukt siden 1500-tallet. Jf. Nicolaus, 1982, s. 144.
- 19) Bruken av lærstrimler kan føres tilbake til 1600-årene Jf. Nicolaus, 1982, s. 144.
- 20) Martin de Wild: "Befestigungsmethoden von Malleinwand", i Maltechnik 1963, s. 98-99.
- 21) Siden det anses for sannsynlig at dubleringen foregikk i tredje fjerdedel av 1800-tallet er det berettiget å spørre hvorfor det nydublerte bildet ikke ble oppspent på en kileramme, tidens nye blindrammetype. Svaret er at hvis dubleringen foregikk i et utkantstrøk - som ytre deler av Sør-Helgeland unektelig var - er det lite sannsynlig at man hadde en så fin og nymotens innretning som en kileramme til rådighet.
- 22) Jf. E. de la Rie: "Fluorescence of paint and varnish layers (Part II)", i Studies in Conservation, Vol. 27, 1982, s. 66.
- 23) Dette skyldes selvfølgelig at krittet nærmest blir transparent i olje på grunn av at det har nesten samme lave brytningsindeks som oljen - 1.510 mot f.eks. linoljens 1.484.



- 24) Trolig er innholdet av olje (og harts?) avgjørende faktor. Laget med høyeste oljeinnhold fluorescerer i så fall mest.
- 25) Opplyst av Unn Plahter.
- 26) I første rekke undersøkelser som er publisert av Plesters, Kühn og von Sonnenburg.
- 27) Fluorescensen kan skyldes delvis innleiret smuss, da ferniss av naturlige hartser normalt ikke fluorescerer etter å ha vært tildekket i lang tid. Jf. de la Rie, 1982, s. 66.
- 28) Sinkhvitt har med andre ord erstattet blyhvitt i overmalingen, som ikke kan være eldre enn midten av 1800-tallet.
- 29) Limdrenkingens viktige rolle er påpekt i George L. Stout: "The Care of Pictures", N.Y. 1948/75, s. 40, 55, og Caroline K. Keck: "A Handbook on the Care of Paintings", N.Y. 1974, s. 46.
- 30) Sømna kirke har hatt elektrisk oppvarming siden 1951. Denne har ført til at det i 1969 ble registrert store tørkeskader på inventaret, bl.a. på et middelaldersk alterskap.
- 31) Sheldon Keck: "Mechanical Alteration of the Paint Film", i Studies in Conservation vol. 14 (1969), s. 10-11 og 16.
- 32) Stout, 1948/75, s. 4-5.
- 33) Keck, 1969, s. 17-18.
- 34) Denne krakelyretypen er blitt kalt "Convection Crackle". Jf. Westby Percival-Prescott (ed.): "Handbook of Terms used in the Lining of Paintings", Conference on Comparative Lining Techniques, National Maritime Museum, London 1974, s. 18.
- Til forskjell fra den midtre delen av billedflaten vil alderskrakeleringen ofte være fraværende eller lite utviklet i arealene som har ligget umiddelbart over blindrammekanten, der et relativt stabilt mikroklima påvirker lerretets bakside. Denne karakteristiske ulikheten kan ikke registreres på Sømna bildet, der nedbrytningen har nådd et mer fremskredent stadium.
- 35) Fremstillingen er stort sett en kombinasjon av forklaringer fremsatt av Keck og Berger. Jf. Keck, 1969, s. 21 og Gustav A. Berger: "Preventive Conservation of Painted



Objects", Preprints of the 5th Meeting, ICOM Committee for Conservation, Zagreb 1978, 78/6/1/6.

36) Disse blir neppe så påfallende når lerretet er grovt.

37) Keck, 1969, s.23.

38) Det ble ikke observert noen separasjon mellom grunderingen og billedlagene.

39) Keck, 1969, s. 15-16.

40) Det ble ikke observert krakelering av denne typen i originalmalingen. Dette kan oppfattes som tegn på en sunn malerteknisk oppbygning.

41) Et viktig poeng som taler til fordel for denne minimumsbehandlingen bør nevnes her. Etter befaringer i et større antall kirker er det mitt inntrykk at vi, i dagens Norge, har beholdt svært få 1600-talls malerier i kirkelig eie som ikke har vært utsatt for omfattende restaurering i første halvdel av 1900-årene. Resultatet av denne behandlingen er blitt et stort antall bilder med utflatet tekstur og høyst ukritiske retusjer. Et skoleeksempel på dette er flertallet av Johan Contrafeiers portretter. Ved selvsyn har jeg kunnet konstatere at disse ikke lenger synes å gi et autentisk inntrykk av kunstnerens formspråk og materialbruk.

42) Siden denne argumentasjonen omkring Sømnbildet som historisk dokument ikke ble brakt på bane før behandlingen ble påbegynt, kan det kanskje virke etterpåkløkt å fremføre den her. Jeg har allikevel valgt å gjøre dette fordi denne diskusjonen utvilsomt ville ha funnet sted på Riksantikvarens restaureringsatelier i dag.

43) Definisjonene i dette kapitlet er til en viss grad utarbeidet tidligere. Jf. (Terje Norsted:) "Hva er en teknisk konservator?", appendix til "Konservering av gjenstander ved norske muséer", NOU 1983:33, s. 206-207.

44) I dag ville jeg ha sikret malingen med en forsidebeskyttelse, uansett hvor lett det lot seg gjøre å fjerne dubleringslerretet og -midlet. Dette er som kjent en gylden forsiktighetsregel, som også burde vært tatt til følge ved behandlingen av Sømnbildet.

45) Det bør bemerkes at originallerretet på dette tidspunktet burde vært fotografert forfra og bakfra, helst også i gjennomlys. Her er det et beklagelig hull i dokumentasjonen.



- 46) Ronald Chittenden, Gillian Lewis, Westby Percival-Prescott: "Prestretched Low Pressure Lining Methods (Including Vacuum Envelope) used in the National Maritime Museum Picture Restoration Department", Conference on Comparative Lining Techniques, National Maritime Museum, Greenwich 1974, s. 1-10.
- 47) Chittenden, Lewis, Percival-Prescott, 1974, s. 9.
- 48) Ett unntak er Mille Steins forslag til forklaring. Jf. Mille Stein: "Nasjonalgalleriets inv.nr. 334<sup>d</sup>... Undersøkelles- og restaureringsrapport", Oslo u.å., s. 35-39.
- 49) I denne oppskriften har Laropal erstattet den tidligere brukte kunstharpiksen MS2A. Jf. Herbert Lank: "Picture Varnishes Formulated with Resin MS2A", i N. Brommelle & P. Smith (ed.): "Conservation and Restoration of Pictorial Art", London/Boston 1976, s. 148.
- 50) Svein A. Wiik: "Om retusjering av skader i kunstverk", i S. Bjarnhof & V. Thomsen (red.): "Polykom skulptur og maleri på trø", København 1982, s. 203.
- 51) Wiik, 1982, s. 204.
- 52) Mest interessante som studieobjekter var Norsk Portrettarkivs fotografier av maleriene før restaurering.
- 53) Dette anbefales av Herbert Lank for å oppnå en motstandsdyktig overflate som tåler støvtørking. Jf. Lank, 1976, s. 149.
- 54) Jf. Lank, 1976, s. 148-149.
- 55) Her siktes det antakelig til Fiigenschougs læremester, Salomon van Haven.
- 56) De eldste portrettene som tilskrives Johan Contrafeier forestiller sokneprest Anders Jentoft og hustru Karen (Vågan kirke). Disse er datert 1627, men representerer kunstnerisk modne arbeider.
- 57) Henrik Grevenor: "Norsk Malerkunst under Renaissance og og Barokk 1550-1700", Oslo 1928, s. 275-276.
- 58) Grevenor, 1928, s. 279.
- 59) Et betegnende trekk er den relativt brede neseroten.
- 60) Den utførlige og til dels pastose karakteriseringen av ringen og hanskebroderiet synes å være typisk. Den finnes bl.a. igjen på et annet, kjent portrett som tilskrives Johan Contrafeier, nemlig fremstillingen av Ingeborg Blix (antakelig 1654) i Bodin kirke.



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(1)  
Helhet, forsiden, før restaurering  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(2)

Helhet, baksiden, før restaurering

TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT

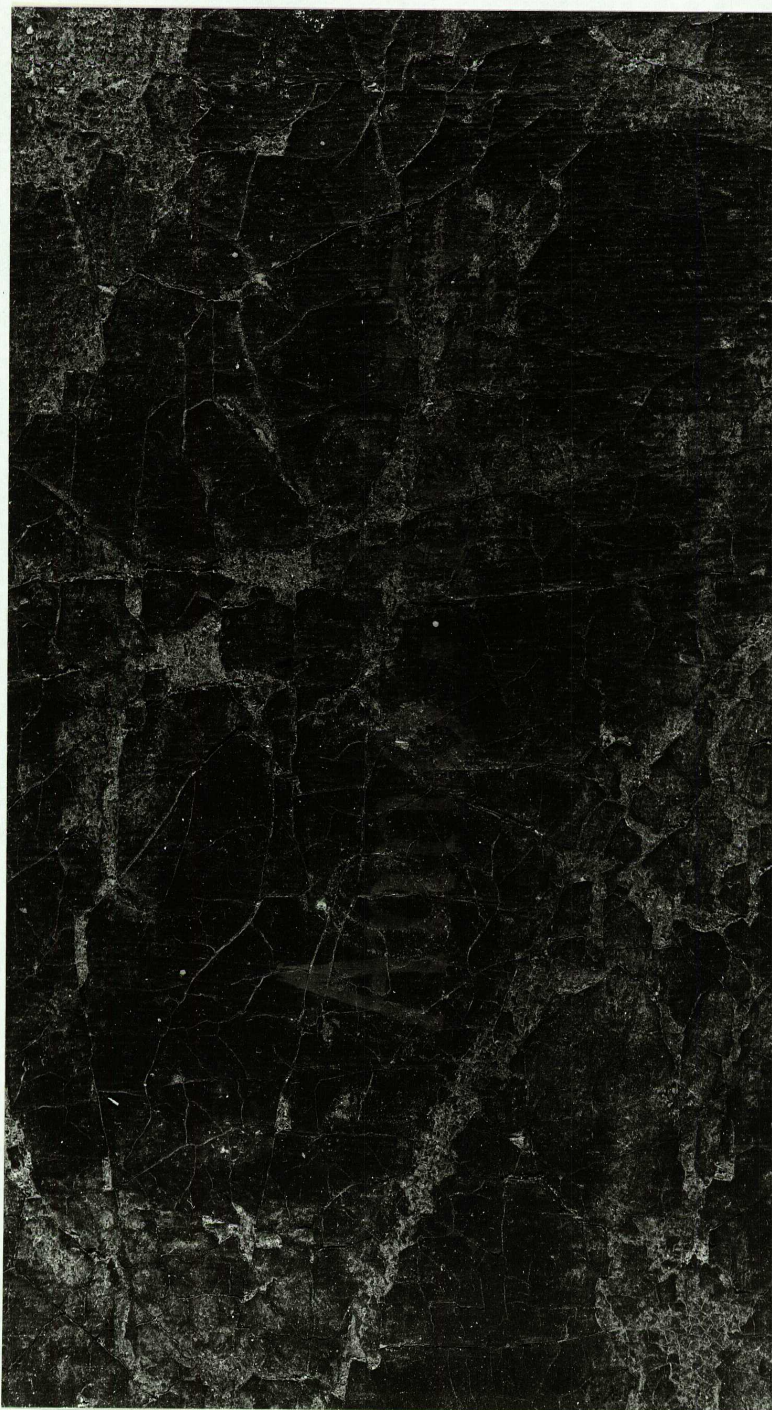


(3)

Detalj, ansiktet og kragen, før restaurering  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE -- KVINNEPOTRETT

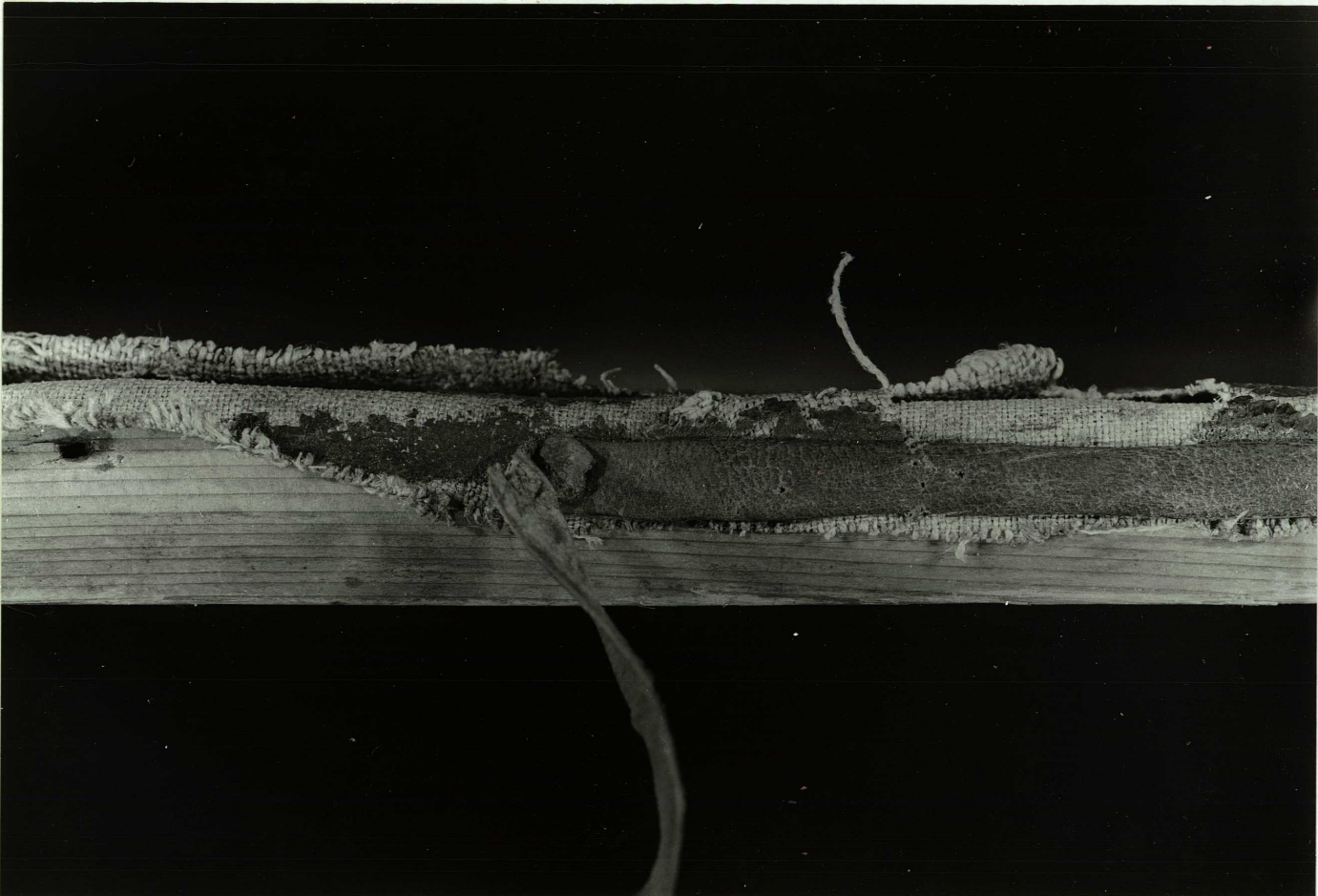


(4)

Detalj, innskriften, før restaurering  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(5)

Detalj, blindrammens nedre ytterside, før restaurering  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(6)

Helhet, forsiden, før restaurering i sidelys  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(7)

Detalj, ansiktet og kragen, før restaurering i sidelys  
TN/NG 1976



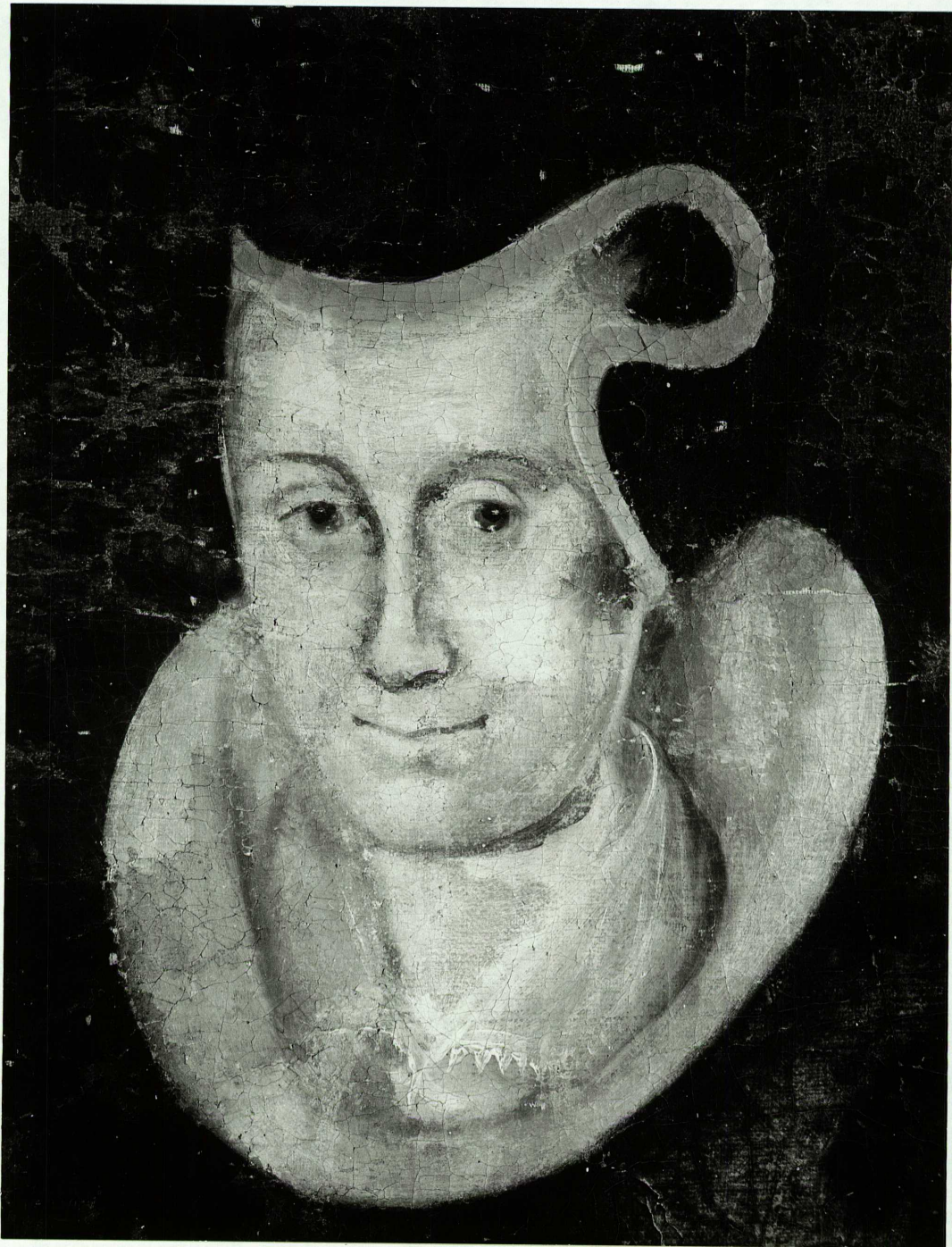
A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(8)  
Helhet, forsiden, før restaurering på IR-film  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRET'T



(9)

Detalj, ansiktet og kragen, før restaurering på IR-film  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(10)

Helhet, forsiden, før restaurering, UV-fluorescens  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE -- KVINNEPORTRETT



(11)

Detalj, ansiktet og kragen, før restaurering, i UV-fluorescens  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE -- KVINNEPORTRETT



(12)

Røntgenbildene på lysskjerm: helhet  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(13)

Røntgenbildene på lysskjerm: detalj, ansiktet og kragen  
TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETET



(14)

Røntgenbilder på lysskjerm: detalj, innskriften

• TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(15)

Helhet, forsiden, under restaurering. Etter innfelling av nytt lerret

TN/NG 1976



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(16)

Oppstillingen under dublering

TN/NG 1977



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(17)

Helhet, forsiden, under restaurering. Etter strekking og  
dublering

TN/NG 1977



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(18)

Helhet, forsiden, under restaurering, i sidelys. Etter strekking og dublering.

TN/NG 1977



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(19)

Detalj, ansiktet og kragen, under restaurering, i sidelys.  
Etter strekking og dublering

TN7NG 1977



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(20)

Detalj, ansiktet og kragen, under restaurering. Under avdekking  
TN/NG 1977



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(21)

Helhet, forsiden, under restaurering. Etter avdekking og rensing  
AK/RA 1983 (Uskarpheten skyldes kamerafeil)



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(22)

Detalj, ansiktet og kragen, under restaurering. Etter avdekking og rensing

AK/RA 1983 (Uskarpheten skyldes kamerafeil)



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(23)

Detalj, høyre hånd og hanskene, under restaurering. Etter avdekking og rensing

AK/RA 1983 (Uskarpheten skyldes kamerafeil)



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(24)

Helhet, forsiden, under restaurering. Etter kitting  
AK/RA 1983 (Uskarpheten skyldes kamerafeil)



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(25)

Detalj, ansiktet og kragen, under restaurering. Etter kitting  
AK/RA 1983 (Uskarpheten skyldes kamerafeil)



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



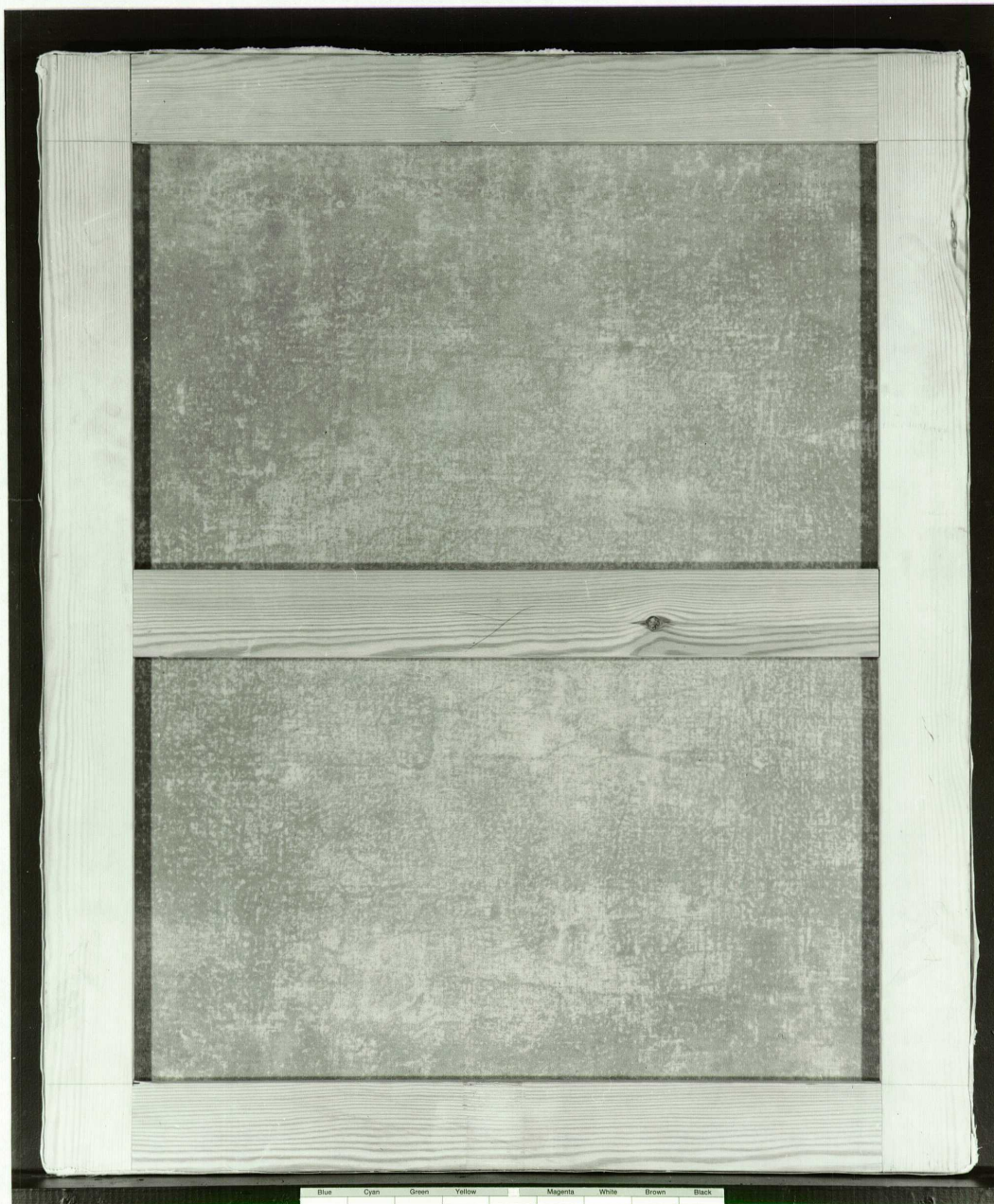
(26)

Helhet, forsiden, etter restaurering

JL&TN/NG 1983



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



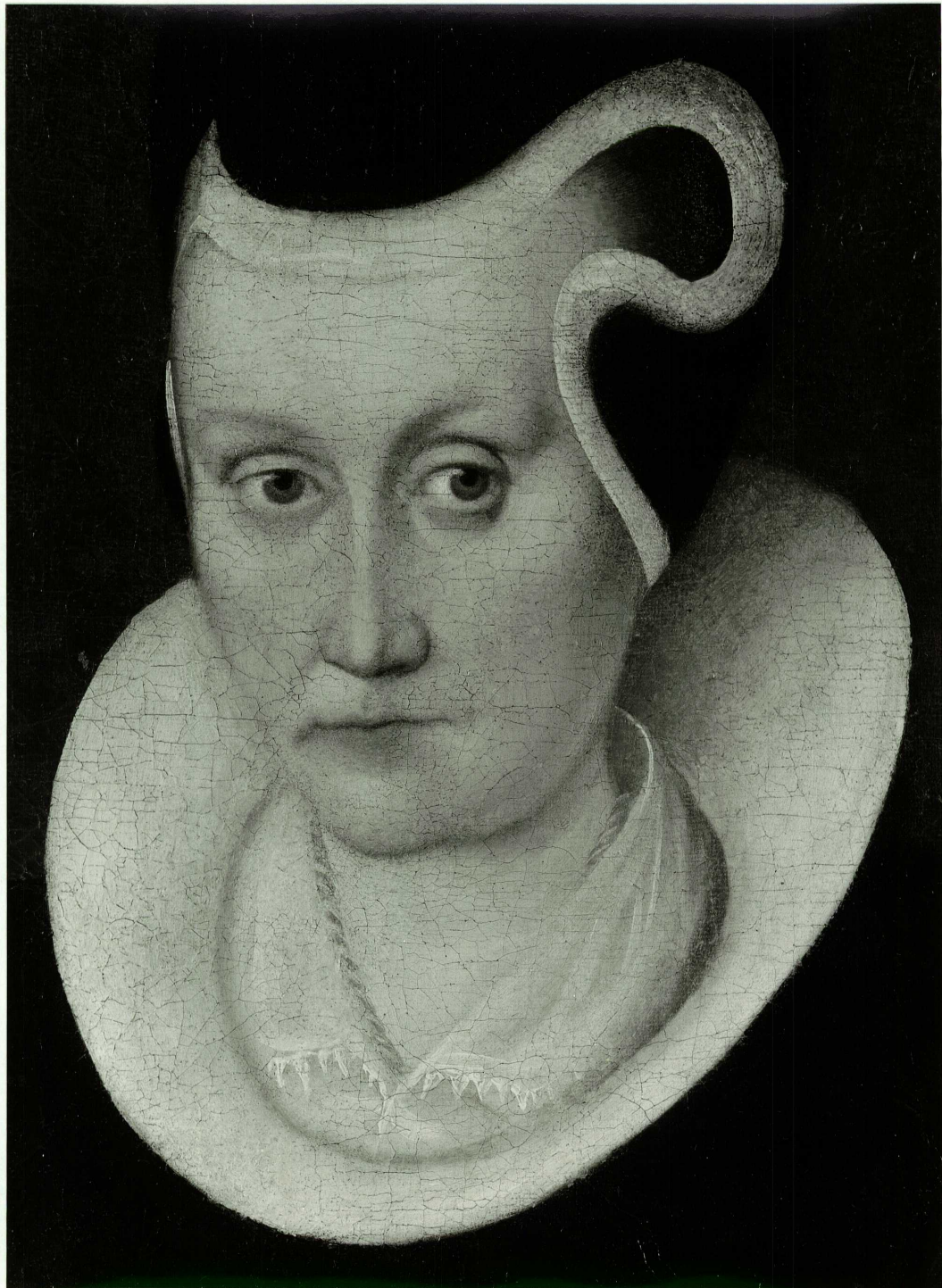
(27)

Helhet, baksiden, etter restaurering

JL&TN/NG 1983



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



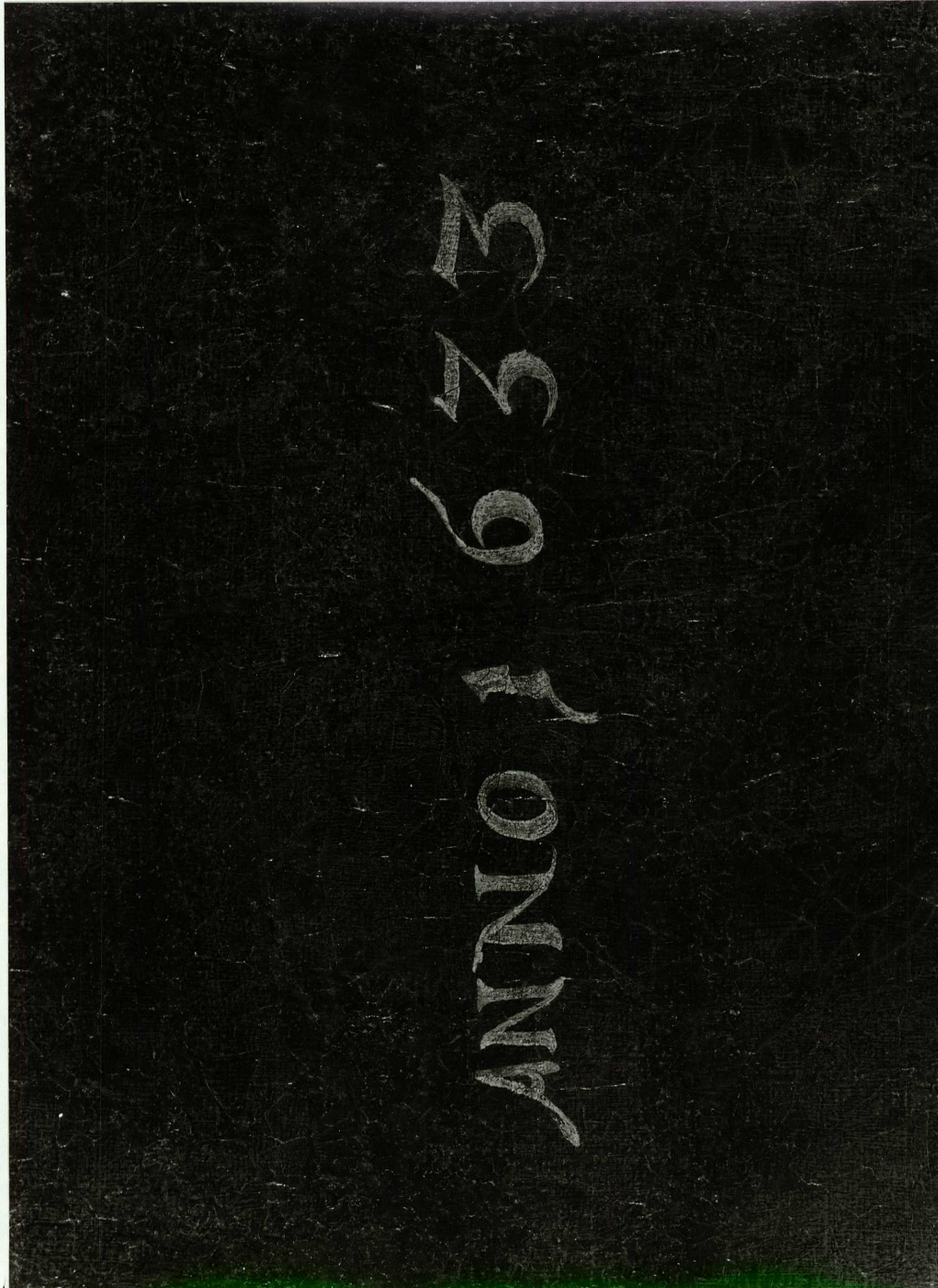
(28)

Detalj, ansiktet og kragen, etter restaurering

JL&TN/NG 1983



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(29)

Detalj, innskriften, etter restaurering

JL&TN/NG 1983



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT



(30)

Detalj, høyre hånd og hanskene, etter restaurering

JL&TN/NG 1983



A 394 SØMNA KIRKE - KVINNEPORTRETT

(31)

Helhet, forsiden, etter restaurering. Etter innramming

/RA 1984