



# Når loftet åbner sig mod himlen

## – konservering og restaurering af et loftsmaleri

*Af kunstkonservator Dorthe Aggerholm, AggerholmArt, og museumsinspektør Marie Aaberg Andersen*

Bevaring og formidling gik smukt hånd i hånd, da kunstkonservator Dorthe Aggerholm, AggerholmArt, i 2012 konserverede og restaurerede en af Gammel Estrup – Herregårdsmuseets absolutte perler: det store plafondmaleri i *Rødestuen* fra begyndelsen af 1700-tallet. Arbejdet blev udført i *Rødestuen*, hvor maleriet hænger, hen over sommeren som en integreret del af museets formidling. Således kunne besøgende se konservatoren i arbejde, stille spørgsmål og få indblik i bevaringsprocesserne og det omfattende arbejde, der ligger bag bevaringen af et værk af denne karakter.

### **Grevindens Gemakker – restaurering og nyformidling af et 1700-tals interiør**

Konserveringen af maleriet var en del af den gennemgribende restaurering og nyformidling af 1700-tals rummet *Rødestuen* og de omkringliggende rum, som tilsammen udgør *Grevindens Gemakker*.

*I sommeren 2012 konserverede og restaurerede konservator Dorthe Aggerholm det store loftsmaleri i Rødestuen på Gammel Estrup. Arbejdet blev udført i selve rummet, så museets besøgende kunne følge processen. Foto: Søren Rasmussen.*

Gennem længere tid havde museets faglige personale i samarbejde med arkitekter, konservatorer fra Nationalmuseet og håndværkere arbejdet på at skabe et helstøbt 1700-tals interiør – som et bud på, hvordan Gammel Estrup kunne være indrettet, da slægten Skeel/Scheel var på sit højeste i 1700-tallet. De nye gemakker åbnede for publikum i foråret 2011.

Udgangspunktet for restaureringen og nyformidlingen af *Grevindens Gemakker* var historien om Augusta Winterfeldt, der i 1717 blev gift med den hovedrige arving til Gammel Estrup, Christen Scheel. Kort efter brylluppet flyttede de ind på Gammel Estrup, hvis hovedbygning havde stået tom i årevis. Det unge pars ankomst må have været som et friskt pust gennem de gamle sale og gemakker. Af arkivmaterialet fremgår det nemlig, at de straks efter overtagelsen tog fat på et stort restaureringsprojekt, hvor de omskabte slægten Scheels gamle og sikkert lidt utidssvarende hovedbygning til en pragtbolig, der kunne passe sig for en af landets førende slægter. Inspirationen til indretningen af Gammel Estrup kom fra Europas slotte og herregårde, som Christen Scheel havde oplevet på sine rejser rundt i Europa.

Frankrig var det toneangivende land i begyndelsen af 1700-tallet. Her regerede den enevældige Louis 14., *Solkongen*, der som en del af forherligelsen af kongemagten og iscenesættelsen af sig selv som magtens og pragtens centrum lod fantastiske slotte med pragtinteriører opføre til at kaste glans over sin person. Den ide greb Christen Scheel og den øvrige europæiske elite, og slotte og herregårde over hele Europa blev den ramme, hvori herskere og herremænd demonstrerede deres magt, velstand og dannelse. Tiden og stilen var barokkens – en stilart, som generelt fandt stor glæde i kraftige, dramatiske farver og illusioner: træværk blev malet, som var det marmor, og imponante plafondmalerier med motiver inspireret af antikken åbnede stuklofterne mod himlen. Gulve blev malet i stenimitation i forskellige mønstre – ikke som en billig erstatning, men for at vise, at man kunne skabe en illusion, der var bedre end naturen selv. Barokkens pompøse pragtinteriører var med sine dramatiske marmoreringer og stærke farver velegnede som baggrund for en enevældig fyrstes eller en magtfuld herremands iscenesættelse af sin egen magt og velstand.

På Gammel Estrup blev de repræsentative rum i overensstemmelse med tidens mode placeret på første sal – beletagen. Her fik herren og fruene hver deres gemakker med modtagelsesrum og private rum. I de repræsentative rum modtog man gæster, og med smukke og kostbare interiører som baggrund iscenesatte herskabet sig i den rolle, de ønskede at vise omverdenen. Et sådant rum var *Rødestuen*,

der blev indrettet som Augusta Winterfeldts soveværelse. De herskabelige soveværelser var således ikke private rum, som soveværelser er i dag. De var for 1700-tallets elite repræsentative rum, hvor man kunne modtage gæster. *Rødestuen* blev derfor rigt udsmykket fra gulv til loft – med den imponerende paradeseng, der ved sin blotte eksistens fremhævede herskabets ophøjethed, som rummets centrale møbel.

### Helheder

Det var denne verden af magt, pragt og selviscenesættelse, som museet ønskede at give publikum et indblik i med skabelsen af det herskabelige soveværelsesinteriør i *Rødestuen*. En vigtig problemstilling gennem hele restaurerings- og nyformidlingsprojektet var balancen mellem autenticiteten i huset på den ene side og på den anden side ønsket om at formidle den gode historie gennem helstøbte interiører, hvor alle rummets elementer; vægbeklædning, gulvbe-maling, loftets smukke stuk, malerier og møblerhang sammen og lod den besøgende fornemme den ophøjede atmosfære, som en gæst må have oplevet i selv samme rum for 300 år siden. Derfor var der gennem hele processen fokus på dels at tage udgangspunkt i og restaurere så mange af de originale elementer fra 1700-tallet som muligt, dels at tilføje der, hvor de originale elementer gennem tiden var forsvundet. Dermed skabtes en helhed i rummet, så publikum kunne forstå rummets oprindelige funktion og få et indblik i det levede liv i 1700-tallets



*En af museets ansatte i Rødestuen.  
I 2011 istandsattes Rødestuen, der i år-  
hundreder var herskabets fornemme  
soveværelse. I dette, og fire andre rum,  
fortælles historien om Augusta Win-  
terfeldt, der sammen med sin mand,  
Christen Scheel, skabte sig et pragt-  
hjem på Gammel Estrup i begyndelsen  
af 1700-tallet. Foto: Toke Hage.*



*Rødestuens mange originale udsmykninger fra 1700-tallets begyndelse var udgangspunktet for restaureringen og nyformidlingen af rummet i 2011. Her er det en detalje fra de originale paneldekorationer, som formentlig er malet af husmaleren Ulrik Christian Milan i 1720'erne. Panelerne blev på et tidspunkt malet over, men i 1930 – samme år som museet åbnede – blev de afdækket, og den smukke billedfortælling om de fire elementer, vand, ild, jord og luft, kom til syne. Foto: Kirsten Nijkamp.*

begyndelse. Rummets originale genstande og elementer, heriblandt plafondmaleriet, blev sat ind i en sammenhæng, der anskueliggjorde deres oprindelige formål og fremhævede deres skønhed, hvor de tidligere havde stået mere isoleret og uden sammenhæng. *Rødestuen* havde i 1960'erne gennemgået en større restaurering, som havde slettet mange af fortidens spor. Blandt andet var den originale vægbeklædning blevet udskiftet med groft, bemalet lærred, og gulvene var blevet afhøvlet og afsyret i museums-tid, således at de stod som rå planker. Det ville de næppe have gjort i et ellers så udsmykket og fornemt rum i 1700-tallet, hvor trægulve – selv i herregårdens mere beskedne rum – var malede. Heldigvis var flere af rummets bærende elementer stadig de originale. Loftets stuk med det smukke plafondmaleri, døre og gerigter, der fortsat stod med den originale bemaling, og rummets smukke dekorerede paneler førte fortsat gæsten tilbage til senbarokkens verden. Men de fine originale elementer stod alene uden kontekst, og det var derfor nødvendigt at skabe en helhed i rummet ved at tilføje nyt, hvor det originale var forsvundet. Således blev *Rødestuens* vægge beklædt med nyt, dybrødt stof – vævet efter 1700-tallets mønstre og efter forlæg fra herregårde og slotte i Danmark og det øvrige Europa. I overensstemmelse med tidens mode afsluttedes stoffet mod loftets stuk med en kappe i samme røde stof – påsyet et gyldent bånd hele vejen rundt. Den oprindelige tanke med kappen var at lade kappen på rummets paradeseng gentage sig på væggen og over vinduerne, der var

beklædt med gardiner og kappe i samme stof som væggenes. Således skabtes helhed i rummet. Om man har haft en sådan kappe mellem stukken og tapetet i *Rødestuen* i 1700-tallet, ved vi naturligvis ikke. Men i rummet ved siden af, *Grevindens Kammer*, findes en kappe fremstillet i stuk øverst på kaminstedet, som indikerer, at man har brugt denne dekorative overgang mellem væg og stukloft på Gammel Estrup i begyndelsen af 1700-tallet.

Endelig blev *Rødestuens* gulve marmoreret efter forlæg i datiden, og sammen med møblerne, der for en stor dels vedkommende var originale fra 1700-tallets Gammel Estrup, blev der skabt et repræsentativt soveværelse – et bud på, hvordan Augusta Winterfeldt kunne have indrettet sig i 1720'erne.

Da restaureringen var tilendebragt, manglede kun én ting for at fuldende rummet: rummets pragtgenstand, plafondmaleriet, der „åbnede“ loftet og lod beskueren kigge ud i verdensrummet, havde der ikke været midler til at restaurere i første omgang, selvom det trængte og uden tvivl var en vigtig del af et herskabeligt interiør på barokkens slotte og herregårde. Dertil kom, at maleriet var det eneste af sin slags i museets samling, og at dets historie efter 1926 var meget repræsentativ for, hvordan samlingen er opstået.

### Hjem til Gammel Estrup

Maleriet kom oprindeligt fra Gammel Estrup, hvor det i århundreder prydede loftet i *Rødestuen*. Men i 1926 var familien Scheel af økonomiske årsager

tvunget til at sælge Gammel Estrup efter næsten 600 år i familiens eje. I den forbindelse blev en stor del af det kostbareste indbo solgt på auktion på Charlottenborg samme år – deriblandt plafondmaleriet. I 1928 købte den sidste greves svigersøn, Valdemar Uttental, imidlertid herregårdens tomme hovedbygning, og to år senere oprettede han Gammel Estrup, Jyllands Herregårdsmuseum. Målet var fra starten at udsmykke de tomme sale og stuer med så mange af Gammel Estrups originale genstande som muligt. En af de mange pragtgenstande, der lykkeligvis „fandt hjem“, var netop plafondmaleriet, som det lykkedes Valdemar Uttental at generhverve til museet i 1939.

### **Bevaring i dialog med publikum**

Maleriet var således på mange måder en meget værdifuld genstand for museet, og straks efter åbningen af *Grevindens Gemakker* gik museets faglige personale i gang med at rejse de nødvendige midler til en konservering af maleriet. Takket være Sonning-Fonden og Knud Højgaards Fond lykkedes det at få økonomien på plads og igangsætte konserveringen – udført af Dorthe Aggerholm, AggerholmArt. Projektet skulle som nævnt foregå i selve rummet, således at publikum kunne følge arbejdet. Ud over at der var et rent praktisk problem i, at maleriet var for stort til at komme ud af døren og derfor skulle afmonteres rammen og rulles sammen, hvis det skulle ind på konservatorens eget værksted, var det af formidlingsmæssige hensyn et stort ønske fra museet, at maleriet kunne restaureres „in situ“, så publikum

kunne følge processen og tale med konservatoren. Dialogen med publikum og mødet mellem ekspert og lægmand er en af grundpillerne i Gammel Estrup – Herregårdsmuseets virke. Erfaringen har nemlig vist, at dialogen giver langt den bedste formidling og oplevelse for publikum – ikke mindst i et samfund som vores, hvor mange ting kan klares over nettet uden kontakt med et levende menneske. Samtidig er der fra publikums side en stor interesse for at møde museets eksperter og indgå i en dialog, så man kan få svar på lige præcis de spørgsmål, man ønsker. Endelig var det for museet en glimrende mulighed for at bringe bevaringen af museumsgenstandene, som ellers er en lidt „skjult“ disciplin inden for museumsverdenen, frem i lyset og vise vigtigheden af at bevare fortidens genstande for eftertiden. Heldigvis var Dorthe Aggerholm, AggerholmArt, med på ideen, og ovenikøbet var hun en fremragende formidler, der fortalte levende og engageret om arbejdet med maleriet. Museet oplevede derfor en meget stor interesse for projektet i de tre uger, det varede – så stor, at konservatoren flere dage måtte møde kl. 7.00 for at nå mere end at svare på spørgsmål fra publikum!

Mange besøgende har sidenhen rost projektet og ytret ønske om kunne følge hele den lange proces, hvilket var vanskeligt for de fleste, da den strakte sig over hele sommerferien. Så for at imødekomme dette ønske og for at give endnu flere mulighed for at få et indblik i den spændende proces overlader vi nu ordet til Dorthe Aggerholm, der med sin specialiserede viden fortæller om processen med konserveringen og



*I forbindelse med konserveringen og restaureringen af loftsmaleriet blev Rødestuens fornemme interiør omdannet til et konserveringsværksted, så publikum kunne følge processen tæt og høre kunstkonservator Dorthe Aggerholm fortælle om arbejdet med maleriet. Foto: Søren Rasmussen.*

restaurationen af det smukke maleri.

Som kunstkonservator er det en helt unik oplevelse at komme så tæt på et værk af denne karakter. At være i så tæt berøring med et kunstværk giver en helt enestående mulighed for at lave detaljerede observationer og udtrække informationer af maleteknisk og motivmæssig karakter både før og under bevaringsprocesserne og endeligt dokumentere dette for eftertiden.

### **Motiv og kunstner**

Plafondmaleriet i *Rødestuen* på Gammel Estrup er sandsynligvis fra begyndelsen af 1700-tallet, hvor det hos eliten i Danmark var blevet moderne at udsmykke lofterne i de repræsentative rum med rig stuk og loftsmalerier med et allegorisk eller mytologisk motiv.<sup>2</sup> Motivet på Gammel Estrups plafondmaleri er taget fra den romerske digter Ovids Metamorfoser og forestiller de fire elementer – jord, luft, vand og ild – i skikkelse af antikkens guder og gudinder.<sup>3</sup> Værket er tilskrevet hofmaleren Heinrich/Hinrich Krock (1671-1738), der blandt andet udførte en række loftsmalerier på Frederiksberg Slot, Rosenborg Slot, Hirschholm Slot og Fredensborg Slot.<sup>4</sup> Under udførelsen af bevaringsprocesserne fandtes der formodede rester af signatur – dog uden at de var tydelige nok til fuldstændig at fastslå kunstnerens navn.

### **Forundersøgelse af maleriet**

Enhver konservering af et maleri starter med en for-

undersøgelse af maleriet, hvor værkets bevaringstilstand afdækkes. Her undersøges først maleriets egne materialer; hvilken lærredstype der er anvendt. Er det hør, jute, hamp? Hvor tæt er tekstilet vævet? Og er der tale om flere lærredsbaner, der er syet sammen? Er lærredet forlimet? Hvilken grundering ligger under farvelaget, og hvilke materialer består disse elementer af? Hovedvægten af forundersøgelserne beror på en afdækning af, hvilke skader maleriet har; der kan være tale om farvetab, revner, huller, flænger, gamle reparationer i alle afskygninger og fra forskellige tidsperioder, gulnet fernis og overfladenavs. Forundersøgelsen af plafondmaleriet viste, at dette værk rent maleteknisk var olie på lærred. Den røde bolus-grundering, hvorpå det tynde farvelag er påført, ses dominerende i store områder, udpræget i de mørke farveområder.<sup>5</sup> Værket, der i dimensioner er ca. 250 cm (H) x 320 cm (B) x 4,5 cm (D) er udført på hørlærred, der er sammensat af fire sammen-syede horisontale lærredsbaner.

### **Bevaringstilstand, konservering og restaurering**

Et værk af denne alder har ofte været gennem adskillige tidligere bevaringsprocesser. Også dette værk kunne konstateres at have gennemgået utallige behandlinger, men det har desværre ikke været muligt at finde dokumentation for disse ud over fra en større istandsættelse i 1987. Værket er i sin tid blevet voksharpiks-doubleret, hvilket vil sige, at der er klæbet et ekstra lærred på originallærredets bagside med bin-

demidlet voks-harpiks. Når sådan en bevaringsproces i sin tid er taget i anvendelse, skyldes dette ofte, at maleriet på daværende tidspunkt har udvist skader som revnedannelser og løst farvelag. Voksharpiks blev anvendt for at få farven fastlagt igen, og samtidig var dette bindemidlet til at klæbe et nyt lærred på originallærredets bagside. Det nye ekstra lærred nærmest afstivede, stabiliserede, det formentlig slappe, bulede originallærred. En sådan gennemgribende proces blev ofte foretaget ud fra det skøn, at farvelaget, grunderingen og lærredets tilstand og skadesproblematikker var af en sådan karakter, at værket ellers ville være gået tabt.

Netop materialet voks, ved vi i dag, gulner væsentligt, og tilsætningen af harpiks gør, at blandingen over tid bliver sprød. Men det er vigtigt at påpege, at de gamle bevaringsprocesser netop er én af grundene til, at vi i dag som beskuerer fortsat kan glædes ved værkerne. I dag har konservatorer langt bedre og mere holdbare materialer til rådighed og desuden bedre værktøj og hjælpemidler.

Voksharpiks-doublingen gør, at lærredet i dag ikke længere er hygroskopisk. Det vil sige, at lærredet, som oprindeligt er organisk materiale, udvider og trækker sig sammen ved den relative luftfugtighed, der er i omgivelserne. Store udsving i temperatur betyder derfor, at lærreder generelt udvider og trækker sig sammen, og det er i den sammenhæng, at de øvrige lag i maleriet ikke altid har samme evne til at bevæge sig. Derved opstår for eksempel revner, opskalninger og farvetab. Vær-

ket her er på grund af voks-harpiks-behandlingen i sin tid ikke længere hygroskopisk eller fleksibelt, og værket fornemmes derfor at have „et pladelignende“ udtryk. Publikums reaktion var også ofte, at de havde den opfattelse, at maleriet var udført direkte på loftet. Farvelagets pastositet, det vil sige de originale tredimensionelle penselstrøgs karakter og tykkelse, er desværre også elimineret. Ligeledes er de originale lasurer – de meget tynde, fine transparente farvelag oven på hinanden – i vid udstrækning ikke at finde mere. Enkelte lokale steder kan det konstateres, at der findes rester af de helt enestående originalt tonede laseringer, blandt andet i ansigts-trækkene ved den centrale kvindefigur.

## **Fernis**

I UV fluorescens lys kunne det, inden konserveringen påbegyndtes, konstateres, at der var tale om adskillige og uens lag fernis, der gennem tiden er blevet påført for at beskytte malingen.<sup>6</sup> Under de nederste fernislag kunne konstateres utallige retoucheringer af ældre dato.<sup>7</sup> Det betyder, at der ved en total fernisfjernelse og fjernelse af samtlige tidligere reparationer forventeligt vil mangle væsentlige motivmæssige dele. Hele det blå himmel-partis øverste del – over øverste figurgruppe – var opmalet adskillige gange. Dette af en grov karakter og med uhensigtsmæssig struktur. Derfor blev fernissen ved denne konservering fjernet og justeret, således at værket nu har genvundet sin klarhed og aflæselighed. For at opnå et visuelt roligt og afstemt helhedsindtryk var det vigtigt at vælge områdemæssigt individuelt niveau for



1



2

**1. Udsnit af draperi før konservering.**

Her ses afskalninger til lærred, og i det røde område ses tidligere retoucheringer udført direkte på lærredet.

**2. Udsnit af draperi efter konservering.** Her er farvelaget stabiliseret, overfladesnavs fjernet, fernis og tidligere retoucheringer fjernet, udkitning udført med strukturgenskabelse og i niveau med farvelaget og sluttelig retouchering, således at området fremstår visuelt roligt og motivmæssigt sammenhængende.

fernissjernelse og udbedring af tidligere reparationer.

## Retouchering

En grundlæggende del af restaureringen af et maleri er *retouchering*, hvor konservatoren går ind og udbedrer skader i farvelaget – for eksempel afskalninger. I forbindelse med en tidligere restaurering af plafondmaleriet har man valgt at retouchere direkte på lærredet i områder med afskalninger. Det har man formentlig valgt at gøre på grund af farvetabenes store omfang. Problemet ved denne fremgangsmåde er, at maleriet får en meget ujævn overflade, hvilket har stor betydning for maleriets visuelle udtryk. For



3



4

**3. Før konservering.** Ultraviolet fluorescens lys. De mørke områder er tidligere retoucheringer og udbedring i de øverste lag.

**4. Før konservering.** Synligt lys. De lyse områder er ustabil farvelag, afskalninger direkte på lærred og tidligere udbedringer.

at opnå et mere ensartet niveau i maleriets overflade blev der ved denne restaurering i 2012 valgt at udføre udkitninger i niveau med farvelaget og med tilhørende genskabelse af den oprindelige struktur i maleriet. Herefter blev de udkittede områder malet for at give den rette klangbund for den endelige retouchering, som er udført med oliefarver.

## Kanter og montering

En væsentlig problematik og dermed bevaringsproces ved dette værk har været udbedring af skaderne i forbindelse med maleriets kanter. Kanter og



5

5. Under konservering. Synligt lys. Overfladesnavs og fernis er fjernet. Tidligere udbedringer er renset til et ensartet niveau. De hvide områder er udkitninger.



6

6. Efter konservering. Synligt lys. Retoucheringer og slutbehandling udført.



7

7. Før konservering. UV flourescens lys.



8

8. Før konservering. Synligt lys.



9. Efter konservering. Synligt lys.

montering er generelt, om end det ikke er værkets motivmæssige forside, vigtige for både stabiliteten og udtrykket af et værk. På maleriet havde samlinger ved hjørner og lærred særligt dårlige vedhæftninger. Det skyldes primært, at der i forbindelse med en tidligere konservering og restaurering var udført en bred tilstykning af lærredskant til det originale lærred. Disse kanter er antagelig påsat for at tilgodese, at værket har skullet passe i loftsnichen. På lærredstilstykningerne var der malet sekundære farvelag med forskellige malingstyper af grov og afvigende karakter og glans. Disse områder, cirka 10-

15 centimeter langs hele maleriets kant, var således mere eller mindre sekundære, senere tilføjede og retoucherede ved en tidligere konservering. Bevaringsproblematikken var, at disse tilstykninger havde løsnet sig fra plafondmaleriets originallærred eller doubleringslærred. Derfor blev uhensigtsmæssige voks-harpiksrester fjernet, hvorpå den manglende binding mellem det originale lærred og doubleringslærredet blev genskabt og regenereret. Yderligere blev der tilført nyt forstærkende bindemiddel, og nye kanter blev påsat. Samtidig blev rester af brunt karduspapir fra tidligere processer fjernet



10

10. Ingen binding mellem originallærred og doubleringslærred.



11

11. Rester af karduspapirskanter med voksrester fra tidligere bevaringsprocesser.



12. Maleriet har således i 2012 været afmonteret, forstærket og genmonteret på den eksisterende blændramme, der kan henføres til 1987. Blændrammen har fortsat den ønskede stabilitet og optimale antal sprosser. Støv, snavs og pudsrester fra loftet fjernet fra lærredets bagside.

lokalt med fugt.

Dernæst blev de blåsøm, som lærredet var sat fast med, og som for en stor dels vedkommende havde rustansamlinger, udskiftet med rustfri søm. Sømhovederne blev isoleret og grunderet med undermaling, hvorefter de blev retoucheret, så de nu blev en integreret del af det malede lærred. Dette var - bevidst valgt, for at der fra gulvet – fra beskuervinkel – ikke skulle være forstyrrende elementer. Lærredets ombukningskanter er også valgt retoucheret ind således, at disse er fuldt integreret i maleriet.

Hele denne del af bevaringsprocessen, der omhandlede værkets kanter og montering, og som var mindst lige så væsentlig for den fremtidige bevaring af maleriet som arbejdet med maleriets for-

side, var ikke synlig for publikum i hverdagen. Men fordi maleriet i sommeren 2012 var løftet ud af sin stukramme i *Rødestuens* loft og blev konserveret og restaureret på en bord i rummet, fik publikum nu en enestående mulighed for at få indblik i de konserveringsprocesser, der ikke i dagligdagen var synlige for beskueren, men som var absolut lige så væsentlige for en fremtidig bevaring af værket.

## Signatur

Maleriet er tidligt i Gammel Estrup – Herregårdsmuseets historie blevet tilskrevet Frederik 4.s og Christian 6.s hofmaler, Hinrich Krock, der blandt andet malede en række plafondmalerier på de kongelige slotte.<sup>8</sup> Nogen tydelig signatur har det desværre



13. Antagelig formation af bogstaver ses ved UV fluorescens lysoptagelse. Det er ganske vanskeligt ud fra den lille procentuelle rest af originale pigmentrester at udlede en egentlig signatur og dermed sikker tilskrivning eller tekstrelation til motivafbildningen.



14. Der er tydelige mørke, afvigende pigmentrester. Det kan konstateres ud fra analysemetoder, at der er tale om pigmentrester i samme niveau og lag som farvelagets originale motivdele. Det afslørede, at retoucheringen ved en tidligere restaurering af maleriet var sket direkte på lærredet.

ikke været muligt at finde på maleriet, men der var grund til at antage, at der i øverste venstre halvdel af maleriet har været en signatur eller en tekstangivelse relateret til motivet.

### Afslutning og opsætning af værket

Som sidste etape i den lange konserverings- og restaureringsproces blev også den stukramme i loftet, som maleriet er placeret i, restaureret og malet, således at værket kunne komme tilfredsstillende i niveau med det eksisterende loftsplan. Endelig kom det tidspunkt, hvor det færdige maleri forsigtigt kunne løftes op og placeres på sin plads i *Rødestuens* stukloft. Konserveringen af det store maleri var fuldført, og maleriets

farvelag fremstår i dag, efter fjernelse af overfladesnavs, gulnet fernis, gamle retoucher og overmaling, med sin oprindelige farveholdning, og figurerne fremstår tydelige og mere aflæselige for beskueren.

Med konserveringen og restaureringen af plafondmaleriet er restaureringen og nyformidlingen af *Rødestuen* – Augusta Winterfeldts smukke soveværelse – færdiggjort. Publikum kan i dag opleve et interiør, hvor alle rummets elementer – gulve, vægge, malerier og øvrige genstande – spiller sammen og tilsammen skaber en helhed, der bringer beskueren tilbage til barokkens Gammel Estrup. Som en ekstra gevinst har projektet gjort os klogere på maleriet, og ikke mindst har det gennem den daglige dialog mellem ekspert og museumsgæst øget synligheden af konser-



vatorens arbejde med at bevare fortiden for fremtiden.

#### **Noter:**

1. Andrup, Otto: *Gammel Estrup, Jyllands Herregårdsmuseum*. En fører gennem salene. 1942.
2. Lassen, Erik m.fl. (red.): *Dansk kunst historie*. Bind 2. København 1973 s. 337.
3. Andrup, Otto: *Gammel Estrup, Jyllands Herregårdsmuseum*. En fører gennem salene. 1942.
4. Samme sted og Lassen, Erik m.fl. (red.): *Dansk kunst historie*. Bind 2. København 1973 s. 349 ff.
5. Bolus er en fed lerart beslægtet med okker, som anvendes i forbindelse med forgyldning. Bolussens farve har stor betydning for guldets udtryk og effekt, og i 1700-tallet var bolus ofte dybrød/brun. Grunderingen på dette værk har denne meget karakteristiske farve. Der er ikke tale om anvendelse af bolus til forgyldning her, blot et udtryk anvendt for at beskrive farvetonens nuancering.
6. UV fluorescens lys; Ultraviolet fluorescerende lys, der har den egenskab, at det kan vise visse stoffers tilstedeværelse og beskaffenhed. For eksempel farven blyhvidt, og hvorvidt fernissen er ujævn i flere lag og har mangler. Tidligere reparationer og indgreb er ofte synlige i dette lys. I forbindelse med forfalskningssager er denne analysemetode ofte anvendt.
7. Retouchering er udbedring af skade i billedstrukturen med pensel og farve. Til retouchering anvender konservatoren altid farver, som kan fjernes igen af eftertiden. En grundregel er, at der udelukkende retoucheres der, hvor farvetabet eller skaden er. Der er ikke tale om opmaling, men afgrænset reparation, hvor der er farvetab eller mangler.
8. Andrup, Otto: *Gammel Estrup, Jyllands Herregårdsmuseum*. En fører gennem salene. 1942.