

En undersökning av ett 1600- talsepitafium från Brahekyrkan, Visingsö



Susanne Stenbäcken

Uppsats för avläggande av filosofie kandidatexamen i
Kulturvård, Konservatorsprogrammet

15 hp

Institutionen för kulturvård
Göteborgs universitet

2009:16



En undersökning av ett 1600-talsepitafium från Brahekyrkan, Visingsö

Susanne Stenbäcken

Handledare: Charlotta Hanner Nordstrand, Margareta Ekroth Edebo

Kandidatuppsats, 15 hp
Konservatorsprogrammet
Lå 2008/09

UNIVERSITY OF GOTHENBURG
Department of Conservation
P.O. Box 130
SE-405 30 Göteborg, Sweden

www.conservation.gu.se
Tel +46 31 7864700
Fax +46 31 786 47 03

Program in Conservation of Cultural Property
Graduating thesis, BA/Sc, 2009

By: Susanne Stenbäcken
Mentor: Charlotta Hanner Nordstrand
Margareta Ekroth Edebo

An examination of a 17th century epitaph from Brahe Church, Visingsö

ABSTRACT

The aim of this thesis work has been to investigate a polychrome 17th century epitaph from Brahe Church, Visingsö and to highlight some of the cultural heritage in our churches. Epitaphs are part of our common heritage, artefacts with their greatness during the 17th century. Relatively little research has been done on the field comparing to research on Swedish medieval church art.

The first part generally describes the tradition and the art history behind these artefacts. The second part examines the construction and the various materials in the epitaph by ocular, optical and/or chemical analysis methods; cross-section microscopy and SEM-EDX. Finally a conservation proposal and a conservation report are presented.

Title in original language: En undersökning av ett
1600-talsepitafium från Brahekyrkan, Visingsö

Language of text: Swedish

Number of pages: 45

Keywords: Brahe Church, 17th century epitaph, cross-section, pigment, SEM-EDX, conservation report

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV-09/16-SE

Tack

Jag vill främst tacka mina båda handledare Margareta Ekroth Edebo och Charlotta Hanner Nordstrand för all hjälp med att få uppsatsen färdig. Jag vill även tacka konservator Ann-Marie Mild för hjälp med granskning av mina utkast, goda råd och uppmuntran. Jönköpings läns museum hade förtroendet för mig och lät mig undersöka och konservera epitafiet under min praktiktid, ett specifikt tack riktas därmed till konservatorerna Ninni Ekre och Gunnel Rosenqvist som var mina handledare under praktiktiden. Till stöd och hjälp var även konservatorerna Sara Wranne vid vedidentifikationen och Ole Ingolf Jensen vid pigmentidentifikationen.

Susanne

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	9
1.1 Bakgrund och problemformulering.....	9
1.2 Frågeställningar.....	9
1.3 Syfte och mål	9
1.4 Tidigare forskning.....	10
1.5 Teoretisk och praktisk referensram	10
1.6 Metod och material	11
1.7 Avgränsningar	11
2. Konsthistoriska perspektiv.....	12
2.1 Vad är ett epitafium?.....	12
2.2 Historik.....	12
2.3 Funktion	13
2.4 Bildmotiv.....	13
2.5 Traditionen upphör	14
3. Undersökning av epitafiet från Brahekyrkan, Visingsö.....	15
3.1 Beskrivning av det undersökta epitafiet.....	15
3.2 Formspråket.....	17
3.3 Trä och vedidentifikation.....	17
3.4 Konstruktion	17
3.5 Konstruktionskisser.....	18
3.1.1 Måleri och ytbehandlingstekniker.....	19
3.1.2 Grundering.....	20
3.1.3 Förgyllningstekniker.....	20
3.1.4 Färgerna	21
3.1.5 Okulär undersökning av polykromin	22
4. Färgsnittsanalyser.....	24
4.1 Pigmentidentifikation med hjälp av svepelektronmikroskop, SEM-EDX.....	25
4.2 Tabell 1, färgundersökning.....	25
4.3 Kemisk analys av blå färg från bakstycket och framstycket	27
4.4 Sammanställning av färgsnittsanalyserna	28
5. Konserveringsdel.....	30
5.1 Tillstånd	30
5.1.1 Träet	30
5.1.2 Lösa eller förlorade delar.....	30
5.1.3 Polykromi	30
5.1.4 Placering	31
5.2.Åtgärdsförslag.....	31
5.2.1 Förvaring	31
5.3 Genomförda konserveringsåtgärder.....	32
5.3.1 Tabell 2, åtgärd, material och metod	32
6. Diskussion och slutsatser.....	33
7. Sammanfattning	35
7.1. Felkällor.....	35
8. Käll – och litteraturförteckning	36
8.1 Otryckta källor.....	36
8.2 Tryckta källor och litteratur	36
9. Figurförteckning	39
10. Bilagor	40

1. Inledning

1.1 Bakgrund och problemformulering

Under studietiden på konservatorsprogrammet kom jag efter hand att bli speciellt intresserad av kyrkokonst och därmed förlades en del av min praktiktermin på målerikonserveringsateljén vid Jönköpings länsmuseum. Där deltog jag i ett skadeinventeringsuppdrag av Växjö stifts kyrkor. Vid sidan av inventeringsarbetet fick jag i uppgift att konservera ett epitafium från Brahekyrkan, Visingsö, tillverkat någon gång under 1600-talet.¹ Det visade sig efter hand att den samlade informationen och dokumentationen av den inhemska efterreformatoriska kyrkokonsten var förhållandevis knapp. Det gav näring åt idén att utföra en grundlig dokumentation av epitafiets konstruktion, material och tekniker och samtidigt göra en konsthistorisk undersökning om den här typen av föremål. Efterreformatorisk altarkonst har allmänt betraktats som provinsial och i jämförelse med det medeltida materialet ansetts vara av sämre konstnärlig kvalitet.² Utifrån det synsättet har materialet i stor utsträckning blivit osakkunnigt behandlat. Det finns fler välbevarade föremål från medeltiden än vad det finns från renässansen och barocken.

1.2 Frågeställningar

Vad är ett epitafium?
När blev de vanliga i Sverige?
Vilka lät uppföra epitafier?

I vilka material kan de vara gjorda?
Vilka tekniker har använts och vilka effekter har man velat uppnå genom dessa?
Hur kan konstruktionen se ut?

Vilken typ av skador kan i allmänhet uppstå på polykroma epitafier i trä som hänger i våra kyrkor?
Vad kan förorsaka skada och påskynda nedbrytningsprocessen?
Hur och med vilka material kan man åtgärda eventuella skador?
Hur kan man förebygga och bromsa nedbrytningsprocessen?

1.3 Syfte och mål

Syftet med min uppsats är att belysa en del av kulturarvet i våra kyrkor med fokus på epitafiet. Jag vill tydliggöra vad ett epitafium är för något, var de kan tänkas finnas och vilka som lät uppföra dem och därmed lyfta fram epitafiet som företeelse i Sverige under 1600 - talet. Syftet är också att bestämma några av de material som använts i epitafiet från Brahekyrkan såsom träslag, pigment och bladmetaller och härleda de estetiska idealen, såsom ornamentiken, färgvalen och de olika teknikerna

¹ Tillverkningsår är ej fastställt.

² Hedlund, Hans-Peter (1999) s. 211

till tillverkningsstiden. Avslutningsvis formuleras en skadebild, åtgärdsförslag och en konserveringsrapport för det undersökta epitafiet. Målet är att öka kunskaperna om epitafier som företeelse och som historiska dokument. Epitafier är en del av vårt gemensamma kulturarv och en konst och kulturyttring med sin blomstringstid under 1600 – talet. Med ökad kunskap om dessa och den efterreformatiska kyrkokonsten i allmänhet ökar förutsättningarna för bevarandet av dessa.

1.4 Tidigare forskning

Förhållandevis lite forskning har skett på området om man jämför med vad som är gjort på svensk medeltida kyrkokonst. Konsthistoriker Peter Gillgrens avhandling, *Gåva och själ; epitafiemåleriet under stormaktstiden.*, har jag haft stor nytta av för att förstå hur traditionen tog form. Han gör i sin avhandling skillnad på de skulpterade och de målade epitafierna med utgångspunkt i bildspråket. De skulpterade epitafierna som uppträder i mitten av 1600-talet behandlas endast som jämförelsematerial. Vad epitafiet från Brahekyrkan beträffar finns det upptaget i hans avhandling i en katalog över målade epitafier i Sverige. Dokumentering av Sveriges befintliga epitafier har han gjort utifrån monografiserien Sveriges kyrkor, ATA:s arkiv för kyrklig konst och ytterligare några publicerade kyrkobeskrivningar.

Konsthistoriker Inga von Corswant-Naumbergs *Huvudbaner och anväpn under stormaktstiden*, behandlar just dessa typer av minnesmärken, som till viss del är besläktade med epitafier. Tyngdpunkten ligger här på det konstvetenskapliga men författaren gör också en liten undersökning av konsthantverket.

Litteratur om konsthantverket, så som material, tekniker och metoder har bl.a. konservator Peter Tångeberg behandlat i avsnittet om *Träskulpturens tekniker* i volymerna *Romanikens konst, Den Gotiska konsten* och *Renässansens konst* i *Signums svenska konsthistoria*. I tidsskriften *Forskning och Framsteg* skriver Tångeberg en artikel om studier av färgrester på Vasaskeppets skulpturer och drar paralleller till kyrkokonsten under samma tid. I artikeln påpekar han bristen på samlad kunskap om skulpturmåleriet från denna tid och skriver att forskaren nästan beträder jungfrulig mark. Ytterligare litteratur om forskning på material och metoder har jag hämtat ur *National Gallery Technical Bulletin* vol. 18 1997, *Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550*.

1.5 Teoretisk och praktisk referensram

Kulturvård är en disciplin som har förändrat och framförallt utvecklat sina teorier genom åren. *Athendokumentet* från 1931 deklarerade grundläggande principer för bevarande av historiska minnesmärken.³ Man bidrog därmed till att internationella överenskommelser slöts för bevarande och restaurering av minnesmärken och områden av historiskt intresse. Ett dokument som, visserligen bearbetat och vidgat, ändå utgör grunden för vår grundläggande kulturvårdande syn är *Carta Venezia* från 1964.⁴

Förutom det som nämnts ovan har jag min teoretiska och praktiska utgångspunkt i ICOM: s definition av konservatorsyrket som antogs i Köpenhamn 1984, Hanna Jdrzejewska; *Ethics in Conservation*, 1980 och ifrån Bernard M Feilden; *An introduction to Conservation of Cultural Property*, 1979 Jag har valt ut några etiska hållpunkter som bör beaktas vid en konservering. De är formulerade av B. M. Feilden.

³ Kulturvårdens dokument.(En antologi med internationella deklARATIONER och fördrag.) Göteborg, (1993)

⁴ ibid.

1. *the condition of the object, and all methods and materials used during treatment, must be clearly documented;*
2. *historic evidence should be fully recorded and it must not be destroyed, falsified or removed;*
3. *any intervention must be the minimum necessary;*
4. *any intervention must be governed by answering respect for the aesthetic, historical and physical integrity of cultural property.*⁵

1.6 Metod och material

Som metod i min uppsats tillämpas en fallstudie, dels teoretiskt, dels praktiskt på ett epitafium från Brahekyrkan, Visingsö. Inledningsvis sammanställs litteratur om epitafier utifrån ett konst- och kulturhistoriskt perspektiv. Genom okulära, optiska och/eller kemiska analysmetoder undersöks och dokumenteras delar av materialen, konstruktionen och utförandet av epitafiet från Brahekyrkan. (Jag får därvid hjälp av min handledare Margareta E Edebo). Slutligen redogörs för konserveringen av epitafiet. Uppsatsen avslutas med en sammanfattande diskussion.

1.7 Avgränsningar

Jag avgränsar det konst- och kulturhistoriska perspektivet geografiskt och tidsmässigt och fokuserar på epitafier som företeelse i Sverige under 1600-talet och drar den geografiska gränsen för Sverige där den går idag. Jag kommer inte att undersöka flera epitafier eftersom jag inte har tillgång till mer än ett objekt. Analysmetoderna anpassas efter vad som var möjligt att genomföra på Jönköpings länsmuseum där jag arbetade med epitafiet och vad som är möjligt att genomföra på institutionens kemilaboratorium inom de tidsramar som är uppsatta. Jag genomför inte några bindemedelsanalyser. Våtkemiska analysmetoder för bindemedelsanalyser är osäkra och ryms heller inte inom de tidsramar som är uppställda.

⁵ Feilden, Bernard M. (1979) s.23

2. Konsthistoriska perspektiv

2.1 Vad är ett epitafium?

Ordet epitafium är grekiskt och härstammar från *epi* och *tafios* där *epi* betyder på, vid, över eller efter och *tafios* betyder grav⁶. Under antiken höll de efterlevande hyllningstal till den döde och kallade dessa tal för *epitafios logos*. Ordet epitafium omnämns för första gången i Sverige i en bön som lästes av pilgrimer i Vadstena vid den heliga Katarinas grav. Bönen finns nedtecknad på latin i en handskrift från 1375 och betecknas där ”epitafium ejus”. Bönen är en hyllning till helgonet men också en bön om gemenskap och beskydd. Ordets betydelse har med tiden förskjutits men används fortfarande ibland som beteckning för en dikt, men oftast för en minnestavla över någon som avlidit. I den konstvetenskapliga terminologin betyder ”epitafium ett konstverk som står i ett nära men oavhängigt förhållande till själva graven”.⁷ Det är i den betydelsen ordet används i denna uppsats.

2.2 Historik

Att uppföra epitafier var en tradition som förekom i större delen av i Europa under 1600-talet. De uppfördes av personer av adlig börd eller av personer med bomärken.⁸ Enligt Gillgren domineras den svenska epitafiekonsten av präster och borgerskap.⁹ Några huvudtyper av epitafier är utmärkande, dels det tidiga enkla målade på pannå dels det snidade och polykroma, ibland med arkitektoniska delar i våningar utformat som en dåtidens altarpupp i miniatyr. Senare tillkom också skulpterade monumentalepitafier utförda i sten.

Epitafier sattes upp i kyrkan före eller efter en begravning. Epitafiet bars inte med i begravningståget som man gjorde med de samtida *begravningsvapnen*.¹⁰ Den avlidne kunde ha sin grav inne i kyrkan, men det var inte nödvändigt för att få sätta upp ett epitafium.¹¹ Ibland hängdes epitafiet upp redan under livstiden och det framhölls som en alldeles extra respektgivande fromhetsgärning då det var (...) ”som en erinran av detta livs förgänglighet”¹² I sådana fall lämnades ett tomrum i inskriften för att där senare kunna införa stiftarens dödsår.

Svenska målade epitafier börjar förekomma i slutet av 1500 - talet. Inom den svenska kyrkokonsten utvecklas sedan genren under hela 1600 - talet, för att sedan upphöra, i traditionell bemärkelse, i början av 1700 -talet.¹³

⁶ Gillgren (1995) s.19

⁷ Ibid. s.21

⁸ von Corswant-Naumberg (1999) s. 18

⁹ Gillgren (1995), s. 91

¹⁰ von Corswant-Naumberg (1999)s.17

Begravningsvapen är en gemensam benämning för huvudbanér och anvapen. Dessa bars med i begravningstågen och placerades sedan på väggarna i kyrkorna eller i olika släkters gravkor under 1600-talet. Huvudbaneret visar den dödes ättvapen och anvapnet visar dennes förfäders släktvapen.

¹¹ Gillgren (1995) s 22

¹² Ibid. s.70

¹³ Ibid. s.22

2.3 Funktion

Ett epitafium fyller flera funktioner, det ger ära åt Gud, det pryder kyrkan och det fungerar som minnesmärke över enskilda individer.¹⁴ Utifrån offer- och gåvoväsendets tradition kan man förstå epitafiet som fenomen menar Gillgren. Liksom seden att frambära gåvor och offer till gudarna för att på så sätt få del av det gudomliga.¹⁵ I likhet med *votivgåvor*¹⁶ och *stiftarbilder*,¹⁷ som förekom i Sverige under medeltiden, är epitafiets gåvofunktion att stärka relationen mellan givaren och mottagaren och därmed öka gemenskapen mellan människan och gud.¹⁸ I epitafiemåleriets bildmotiv ges den dödlige människan möjlighet att framställa sitt personliga möte med det gudomliga och på samma gång manifesterar sin fromhet i offentlig religiös miljö. De representerar i bildkonsten en ikonografisk symbolisk tradition.¹⁹

2.4 Bildmotiv

Några av de vanligaste bildmotiven på epitafierna kan sammanfattas med ett gemensamt ord, *communiomotivet*, (lat: gemenskap, gemensam besittning, delande av någonting).²⁰ Communiomotivet förekommer frekvent i epitafiemåleriet under stormaktstiden och då oftast i form av *Korsfästelsemotivet*. Gillgren menar att man genom Communiomotivets utveckling i epitafiemåleriet under stormaktstiden kan se hur fromhetens ikonografi förvaltas genom historien. Det säger oss något om konsten som förmedlande länk mellan människa och gud, men också hur individen har förhållit sig till det gudomliga.²¹

Mot slutet av 1600-talet närmar sig epitafiemåleriet porträttkonsten.²² De bibliska motiven med den avlidne och hans familj i bildrummet försvinner. De ersätts med avporträtterade personer tillsammans med symboler som t ex en Jahve-sol som lyser över dem. De avporträtterade kunde också förse med personliga attribut som t ex en blomma, en krans eller en bönbok i handen, som symbol för guds närvaro eller kanske snarare för den personliga fromheten.²³ Enligt Gillgrens analys är det gudomliga inte längre något som betraktas utifrån, det har istället blivit något som är en del av människan själv. Efter hand försvinner även dessa symboler och människan framställs som besjälad genom subjektiva drag hos den avbildade. Epitafiemåleriets konstnärliga identitet och funktion som gåva från människa till Gud försvinner därmed menar Gillgren

¹⁴ Ibid. s. 71

¹⁵ Ibid. s. 12

¹⁶ Votivgåvan var en företeelse som var utbredd under den katolska tiden i Sverige. Ex voto-genom löfte. Votivgåvan är en offergåva som ges efter ett tidigare avgivet löfte om att ge en gåva. Löftet om gåvan ges när den troende är i behov av gudomligt bistånd. I gengäld utlovas en gåva. Denna gåva kan vara allt ifrån att man själv går i kloster till att skänka pengar.

¹⁷ Om en person låter bekosta t ex. en ny altaruppsats i en kyrka kunde ett porträtt av stiftaren infogas i denna. Det kallas då för stiftarbild. Mycket av kyrkokonsten under stormaktstiden var gåvor. Genom inskrifter i altartavlor, predikstolar och bänkinredningar m.m. är donatorerna ständigt representerade i kyrkorummet.

¹⁸ Ibid s. 27

¹⁹ Ibid s. 22

²⁰ Ibid s. 20

²¹ Ibid s. 13

²² Ibid s.145

²³ Ibid s.171

De stora påkostade epitafierna eller monumentalepitafierna, skulpterade i sten, uppträder under mitten av 1600 - talet och de representerar en annan tradition än de målade.²⁴ De riktar sig inte från stiftaren till Gud utan till betraktaren. Communiomotivet förekommer inte så ofta i monumentalepitafierna, istället införs nu ett klassicerande och allegoriskt bildspråk i kyrkokonsten. Med inspiration från humanisten Petrarcas skrift ”Trionfi” kom framställningarna att förändras till att bli mindre bibliska.²⁵ Skriften handlar om stegring från det jordiska till den himmelska sfären. Konsthistorikern Göran Lindahl skriver att ”åminnelsefunktionen tog överhanden under mer eller mindre bördsstolta åthävor”²⁶ Dessa väldiga epitafier, oftast utförda i sten i flera våningar, fungerade som sin tids statusymboler, ju mer betydande person, desto mer överdådigt epitafium Ett sådant exempel är epitafiet över biskop Carl Carlsson i Västerås domkyrka som mäter 6.5 m på höjden och är ett av vårt lands största minnesmärken av denna art. Den storslagna formen förtar dess kristna budskap menar konsthistoriker Gunnar Lötstam.²⁷

2.5 Traditionen upphör

Mot slutet av 1600-talet upprättas inte längre några epitafier av de förnämsta ätterna.²⁸ Adeln hade redan tidigare börjat satsa på att uppföra gravkapell och gravmonument och fjärmade sig mer och mer ifrån den folkliga kulturen. Präst och borgerskapet tog därmed över och blev de som skulle upprätthålla traditionen att upplåta epitafier, men när inget kulturellt stöd fanns vare sig ifrån bönderna eller från adeln avvecklades traditionen så småningom.

Traditionen verkar ändå ha levt vidare bland allmogen under 1800-talet och en bit in på 1900 - talet, om än i en annan form skriver Hedersdoktor Louise Hagberg. Den dödes kista kunde prydas med kransar eller kronor av pappersblommor fastsatta på ett papper med tillhörande text med den avlidnes namn, ålder och någon vers ur bibeln eller någon av dödens symboler.²⁹ De kunde tillverkas av ståltråd som kläddes med uppkrusat papper, tyll, pappersblommor, silverglitter mm. Kransarna följde inte med i graven utan togs med hem och sattes upp på väggen eller hängdes upp i kyrkans tornrum, vapenhus eller sakristia. De kunde också hängas upp inne i kyrkan och då på väggen över de sörjandes stolar.

Under 1800-talet plockades många epitafier bort från kyrkorummet. Det finns beskrivet i ett beslut av Storkyrkans byggnadskommitté från 1825 hur de epitafier som inte var upphängda skulle huggas sönder och användas som bränsle.³⁰

²⁴ Ibid. s. 22

²⁵ Lindahl, Göran (1969) s. 81

²⁶ Ibid. s. 81

²⁷ Lötstam, Gunnar, Tiden och döden i karolinsk bildhuggarkonst i: Iconographisk post: 1993:2

²⁸ Gillgren, Peter (1995) s. 169

²⁹ Hagberg, Louise (1937) När döden gästar, Wahlström & Widstrand, Stockholm (sid 322-323)

³⁰ Gillgren, Peter (1995)s. 170

3. Undersökning av epitafiet från Brahekyrkan, Visingsö

3.1 Beskrivning av det undersökta epitafiet

Epitafiet som är undersökt är uppfört till minne av Peder Månson och Kirstin Svensdotter, 16? (fig.1) Enligt konsthistorikern Wilhelm Nisser³¹ var Peder Månson Skepper trädgårdsmästare i Brahes krets antagligen på Visingsborg.

Epitafiet har genomgått åtminstone en tidigare konservering. Enligt ATA:s arkiv har konservator Sven Dalén fått tillstånd av Sigurd Curman att genomföra en konservering av epitafiet år 1930, men tyvärr finns det ingen rapport att tillgå.



Fig. 1. Epitafium över Peder Månson och Kirstin Svensdotter 16? Brahekyrkan, Visingsö. Före konservering

Epitafiet är utformat i två huvuddelar, ett bakstycke och ett framstycke. Framstycket är monterat på bakstycket som utgörs av en utsågad, blåmålad ca två cm tjock medaljongformad platta. Framstycket är utformat som en altaruppsats i miniatyr med ett arkitektoniskt centrum med över, under och

³¹ Nisser, Wilhelm (1931)

sidostycken. Mitt i centrum står Adam och Eva på ett berg med trädet och ormen mot en blå bakgrund. Adam och Eva har en ljusrosa karnationsfärg med rosiga kinder och de bär var sitt förgyllt fikonlöv i handen med fragment av grön lyster på. Kropparna är snidade med tydligt indelad muskulatur. Nedanför trädet sitter en gråmålad hare. De omges av en portal med försilvrade och delvis förgyllda och rödmålade kolonner. Kolonnerna bär upp ett bjälklag med en tandsnittslist i rött och en list med försilvrade pärlor liggandes i konkava förgyllda bladformer. Portalen flankeras av två sidostycken med två mindre allegoriska figurer, Fides (tro) och Spes (hopp), vars klädedräkter har en förgyllning som lokalt ser ut som svartoxiderad försilvring men bitvis också som förgyllning. Dessa figurer är placerade i nischer. Ovanför är förgyllda namnskylltar mot röd botten. Sidostyckena har i övrigt en blå bakgrund som ramas in av brosk, beslags- och akantusornamentik.

Överstycket består av en hjärtformad numera svartoxiderad, tidigare försilvrade konvex textkartusch och på den står skrivet:

” Christus är mitt lijff och döden ähr min winning J (?) ML fecit ”. Kartuschen pryds av ett änglahuvud med förgyllda vingar och omgärdas av en enklare förgylld broskornamentik med grotesker på sidorna.

Understycket består av en oval svartoxiderad, tidigare försilvrade, konvex textkartusch inramad av förgyllda rullverk med grotesker på vilken det står skrivet:

” Thetta Epitaphium hafver Peder Månson Skepper och hans käre hustru h Kirstin Suensdå uppsätta låtit. Sigh och sinom efterkommandom till åminnelse åhr efter Christi börd 16?? ”.

Understycket avslutas nedtill med en rödmålad grotesk som har en förgylld hängande pinjekotte i munnen.

Placering:

Epitafiet är placerat på den första pelaren till vänster vid långhusets norra sida (fig. 2)

Dimensioner

med bakstycket:

Höjd: 119 cm

Bredd: 80 cm

Djup: 12 cm

Framstycket:

Höjd: 93 cm

Bredd: 61 cm

Djup: 8 cm



Fig. 2 Epitafium över Peder Månson och Kirstin Svendsdotter, 16? Brahekyrkan, Visingsö. Före nedmontering och konservering

3.2 Formspråket

Utifrån importerade eller egenhändigt utförda förlageböcker över bibliska bildframställningar, olika ornament och ramverk, utförde hantverkarna sina arbeten.³² Den nya trycktekniken och förlagsverksamheten gjorde det möjligt för konstnärer från det övriga Europa att ta del av det nya formspråket genom tidens mönsterböcker.³³ Dessa gavs bl. a ut i Nürnberg och Antwerpen. Det undersökta epitafiet är utfört i ett formspråk som kan härledas till renässansens stilideal. Till den typiska renässansornamentiken kan nämnas broskverk, beslagsverk och rullverk.³⁴

3.3 Trä och vedidentifikation

Behandlingen av träet och de hantverksmässiga metoderna som tillämpades för kyrkokonst under 1600-talet liknade varandra oavsett om det var en altartavla, en träskulptur eller ett epitafium som skulle utföras.³⁵ Det undersökta epitafiet är utfört både i löv- och barrträ där framstycket utgörs av lövträ och bakstycket av barrträ. Ett epitafium av tidig modell är ofta utfört i trä medan, det senare utvecklade, ofta större monumentalepitafiet som tidigare nämnts utfördes i sten.³⁶ För epitafier som skulle snidas i trä med rik ornamentik kunde t ex lind eller björk användas.³⁷ Lövträ är mjukt att skära i och lämpar sig därmed väl till ändamålet. Till bärande delar som bakstycken användes ofta ett hårdare träslag som t ex furu. Som exempel nämner Peter Tångeberg begravningsvapnen där bakstycket ofta är i furubräder och det mer avancerade snideriet är utfört i lind.³⁸

I samband med en kurs i vedidentifikation under utbildningen utförde jag en träslagsanalys av epitafiets framstycke. För att kunna identifiera träslaget behövdes en provbit på ca 0.5×0.5×0.5 cm³⁹. I denna provbit skars så tunna snitt som möjligt längs med de tre olika sidorna, radiellt, tangentiellt och tvärsnitt, detta för att kunna se träets utseende från alla riktningar. De tre snitten fixerades på ett objektglas under ett täckglas med vatten som medium. Under mikroskopet blir bl. a träslagets hartskanaler, märkestrålar och celler synliga och identifieringen gjordes genom att jämföra träets utseende med ett referensmaterial och mikroskopibilder på olika träslag.⁴⁰ Under handledning av konservator Sara Wranne och med hjälp av referensbilder konstaterade jag att träslaget var björk.

3.4 Konstruktion

Att helt förstå hur epitafiet är sammansatt är svårt eftersom framstycket är fastspikat med stora handsmidda spik mot bakstycket. Det har inte varit möjligt att ta ett röntgenfotografi av epitafiet varför teorin om sammansättningen förblir ett antagande som gjorts genom okulär undersökning. Bakstycket består av tre vertikalt hoplimmade delar.(fig.1) Det skulpterade framstycket(fig. 2) består av fem sammanfogade huvuddelar med tillhörande lösa dekorativa element. Sidostyckena är fogade

³² Werner, Johan (1607)

³³ Fulton, Torbjörn (1996) s. 33

³⁴ Tångeberg, Peter, (1996) Renässansens konst s. 371

³⁵ von Corswant-Naumberg (1999) s. 115

³⁶ von Corswant-Naumberg (1999) s.18

³⁷ Ibid. s.111

³⁸ Tångeberg, Peter (1996) Renässansens konst s. 375

³⁹ Informant nr. 1

⁴⁰ Timonen, Tuuli, Introduction to microscopic wood identification(2000) The University of Helsinki

till mittstycket genom dymlingar. Över och understycket är fogade till framstycket genom en typ av gradspår. Fem spikhuvuden, som jag bedömer som handsmidda, är synliga i det skulpterade framstycket. Baksidans kant är fasad och längs med kanten syns spår av en handsåg.

Konstruktionsskisser

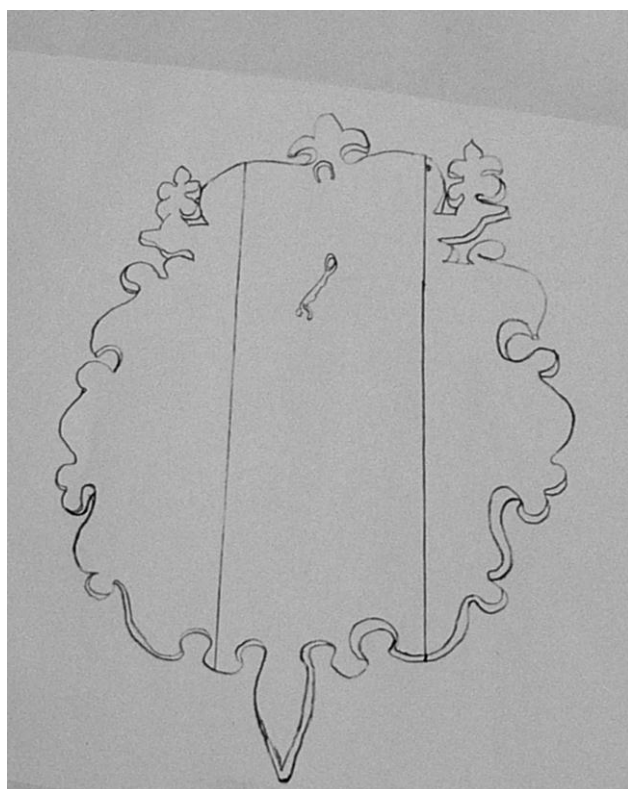


Fig. 3 Baksidan av bakstycket, skala 1:14

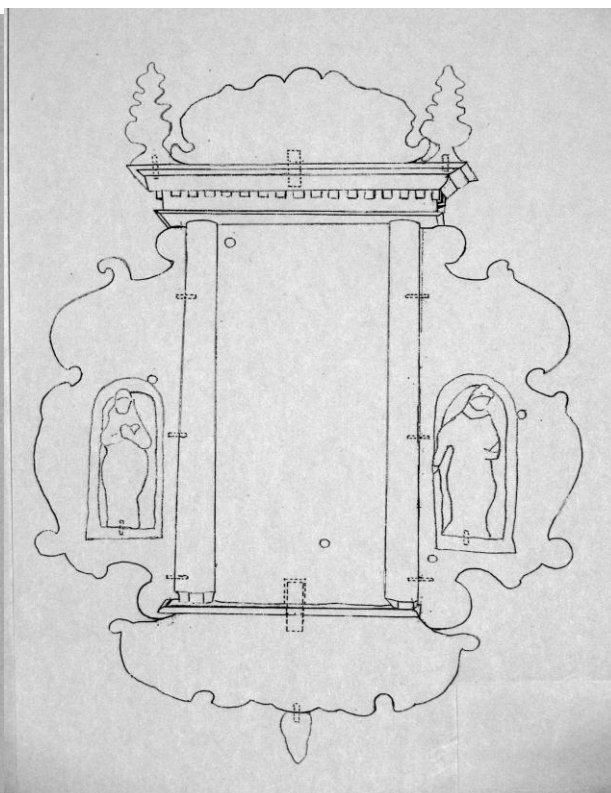


Fig. 4 Framstycket, skala 1:10

Fig. 3 visar bakstyckets konstruktion som utgörs av tre vertikalt hoplimmade delar och **fig. 4** visar framstyckets konstruktion som utgörs av fem sammanfogade huvuddelar med tillhörande lösa dekorativa element. Sidostyckena är fogade till mittstycket genom dymlingar. Över och understycket är fogade till framstycket genom en typ av kilar i gradspår. De runda markeringarna visar de smidda spikarna som håller ihop fram- och bakstycket och de streckade markeringarna visar sammanfogning med dymling/kilar i gradspår.

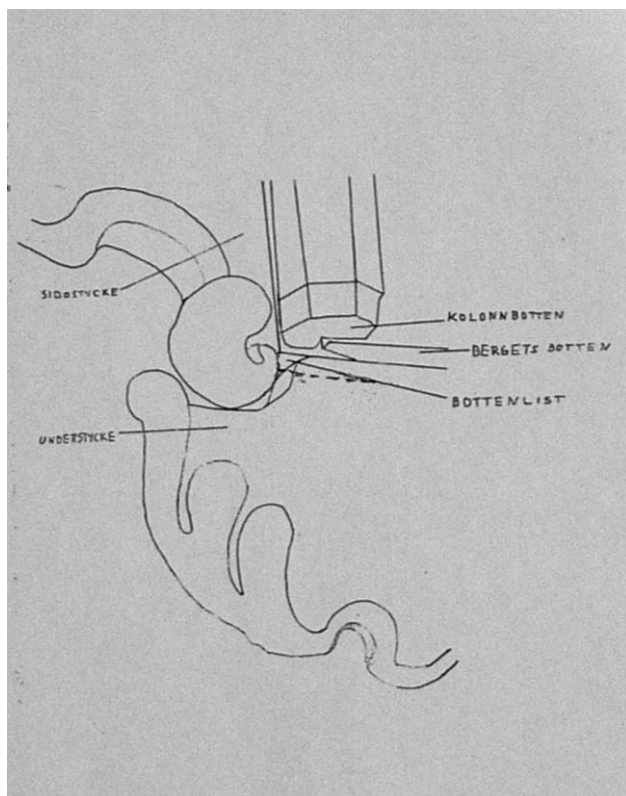


Fig. 5 Detalj av framstycket

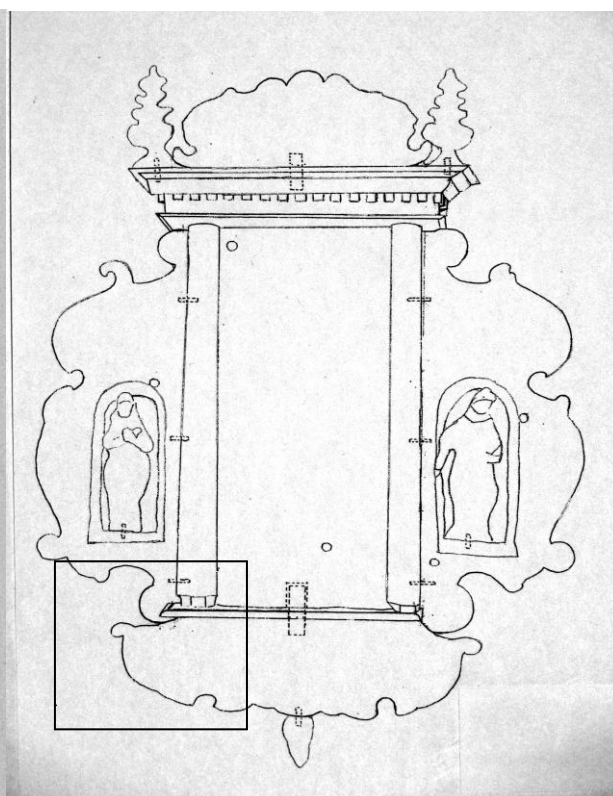


Fig. 6 Framstycket

Fig. 5 visar sidostycket, understycket och mittstycket med kolonnens undersida och utformningen som är gjord för att delarna ska passa ihop.

3.1.1 Måleri och ytbehandlingstekniker

De hantverksmässiga traditionerna i måleri och ytbehandlingstekniker från medeltiden lever i stor utsträckning kvar in på 1600-talet, samma material och samma metoder används för bemålad träskulptur. Jag har därför hämtat jämförelsematerial om måleri och ytbehandlingsprinciper från studier av vår medeltida kyrkokonst samt en del från studier utförda på Nederländsk och Tysk kyrkokonst från 1400-1550. Forskning på svensk kyrkokonst från renässansen och barocken är mycket begränsad men jag refererar till studier som Peter Tångeberg gjort.

Min undersökning av epitafiets måleri och ytbehandlingstekniker är utförd i tre steg med en okulär besiktning som första steg. Som andra steg gjordes analyser av färgsnitt i ett polarisationsmikroskop och som tredje steg gjordes analys av färgsnitt i SEM-EDX. Resultaten redovisas i tabell 1 på sid. 26.

3.1.2 Grundering

Bildhuggeriarbeten grunderades med en lim (animaliskt lim)/krita blandning i flera skikt för att ojämnheter och verktygsspår i träet skulle döljas och för att uppnå en slät yta som lämpar sig bra för bemålning.⁴¹ Med eggverktyg kunde fina detaljer utföras i grunderingen sedan den torkat. Efter omkring 1500 utfördes träsnideriarbetet alltmer detaljrikt och krederingen får i högre grad enbart funktionen av utslätning och styrning av färgens sugning. På ytor som skulle förgyllas och därefter poleras lades en bolus, en röd finkornig lera som gjorde det möjligt att polera guldet till högglans.⁴² Där guldytorna inte skulle blankpoleras lades en lim eller oljegrund.

Under 1600-talet utnyttjade man effekterna av olika material för att uppnå specifika ytor t ex kunde man blanda sand eller grus i grunderingen för att sedan måla eller förgylla den. Tångeberg skriver att tekniken inte är ett nytt påfund. Han hänvisar till Bernt Notkes senmedeltida Sankt Göransskulptur där glaspulver blandats i färgen på några ytor för att uppnå en viss effekt.⁴³

Studier av den nordeuropeiska måleritraditionen visar att pannåerna är grundade med en blandning av krita och animaliskt lim.⁴⁴ Grunderingen ligger i flera skikt och de övre och undre skikten kan skilja sig i strukturen. Över grunderingen och närmast under färgskiktet kan det ligga ett tunt isoleringsskikt eller en grundfärg, till största delen innehållande bindemedel men inte sällan innehållande blyvitt. Den primära funktionen var att minska sugkraften från grunderingsskiktet när man påförde färgen och därmed undvika att den överliggande oljefärgen blev matt. I färgsnitt kan man se att den översta delen av grunderingen ibland kan vara transparent om den absorberat bindemedel från ett isoleringsskikt.

På det undersökta epitafiets framstycke är grunderingen tunt påförd över hela ytan. Under de metallbelagda ytorna ligger ett något tjockare skikt. Det finns inte några tredimensionella mönster utarbetade i grunderingen och det ligger inte någon grundering på bakstycket.

3.1.3 Förgyllningstekniker

En förgyllning kan utföras på olika sätt beroende på vilket konstnärligt syfte som föreligger. I en limförgyllning ligger metallbladet i lim. Metallen går att polera till högglans om man lägger en bolusgrund.⁴⁵ Bolus (eller poliment) är en finkornig lera som börjar användas under mitten av 1300-talet. I oljeförgyllningar ligger metallbladet i olja och är matt, ofta använt till delar som är svåra att polera som t ex hårslingor och lockar eller för att kontrastera mot en blank yta.

I källor som beskriver nordeuropeiska metoder och material mellan 1400-1550 står det att metallbladen som användes var av äkta guld eller silver (det gäller även för Tångebergs redovisning av inhemskt material).⁴⁶ I enstaka fall förekommer det ett blad som består av både silver och guld, s.k. Zwischgold. Tångeberg beskriver att det är ett tunnare guldbladd som hamrats på ett tjockare

⁴¹ Tångeberg, Peter (1996) s. 291 Den Gotiska konsten

⁴² Ibid. s. 302

⁴³ Tångeberg, Peter (1996) s. 377 Renässansens konst

⁴⁴ Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550, (1997)s 21

⁴⁵ Tångeberg, Peter (1996) s.30 Den Gotiska konsten

⁴⁶ Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550 In National Gallery Technical Bulletin, vol 18 (1997)s 33

silverblad.⁴⁷ Och att det ofta användes på undanskymda delar som en sparåtgärd men att under 1200-1300-talen förekom större ytor med Zwischgold. Under 1300-talet var förgyllningar med silverblad och gul lasyr vanliga, Tångeberg skriver att det förekommer på de mest förnämliga arbeten och att det knappast kan handla om en sparåtgärd utan om ett estetiskt uttryck.

Användandet av lyster teknik d v s laserande färg som läggs på en försilvrad eller förgylld yta, är vanligt förekommande på kyrkokonst med renässansornamentik.⁴⁸ De färger som användes var oftast rött eller grönt. Men lyster tekniken var flitigt använd under medeltiden också.⁴⁹ Organiska färgstoffer av brasilträ, krapprot eller kermeslus i de röda lasurerna medan de gröna är syntetiskt framställda av koppar.

Nedan följer en beskrivning av hur en blankförgyllning utfördes från tidigt 1500-tal⁵⁰ från södra Tyskland; *pannån som skulle förgyllas blev bestruken med sex lager av krita/lim blandning med ökande mängd krita för varje applicering. Grunden slipades och ett skikt med järnoxid pigment, brunröd, var lagd. Den polerades, fuktades med svag limlösning och guldbelades. Ytan blev polerad med en tand.*⁵¹

Det undersökta epitafiet har både försilvringar och förgyllningar både med och utan lysterfärg. På vissa ytor ligger både silver och en gulmetall. Av de försilvrade ytorna som finns på epitafiet är de flesta starkt oxiderade, på delar av kolonnerna, i textkartuscherna och på en list i bjälklaget. På trädets blad och på fikonlöven som Adam och Eva håller i handen och på de övre trekantiga kannelyrerna i kolonnerna och på den nedre textkartuschens ram, samt på den ornamenterade listen i bjälklaget, ligger ett metallskikt med en nedbruten grön lysterfärg ovanpå. På berget, groteskerna i understycket, på all ornamentik (broskverk, de akantusbladssmyckade nischerna, beslags- och rullverks ornamentik) ligger fragment av oxiderat silver och en gulmetall.

3.1.4 Färgerna

Peter Tångeberg skriver i sina studier av Vasaskeppets färgsättning att traditioner från medeltiden i skulpturers ytbehandling levde kvar på inpå 1600-talet. Som att hudpartier målades med färg som liknar hudens och att hår och skägg ofta är förgyllt.⁵² De dominerande färgerna är rött, grönt, blått och vitt och hudpartier målades i rosa med rosiga kinder. Pigmenten och bindemedlen var de samma som under medeltiden.⁵³ Blyvitt för vit färg, mönja, cinnober och organiskt rött för de röda tonerna, auripigment för gult, kol för svart, mineralet malakit och syntetiskt framställd koppar för grönt.⁵⁴ Tångeberg skriver att en nymodighet var den syntetiska koboltfärgen smalt som användes som blått färgstoff och blandades ut i lim. I övrigt användes olja som bindemedel. På det undersökta epitafiet är hudpartier målade i rosa med rosiga kinder och hår och skägg förgyllt. De dominerande färgerna är blått, rött och svart.

⁴⁷ Tångeberg, Peter (1996) s. 301 Den Gotiska konsten

⁴⁸ Ibid. (1996)s. 371 Renässansens konst

⁴⁹ Ibid. (1996)s. 302 Den Gotiska Konsten

⁵⁰ Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550 In National Gallery Technical Bulletin, vol 18, (1997)s 30

⁵¹ Ibid.

⁵² Tångeberg, Peter (1996) s. 371 Renässansens konst

⁵³ Ibid. s. 375

⁵⁴ Tångeberg, Peter (1995) s. 289 Romanikens konst

3.1.5 Okulär undersökning av polykromin

Nedan följer en redogörelse för mina iakttagelser som jag gjorde under den okulära undersökningen av epitafiets bemålade ytor. Vissa delar av epitafiets polykromi ser ut att vara sekundär. En del ytor är slarvigt målade och ser alldeles för ”fräscha” ut för att vara ursprungliga.

Blå 1

Bakstyckets matta blå färg ger intryck av att vara en limfärg. Färgen är mycket fuktkänslig och smiter direkt när man fuktat ytan med en bomullstopps. Partiellt ligger det en rödbrunaktig färg under den blå färgen, som också är mycket fuktkänslig.

Blå 2

Det ligger en halvblank blå färg på det skulpterade framstycket. Bakom Adam och Eva och som bakgrundsfärg i nischerna där de mindre figurerna Fides och Spes är placerade, samt bakom den övre textkartuschen och på bjälklaget.

Färgen är tunt påförd, nästan laserande och den vita grunderingen lyser igenom. Den har en kornig yta och är något fuktkänslig när man fuktat ytan med en bomullstopps.

Röd

Den röda färgen ligger i några av kannelyrerna på kolonnerna, som bakgrundsfärg i namnskytlarna Fides och Spes, på grotesken längst ner och på de två bladornamenten på sidorna av överstycket och på bjälklaget. I kolonnerna har färgen ormskinnsliknande krackelyrer. Färgen är något fuktkänslig.



Fig. 7

Grön 1

En grön lysterfärg som delvis är nedbruten förekommer ovanpå en del metallbelagda ytor. Som t ex på berget där Adam och Eva står, på fikonlöven som de håller i handen, på trädkronans blad, på den nedre textkartuschens ram och på äggstaven i bjälklaget. Troligen är det lysterfärg av kopparresinat.

Grön 2

En mörkgrön färg ligger på trädstammen. Denna gröna färg ligger enbart på trädstammen. Färgen är inte fuktkänslig

Grå

Den grå färgen ligger på ormen, på haren och på huvudbonaderna på Fides och Spes. Den är mycket fuktkänslig och smiter direkt när man fuktat ytan med en bomullstopps.

Svart

Den svarta färgen ligger som bakgrundsfärg i sidostyckena och i understycket. Färgen är inte fuktkänslig.

Karnationsfärg

Denna färg ligger på Adam och Eva, på Fides och Spes ansikten och på det bevingade änglahuvudet. Det ser ut att vara en oljefärg då ytan är glansig och färgen är inte fukt känslig.

Den okulära undersökningen tyder på att det inte ligger mer än ett färgskikt på alla ytor utom på bakstycket där jag har funnit två. Där ligger det en rödbrun färg under det översta blå skiktet.

4. Färgsnittsanalyser

För tvärsnittsanalyser har elva färgprov tagits och gjutits in i en epoxyharts (Epofix från Struers) varav sju har analyserats med SEM-EDX (se beskrivning nedan). Några redan spjälkade färgflagor kunde användas för ingjutning. Genom att titta på snitten i mikroskop blir antalet och följden av grunderings-, färg- och metallskikt synliga. Jag kan också få indikationer om vad det är för pigment som kan ha använts. Pigmenten från de elva färgsnitten jämfördes med den samling av referensprover som finns på SVK (Studio Västsvensk Konservering). För att tolka och sammanställa resultaten fick jag hjälp av Margareta Ekroth Edebo och Ole Ingolf Jensen samt "Artists pigments" volym I till III.

Jag har använt mig av både polarisations- och fluorescensmikroskop av märket Nikon. Samtliga färgsnittsbilder har jag tagit med en Nikon F-301 systemkamera och med film Epy 64. Bilderna på färgsnitten nedan är namngivna efter deras provnummer enligt tabell 1. I tabell 1 redogörs för skiktföljden (stratigrafin)

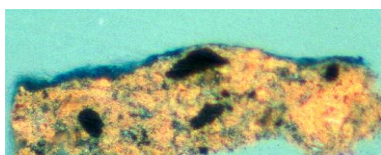


Fig. 8. Prov 1:1 Blå från bakstycket, 1:2(se tabell), analys av svart fragment i det röda skiktet.



Fig. 9. Prov 2. Röd från epitafiets vänstra kolonn.



Fig. 10. Prov 3. Bladmetall från kvist som Adam håller i handen.

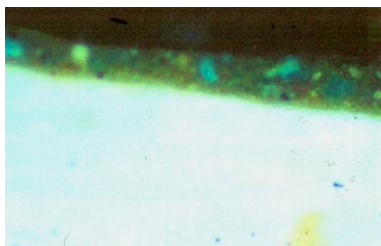


Fig. 11. Prov 4. Grön trädstam.

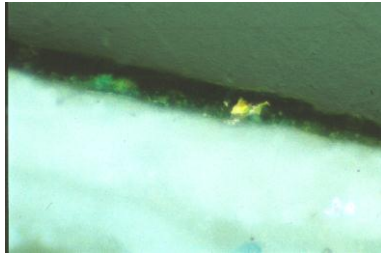


Fig. 12. Prov 5:1 Grön lysterfärg ovanpå bladmetall från berget. 5:2. Bladmetall.

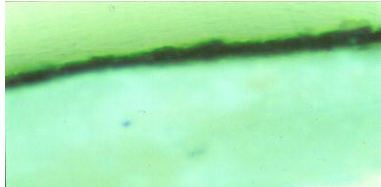


Fig. 13. Prov 6. Svart bakgrund på framstycket.

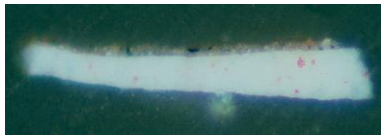


Fig. 14. Prov 7. Karnationsfärg från Adams ansikte.

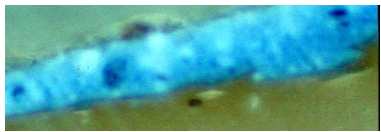


Fig. 15. Prov 8. Blå bakgrund till Adam och Eva.

4.1 Pigmentidentifikation med hjälp av svepelektronmikroskop, SEM-EDX

Genom att analysera vilka grundämnen de olika pigmenten innehåller kan man göra en sannolik bestämning. Det innefattar grundämnen som har en atomvikt högre än kol (12 u). Det innebär att de organiska grundämnena inte registreras, förutom kol som kan registreras när frekvensen är hög. Jag använde mina ingjutna färgsnitt till analysen. I stora drag går det till så här. När man lagt in sitt prov i mikroskopet registreras en uppförstorad bild av provet på en dataskärm så att man kan orientera sig. Därefter ringar man in var på provet analysen ska göras. I första hand analyseras färgskikten och i viss mån grunderingsskikten. Resultaten av analyserna redovisas i tabell 1.

4.2 Tabell 1, färgundersökning.

Tabellen har sju kolumner, Nr, Area, Stratigrafi, Analys/optisk-referensprover, Analys/kemisk, Analys/SEM samt Pigment

I första kolumnen anges provnummer, under **Area** beskrivs vilken färg/område på det undersökta epitafiet proven är tagna, under **Stratigrafi** redovisas skikten i färgsnittet, skikt 0 är underst osv.

Under **Analys/optisk – referensprov** har en optisk analys gjorts med referensprover,

Analys/kemisk har en kemisk analys gjorts och under **Analys/SEM** har SEM analys gjorts och under **Pigment** redovisas analysresultatet.

Prov nr.	Area	Stratigrafi	Analys/optisk-referensprov	Analys/kemisk	Analys/SEM	Pigment
1:1	Blå från bakstycket	0. röd 1. blå	1. Indigo/. Pariserblå	1.Pariser blå (se beskr. nedan)	0.Ca,Fe, S, Si, P	0. Röd ockra (Fe_2O_3) 1. Pariserblå Fe_4 (Fe (CN) 6) 3
1:2	Rött skikt, (svart parti)	0. röd 1. blå	0. Träkol		0.Ca, P	Bensvart ($\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$)
2	Röd på vänster kolonn	0.kredering 1.grå(tunt,diffust) 2.kredering 3.gulbrunt,transparent(olja?) 4.ljust tunt skikt 5.cinnober/mönja	5.Cinnober		5. Hg, S	5. Cinnober (HgS)
3	Metall på kvist som Adam håller i handen	Stratigrafi saknas			Ca, Pb, Ag	Silver (Ag)
4	Grönt på trädstam	0.kredering 1. mörkt tunt skikt 2.kredering 3.tranparent grönt med orange, blå svarta pigmentkorn	3. Grön jord		3. Ca, Pb, Fe, Si, Al	3. Grön jord K (Fe, Al, Mg)(AlSi_2O_5) $_2$ (OH) $_2$)
5:1	Grön lyster på berget	0. kredering, (transparent) 1.kredering,vit 2.kredering,vit(ev isoleringsskikt) 3.gråvit(transparent) 4.silverfolie 5. grön(transparent) 6.flourescerande skikt			5. Ca, Cu, O, Ag	5. Kopparesinat

5:2	Bladmetall på berget	0. kredering, (transparent) 1.kredering 2.kredering,(ev isoleringsskikt) 3.gråvit(transparent) 4.silverfolie 5. grön(transparent) 6.fluorescerande skikt)			4. Ag, Ca	4. Silver (Ag)
6	Svart bakgrund på framstycket	0.kredering 1.mörkt tunt skikt 2. kredering 3. svart tunt 4. svart	4.Järnoxid-svart, Mangan-svart ell. Grafitsvar		4.Ca, Pb, O, Si, Al, Mg, C	?
7	Karnation på Adams ansikte	0. kredering (med röda korn) 1.vit tunt 2. transparent med orange, blå pigmentkorn			0. Pb	0. Blyvitt/ mönja
8	Blå bakgrund till Adam och Eva	Skrapprov	Indigo/ Pariserblått	Pariserblått (se beskr. nedan)		Pariserblått Fe ₄ (Fe(Cn) ₆) ₃

Tabell 1.⁵⁵

4.3 Kemisk analys av blå färg från bakstycket och framstycket

För att utesluta eller fastställa Indigo genomfördes ett indigotest från skrapprov från blå färg från bakstycket och framstycket (bakgrund till Adam och Eva).⁵⁶

Testet påvisade inte Indigo, men i samma test kan pariserblå indikeras genom att provvätskan färgas rödbrun. Den rödbruna färgen kommer av järninnehållet i pariserblått.

Provvätskan med pigmentkornen visade rödbrun färg. Ett skrapprov fick bestämma pigmentets optiska egenskaper. I transmitterat ljus visade det sig vara isotropt vilket indikerar att det är pariserblått.⁵⁷

⁵⁵ Frøysaker, Tine (2003) s. 85

⁵⁶ Hofenk-De Graaff.Judith H(1974) A simple method for the identification of indigo:Studies in Conservation (1974),54-55

⁵⁷ Anisotropt är pigmentkornet när det släcks ut fyra ggr i transmitterat ljus med två polfilter och under vridning av objektbordet. Isotropt är pigmentet när det är släckt hela tiden under samma förutsättningar.

I samma skrapprov syntes spår av kockoliter som är en fossil. Därmed fick jag svar på att krita använts som fyllmedel. Jag vet att geologer kan, genom analys av fossilens utseende, bestämma varifrån kritan härstammar. Det faller emellertid utanför den här uppsatsens ramar.

Utifrån pigmentets optiska egenskaper, vid jämförande med referensprov och med hjälp av Ole Ingolf Jensens kunskap och erfarenhet konstaterade vi att det är pariserblått som använts.

4.4 Sammanställning av färgsnittsanalyserna

1:1 Blå bakstycke, skikt 0, röd färg, under det blå (pariserblå, se kemisk analys ovan) innehöll en stor del kalcium (Ca) och järn (Fe). Det indikerar röd ockra. Den röda ockrafärgen som ligger som ett första skikt på bakstycket kan vara den ursprungliga färgen, men det kan också vara fråga om en grundfärg. I sådana fall är bakstycket ett senare tillägg eftersom pigmentet pariserblått har en senare tillkomst än epitafiet. I det röda skiktet i prov **1:2** låg tre stora svarta korn som visade sig innehålla en stor mängd av fosfor (P) vilket indikerar bensvart.⁵⁸ Min slutsats blir att röd ockra och bensvart färg har blandats till önskad kulör.

På bakstyckets blå skikt (1) gjordes en kemisk analys och det visade sig då vara pariserblått (se beskrivning ovan av kemisk analys)

2. Röd från vänster kolonn, skikt 5. Färgen finns i några av kannelyrerna på kolonnerna, som bakgrundsfärg i namnskyltarna Fides och Spes, på grotesken längst ner och på de två bladornamenten på sidorna av överstycket och på bjälklaget. Vid närmare undersökning av färgsnittet i mikroskop syntes stora röda transparenta korn och små orange. Vid jämförande med referensprovet för Cinnober liknade provet det pigmentet. Grunderingen ligger i två skikt, båda fluorescerar starkt gulgrönt. Det ligger ett tunt smutsskikt mellan grunderingsskikten. Ett tunt fluorescerande skikt ligger ovanpå den röda ytan. Analysen visade hög förekomst av kvicksilver (Hg) och svavel (S), vilket indikerar Cinnober (HgS)

3. Bladmetall från kvisten som Adam håller i handen. Förekomsten av bly (Pb) och silver (Ag) är hög. Det kan vara blyvitt i isoleringsskiktet. Det ligger bladsilver på kvisten. En grön lysterfärg som delvis är nedbruten ligger överst.

4. Grön från trädstam, skikt 3. Förekomsten av kalcium (Ca), järn (Fe) och aluminium (Al) var hög, det indikerar grönjord. Vid jämförandet med referensprov liknade det grönjord. Denna gröna färg ligger enbart på trädstammen.

5:1. Från berget som Adam och Eva står på, skikt 5. Analysen visade förekomst av koppar (Cu) och silver (Ag). Ovanpå silvermetallen ligger troligen kopparresinatet som är en grön lysterfärg bestående av kopparacetat och harts.

5:2. Bladmetall, skikt 4. Analysen visade förekomst av silver (Ag).

6. Svart bakgrundsfärg i sidostyckena och i understycket, skikt 4. Inga tydliga underliggande färgskikt är synliga, däremot ett mycket tunt svart skikt under det översta svarta. Har inte kunnat konstatera något specifikt pigment. Den höga förekomsten av kalcium (Ca) och bly (Pb) kommer troligtvis från grunderingen eller ett isoleringsskikt. Vid jämförande med referensprov liknade det både järnoxidsvart, mangansvart eller grafitsvart.

⁵⁸ Ingolf-Jensen, Ole (1991)

7. Karnationsfärg från Adams ansikte, skikt 0. Denna färg ligger på Adam och Eva och på Fides och Spes kroppsdelar och på det bevingade änglahuvudets ansikte. Förekomst av bly (Pb) i karnationen tyder på blyvitt och/eller mönja. Ett tunt skikt ovanpå den rosa färgen fluorescerar

8. Blå bakgrundsfärg till Adam och Eva. Ett indigotest är utfört på skrapprov från bakgrundsfärgen (se beskrivning ovan) och det påvisade inte Indigo.

Genom optiska och okulära analyser och vid jämförandet med färgsnittet och skrapprovet från bakstycket tyder allt på att det är pariserblått.

5. Konserveringsdel

5.1 Tillstånd

Nedan presenteras en tillståndsbeskrivning av träet och polykromin, om epitafiet saknar några delar samt några kommentarer angående upphängningsplatsen i kyrkorummet. Därefter ett förslag på konserveringsåtgärder och förvaringsrekommendationer. Slutligen redogör jag för de utförda konserveringsåtgärderna, använda material och metoder.

5.1.1 Träet

- Tillståndet för träet är tillfredställande. Det finns inga fuktskador, torksprickor eller spår av skadeinsekter.

5.1.2 Lösa eller förlorade delar

- En del av bakstyckets övre ornament saknades, men hittades insatt mellan fram och bakstycket under konserveringens gång. Det ornamentet saknades redan på ett foto tagit 1909 av Sigurd Curman. Det talar för att en grundlig undersökning inte har gjorts av epitafiet efter 1909.
- Det övre bjälklaget i den arkitektoniska mittscenen sitter löst och det gör även en av de mindre skulpturerna (Fides). Både över och understycket sitter löst i sina gradspår.
- Spes saknar sitt attribut.

5.1.3 Polykromin

- Polykromin på framstycket spjälkar med partiella bortfall som följd. Spjälkningarna uppträder i stor utsträckning mellan grundering och trä men även mellan grundering och färgskikt.
- Det ligger både hårt och löst bunden ytsmuts över hela ytan.
- Mikrobiell påväxt förekommer partiellt på limfärgen.
- Bakstyckets blå limfärg pudrar sig och spjälkar i ryggåslignande former längs med träets ådring (fig. 16).
- Det förekommer slarvigt utförda retuscher från en tidigare restaurering.
- De metallbelagda ytorna har oxiderat och flagningen i bottarna har en upprullad karaktär. Ytorna kan vara behandlade med någon allt för stark limlösning i ett tidigare konserverande syfte.



Fig. 16. Spjälkande limfärg

- En nedbruten grön lysterfärg ligger ovanpå vissa av de en gång försilvrade, numera svartoxiderande ytorna. Partiellt ligger det en oxiderad silvermetall ovanpå en gulmetall.

5.1.4 Placering

Epitafiet hänger på en pelare i kyrkan och en ljushållare är placerad direkt under epitafiet. Det är en bidragande orsak till nedsotningen av ytan, dessutom föreligger en antändningsrisk.

5.2.2 Åtgärdsförslag

- En nedfästning av det spjälkande färg- och förgyllningsskiktet för att hindra ett fortsatt materialbortfall.
- Avlägsna ytsmutsen, det är viktigt både för ytskiktens bevarande och för att tydliggöra formerna och alla de olika färgerna. Ytsmuts kan bryta ner färgskiktet och dessutom vara grogrund för mikroorganismer.
- En försiktig våtrengöring av de ytor som tål fukt, i annat fall en torrengöring. Det är viktigt av samma skäl som ovan.
- Slarvigt utförda retuscher som delvis ligger utanför lakunen bör avlägsnas av estetiska skäl.
- Den vita grunderingen som framträder vid brottytor i polykromin tonas in med akvarellfärg i intilliggande kulör av estetiska skäl.
- Lösa delar fixeras.
- En klimatomätning bör göras under ett år i kyrkan. Mögel har påträffats och det indikerar ett för högt RF (Relativ Luftfuktighet).
- Ljushållaren som är placerad strax under epitafiet bör flyttas alternativt inte användas.

Ytor som har förlorat sitt ursprungliga utseende t ex att silver har oxiderat eller att lysterfärg bleknat, ska respekteras så som de ser ut idag. Det ursprungliga utseendet ska inte rekonstrueras. Om det funnits ytor med ett underliggande färgskikt som man kunde ana var i god kondition kunde man kanske ha diskuterat en friläggning.

5.2.1 Förvaring

Trä är ett hygroskopiskt material som i förhållande till omgivande fuktsvängningar avger eller upptar fukt. Stora svängningar i RF (relativa luftfuktigheten) följs av påtagliga dimensionsförändringar i träet. Vid ett för fuktigt klimat sväller träet. Det kan också bli en gynnsam miljö för mikroorganismer som kan bryta ner bindemedlet i krederingen.⁵⁹ Ett för torrt klimat leder till uttorkningsskador. Träet krymper och har bindemedlet i krederingen då redan brutits ner och förlorat sin bindning till underlaget börjar krederings- och måleriskikten att spjälka och bilda blåsor. En ständig variation i klimatet påskyndar nedbrytningen avsevärt. Ett stabilt klimat med en RF på 50-60 % och en temperatur på 15-20° är att föredra.

Föremål av det här slaget får inte utsättas för direkt solljus eller för starkt konstljus då UV- strålarna och den direkta värmen bryter ner färgskiktet. Belysningsstyrkan ska inte överstiga 150 lux.

Konserveringsenheten vid Jönköpings läns museum har genomfört en mögelsanering i Brahekyrkan efter att jag praktiserade hos dem och efter att min uppsats påbörjades.

⁵⁹ Hedlund, Hans-Peter (1999)s. 212

5.3 Genomförda konserveringsåtgärder

- Bakstycket torrengjordes mycket försiktigt med mjuk borste och dammsugare.
- Limfärgen konsoliderades med gelatin (1,5 %) genom japanpapper. De partier som inte reagerade på gelatinet punktfästes med en starkare gelatin lösning (3 %) och som näst sista steg användes Akronal 300D/vatten 1:1 och som sista steg Akronal 300D på något parti.
- Framstyckets spjälkningar av färg- och färgyllningsskikt fästes ner med Akronal 300 D med pensel.
- Eventuella rester av bindemedel avlägsnades med acetone.
- Framstycket rengjordes med bunden fukt, hårt smutsade partier rengjordes med Triammoniumcitratlösning 1,5 %. På fukt känsliga partier avlägsnades dammet genom torrengöring med en mjuk borste.
- De mest iögonfallande kladdiga retuschererna kunde avlägsnas med bunden fukt.
- Retuschering av brottytor utfördes i intilliggande kulör med akvarellfärg.
- De partier där det växte mikroorganismer penslades med etanol.
- De lösa trädelarna fixerades med animaliskt lim.

5.3.1 Tabell 2

Åtgärd, material och metod

Åtgärd	Namn	Ämne	Metod
Torrengöring			Mjuk borste, dammsugare
Våtrengöring	Bunden fukt	Saliv, H ₂ O	Bomullstops
Våtrengöring	Triammoniumcitrat 1,5 %	Ammoniumhydrocitrat, ammoniak	Bomullstops
Konsolidering av nedbruten och spjälkande limfärg på bakstycket	Gelatin 1,5 %, 3 %	Animaliskt lim	Påfört varmt med pensel, konsolidering genom japanpapper.
Konsolidering av spjälkande färgskikt/metallskikt	Akronal 300D	Polyvinylklorid, polyvinylacetat, akrylatester	Med pensel
Retuschering	Akvarellfärg	Gummiarabicum, pigment, H ₂ O	Med pensel

6. Diskussion och slutsatser

Att uppföra epitafier var en tradition som förekom i större delen av i Europa under 1600-talet. De uppfördes av personer av adlig börd eller av personer med bomärken. Den svenska epitafiekonsten dominerades av präster och borgerskap. Det undersökta epitafiet kan nog ses som ett av få undantag då personen i fråga som lät uppföra just detta epitafium troligen varit trädgårdsmästare i kretsen kring Brahe. Epitafier sattes upp i kyrkan före eller efter en begravning. Ett epitafium som hängdes upp i kyrkan fyllde flera funktioner, det gav ära åt Gud, det smyckade kyrkan och det fungerade som minnesmärken över enskilda individer. Fenomenet springer ur offer och gåvoväsendets tradition. Genom att frambära gåvor eller genom att offra någonting får man del av det gudomliga.

Det undersökta epitafiet är uppfört till minne av Peder Månsson Skepper och Kirstin Suensdotter och består av två huvuddelar, ett bakstycke och ett framstycke. Framstycket är skuret i björk och består av fem separata delar som är sammanfogade till varandra dels genom dymlingar men också genom gradspår (fig.4). En central del, där över- och understycket sitter med kilar i gradspår i den centrala delens rygg och två sidostycken/vingar som sitter med dymlingar i den centrala delens sidor. Bakstycket är utförd i barrträd och består av tre vertikalt hoplimmade trästycken (fig. 3). Sniderierna är fint skurna och grunderingen är tunt påstruken. Ornamentiken på epitafiet är typisk för renässansen med grotesker, rull och beslagsverk. Även färgsättningen med blått och rött samt med grön lysterfärg ovanpå silvermetall är typisk vid epitafiets tillkomsttid, likaså förgyllt hår och rosa karnation.

Bindemedelsbestämning baseras på okulär undersökning och till viss del på enkla löslighetstester. Färgsnittsanalysen från bakstycket visade ett tydligt underliggande färgskikt. Det undre färgskiktet är röd ockra och det synliga översta pariserblå, båda är limfärger. Eftersom pariserblå är ett pigment som började användas vid mitten av sjuttonhundratalet och epitafiets tillkomst var på sextonhundratalet måste det ha blivit ommålat någon gång efter mitten av 1700-talet. Den andra slutsatsen kan vara att hela bakstycket har tillkommit senare. Pariserblått, som är den tidigaste av våra moderna syntetiska färger, upptäcktes av en slump omkring år 1704 av en färgtillverkare i Berlin vid namn Diesbach, det blev allmänt spritt först omkring mitten av 1700-talet.⁶⁰ Pigmentet innehåller ferriferrocyanid men är inte giftig eftersom cyaniden är bunden till järnet.⁶¹ Pigmentet var ett av de mest betydelsefulla såväl för konstnärer som för hantverkare under andra hälften av 1700-talet och framåt. Den pariserblå färgen på framstycket är således också sekundär och troligen oljebaserad. Den svarta färgen på framstycket ger även den ett intryck av att vara sekundär och oljebaserad. Färgsnittsanalysen visar inget tydligt underliggande färgskikt och jag har inte kunnat dra några slutsatser om något specifikt pigment.

Den röda färgen finns på kolonnerna, delar av bakgrunden samt på grotesken längst ner. Färgsnittsanalysen från kolonnerna visar inget tydligt underliggande färgskikt. Bindemedel i färgen indikerar lim vid löslighetstest och på grotesken längst ner kanske en tempera (halvblank). Pigmentanalysen tyder på Cinnober. Cinnober var ett av de viktigaste pigmenten från antiken fram till 1920 då kadmiumrött kommer.⁶² Vermilion är namnet på den syntetiska formen.⁶³ Medan

⁶⁰ Gettens, R. J. (1942) s. 150, *Painting Materials*

⁶¹ Informant nr 2

⁶² Ingolf-Jensen Ole, (1991), *Farvekemi*

Cinnober är namnet på kvicksilvermalmen som finns i naturen. Människan lärde sig tidigt hur man skulle blanda kvicksilver och svavel för att få fram Vermilion.⁶⁴ Det röda färgskiktet kan alltså vara ursprungligt.

Den grå färgens bindemedel indikerar lim vid löslighetstest. Färgsnittet visar inga underliggande färgskikt. Jag har inte gjort någon SEM-DEX analys på det färgprovet så något specifikt pigment har inte identifierats.

Karnationen är partiellt kompletterad främst på Adam. Färgen ser ut att vara en oljefärg. Partiellt kan det vara en ursprunglig yta då färgsnittet inte visade några underliggande färgskikt och analysen påvisade mycket bly. Att använda mönja i karnationsfärg i kombination med blyvitt kan hantverksmässigt knytas till tillverkningstiden.

De metallbelagda partierna är mycket nedbrutna och svåra att avläsa. Analysen visar emellertid att det ligger silver på akantusornamenteringen och på berget. Det ligger en grön lysterfärg, sannolikt kopparrecinat, ovanpå silverfolien på berget. Dessa ytor är troligen ursprungliga då inga underliggande ytskikt har hittats. Stilhistoriskt och hantverksmässigt kan man härleda den här typen av ytbehandling till tillkomsttiden för epitafiet. Akantusornamentiken som ramar in framstycket, har sannolikt blivit behandlad med gelatin i ett tidigare konserverande syfte.

Efter min praktiktid och efter påbörjandet av min uppsats har det gjorts en mögelsanering i Brahekyrkan. De har haft stora problem med för högt RF. I ett för fuktigt klimat sväller träet och risken för angrepp av mikroorganismer ökar. Mikroorganismer bryter ner bindemedlet i grunderingar som oftast består av animaliskt lim på äldre föremål. Vid uppvärmning av kyrkorummet krymper träet och grunderingen släpper från underlaget.

Partiellt växte det synliga mikroorganismer på epitafiet. Limfärgen på bakstycket pudrade sig och spjälkade i ryggåslänkande former. Färg och grunderingsskikten på framstycket spjälkade också. Bindemedlet i grunderingen var troligen nedbrutet av mikroorganismer då färgen spjälkade både mellan färgskikt och grundering och mellan träet och grundering.

Konserveringsinsatserna som utfördes på epitafiet var nedfästning av färg och metallskikt, rengöring och retuschering.

Konserveringsutförandet såsom val av material och metoder byggde till stor del på den teoretiska och praktiska referensram som tillämpas på Jönköpings länsmuseum där konserveringen utfördes.

Enligt ATA:s arkiv har ett konserveringstillstånd för arbeten i Brahekyrkan utgått till konservator Sven Dahlén den 21 maj 1930. Ingen rapport finns att tillgå. Därför råder det en osäkerhet om huruvida epitafiet blivit konserverat vid den tiden eller inte. Det förefaller emellertid som om en nedfästning av delar av polykromin har utförts med gelatin samt ett flertal retuscheringar. När det är gjort eller av vem är fortfarande oklart. Ingen utförlig dokumentation eller konserveringsarbete har blivit gjort efter Sigurd Curmans fotografi 1909⁶⁵. Då den bilden togs saknades samma ornament som saknades när vi monterade ner det och transporterade det till ateljén. Väl i ateljén hittade jag den saknade delen fastkilad mellan de båda styckena.

⁶³Feller, Robert. (1993) s 131, Artists Pigments

⁶⁴Gettens, R. J. (1942) s. 170, Painting Materials

⁶⁵ Ur ATA:s databas (ATABild)

7. Sammanfattning

Uppsatsen är indelad i tre delar. Den första delen innehåller information om vad ett epitafium är, om traditioner som företeelsen springer ur och hur den har utvecklats samt hur utseendet på epitafierna har förändrats med tiden. Frågeställningar som; när blev epitafier vanliga i Sverige, i vilka miljöer kan man hitta dem, vilka lät uppföra epitafier, samt lite om den ikonografiska traditionen och dess utveckling besvaras.

Del två är en undersökningsdel där ett epitafium från Brahekyrkan på Visingsö undersöks. Undersökningen har i huvudsak gjorts okulärt och optiskt. Epitafiets utformande och sammansättning analyseras okulärt och en skiss på dess konstruktion redovisas. Framstyckets träslag identifieras optiskt. Genom jämförelse av provbitar tagna från epitafiets framstycke, med referensprover. Ett resonemang om det hantverksmässiga utförandet jämte undersökning av epitafiets egna tekniker förs, dessutom presenteras måleritekniska metoder och material som levtt kvar från medeltiden och som var aktuella vid epitafiets tillkomst.

Färgprover har tagits från epitafiets olika kulörer och gjutits in för färgsnittsanalys. Färgsnitten har jämförts med referensprover från SVK samt analyserats i polarisations- och fluorescensmikroskop. Dessutom har analys av pigmentens grundämnen i SEM-EDX utförts vilken här ger indikationer på vad det är för pigment. Under handledning av Margareta E Edebo och Ole Ingolf Jensen har pigmenten kunnat identifieras på epitafiet. Resultaten av färgsnittsanalyserna redovisas i tabellform.

I del tre presenteras konserveringsförfarandet av epitafiet från Brahekyrkan med åtgärdsförslag, konserveringsrapport och rekommendationer för förvaring.

Konserveringsdelen avslutas med att redovisa material och metoder som använts vid konserveringsåtgärderna.

7.1 Felkällor

När epitafiet togs till konserveringsateljén var polykromin i mycket dåligt skick. En del av ytorna var väldigt nedbrutna och ganska svåra att läsa av. Siffrorna på understycket som visar när epitafiet uppfördes är svåra att läsa, dels är det skrivet i tysk frakturstil och dessutom är ytan nedbruten. Det förekommer lite olika uppgifter om epitafiets tillkomst i arkiven, men att det handlar om 1600 talet är klart. Jag fick viss hjälp av ortnamnsforskaren Jan Agartz på Jönköpings läns museum att tyda årtalet. Hans tolkning är 1692 alternativt 1642. Men i arkivuppgifter förekommer även årtalet 1687. Vilket århundrade epitafiet utfördes vet jag, men vilket decennium är fortfarande oklart.

8. Käll- och litteraturförteckning

8.1 Otryckta källor

Arkiv

Stockholm
Antikvariskt-Topografiska Arkivet (ATA)
Handlingar om Brahe kyrka

Muntliga källor

Informanter:

Informant 1: Sara Wranne, konservator SVK, föreläsning 2002-04-16

Informant 2: Ole Ingolf Jensen, konservator, handledning 2000-10-24

8.2 Tryckta källor och litteratur

Arvidsson, Bengt (1987) *Bildstrid-bildbruk-bildlära*, Lund, Studentlitteratur

Feilden, Bernard M (1979) *An introduction to conservation of cultural property*, Rom, Unesco

Feller, Robert L, Ashok Roy (1993) *Artists' Pigments*, Washington: National Gallery of Art

Fridell Anter, Karin och Henrik Wannfors (1997) *Så målade man*, Stockholm, AB Svensk byggtjänst

Froysaker, Tina (2003) *The church paintings of Gottfried Hendtzschel in Norway past and future conservation*.
Diss. Göteborg University

Fulton, Torbjörn (1996) Ornamentiken I: *Renässansens konst*. Signums svenska konsthistoria, Lund:
Signum s.33-41

Gettens, R.J.& Stout, G.L. (1942) *Painting Materials, A short encyklopaedia*, New York, Dover

Gillgren, Peter (1992) Barockens bevingade skelett. I: *Valör* 1992:2, s.22-31

Gillgren, Peter (1995) *Epitafiemåleriet under stormaktstiden*, Stockholm, Almqvist & Wiksell

- Grundström, Gurli (1955) Stenbockska epitafiet i storkyrkan. I: *Formvänner*
- Hagberg, Louise (1937) *När döden gästar*, Stockholm, Wahlström&Widstrand
- Hallström, Björn (1986) *Måleriets material*, Stockholm, Wahlström & Widstrand
- Hedlund, Hans-Peter (1999) Bemålat trä I: *Tidens Tand*. Red.M. Fjaestad. Stockholm, RAA. s. 208-217
- Hofenk-De Graaff, Judith H (1974) A simple method for identification of indigo I: *Studies in conservaton*. 19, (1974), 54-55
- Ingolf-Jensen, Ole, (1991) *Farvekemi*, Köpenhamn: Gad
- Ketelsen-Volkhardt, Anne-Dore (1989) *Schleswig-Holsteinische epitaphien des 16 und 17.jahrhunderts*, Neumunster, Karl Wachholtz
- Kulturvårdens dokument: *En antologi med internationella deklARATIONER och fördrag* (1993) [18 dokument från Athendok. 1931 till 7th European Symposium of Historic Towns...1992]. Duplic.Instit.för kulturvård, Göteborgs Universitet
- Lindahl, Göran (1969) *Grav och rum*, Stockholm, Almquist & Wiksel
- Lötstam, Gunnar (1993) Tiden och döden i karolinsk bildhuggarkonst. I: *Iconographisk post 1993: 2*, s.18-43
- Methods and material of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550, In: *National Gallery Technical Bulletin*. Vol. 18, (1997), s 6-55
- Liber illuministarum (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm.821) I: Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550 In: *National Gallery Technical Bulletin, vol 18*, (1997)s 30
- Nilsson, Göran Axel (1950) *Dekoratív stenhuggarkonst i yngre vasastil*, monografier utgivna av Stockholms kommunförvaltning, Lund, Håkan Ohlssons boktryckeri
- Nisser, Wilhelm (1931) *Konst och hantverk i visingsborgs grevskap på Per Brahe d.y. tid*, Stockholm
- Telhammer, Ingrid (1978) *Predikstolsmakare och predikstolskonst före 1777*, Örnköldsvik: Kungl. Skytteanska samfundets handlingar
- Timonen, Tuuli (2000) *Introduction to microscopic wood identification*, Helsinki. Diss. The University of Helsinki
- Tångeberg, Peter (1995) En helt ny bild av regalskeppet Vasa: Brokigt som dåtidens konstverk I: *Forskning och Framsteg 1*.
- Tångeberg, Peter (1996) Träskulpturens Tekniker I: *Renässansens konst*. Signums svenska konsthistoria, Lund: Signum s.369-377

Tångeberg, Peter (1996) Träskulpturens Tekniker I: *Den Gotiska konsten* Signums svenska konsthistoria, Lund: Signum

Tångeberg, Peter (1995) Träskulpturens Tekniker I: *Romanikens konst* Signums svenska konsthistoria, Lund: Signum

Von Corswant/Naumburg, Inga (1999). Diss. *Huvudbaner och Anvåpen under stormaktstiden*. Visby: Ödin

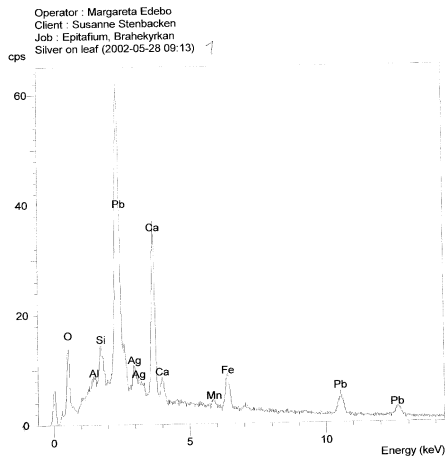
Werner, Johan d.ä. (1607) *Förlagebok*, Röhsskas bibliotek

9. Figurförteckning

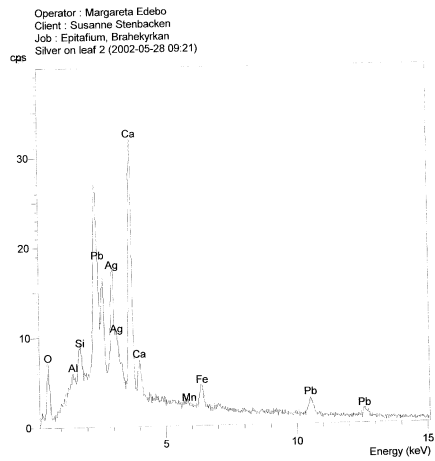
Samtliga fotografier är tagna av författaren om inget annat anges. Konstruktionsskisserna är ritade av författaren.

- Figur 1. Epitafium över Peder Månson och Kirstin Suensdotter 16? Brahekyrkan, Visingsö. Före konservering.
- Figur 2. Epitafium över Peder Månson och Kirstin Suensdotter 16? Brahekyrkan, Visingsö. Före nedmontering och konservering. Foto Jönköpings läns museum.
- Figur 3. Baksidan av bakstycket, skala 1:14.
- Figur 4. Framstycket, skala 1:10.
- Figur 5. Detalj av framstycket.
- Figur 6. Framstycket.
- Figur 7. Samma bild som figur 2.
- Figur 8. Prov 1:1.
- Figur 9. Prov 2.
- Figur 10. Prov 3.
- Figur 11. Prov 4.
- Figur 12. Prov 5:1.
- Figur 13. Prov 6.
- Figur 14. Prov 7.
- Figur 15. Prov 8.
- Figur 16. Spjälkande limfärg.

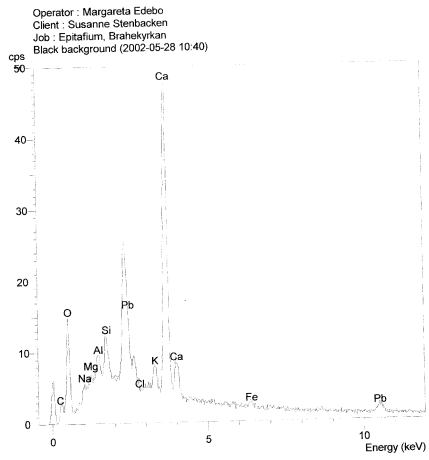
10. Bilagor



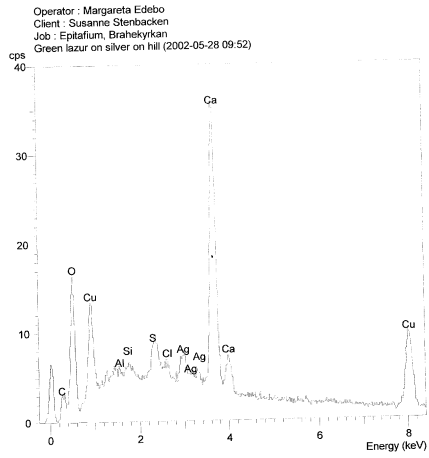
Bil.1.



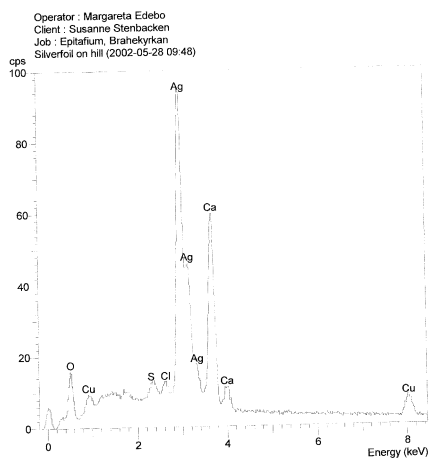
Bil.2.



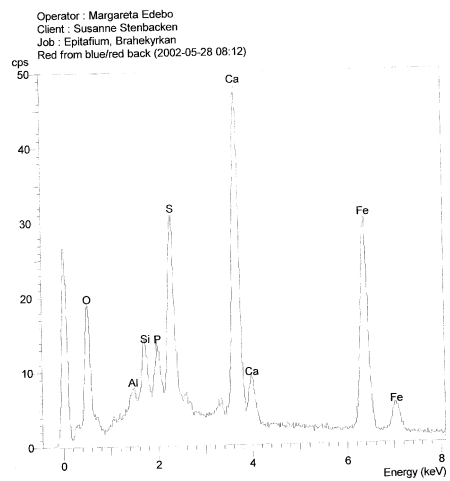
Bil.3.



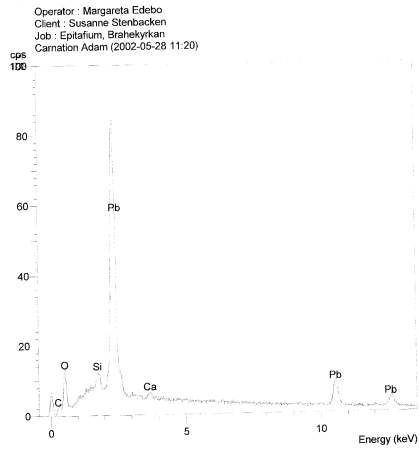
Bil.4.



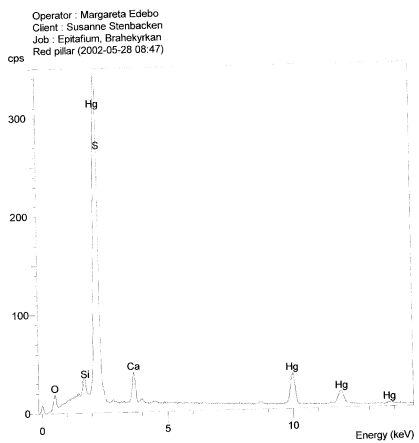
Bil.5.



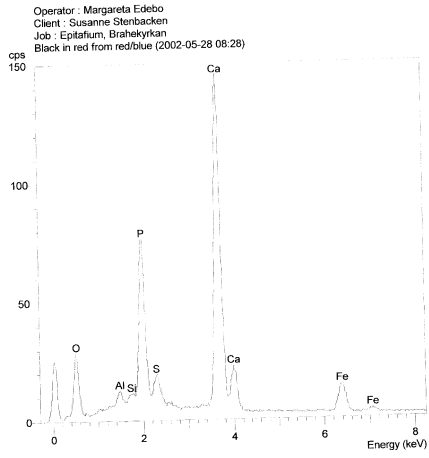
Bil.6.



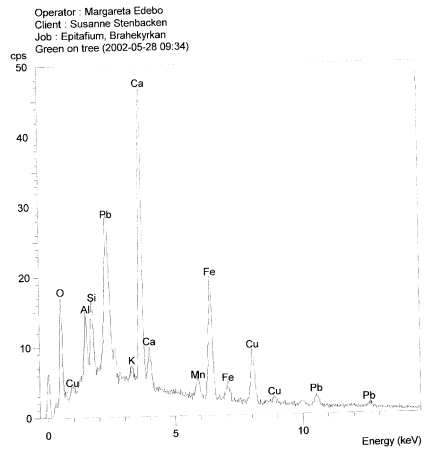
Bil.8.



Bil.9.



Bil.10.



Bil.11.

ur ATAS databas (ATAbid)

804-356 cdsliiva 809

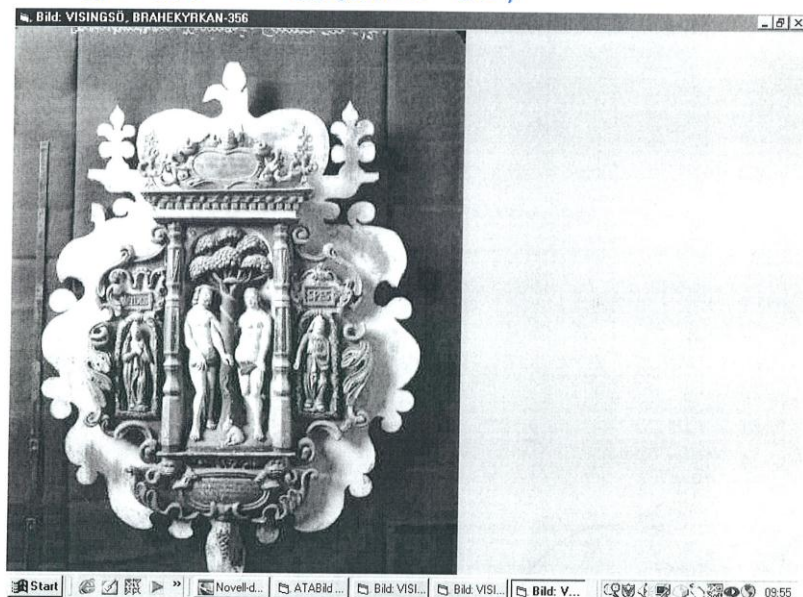


Foto 1909 Sigurd Curman
Epitafium.

Bil.12.