

Dragtjournalen

Årgang 18 Nr. 22 2024 ISSN: 2596-4526



Tidsskrift udgivet af Det Danske Dragt- og Tekstilnetværk

Dragtjournalen

Årgang 18, nr. 22, 2024 ISSN 2596-4526

Tidsskrift udgivet af Det danske Dragt- og Tekstilnetværk

www.dragt.dk

Kolofon

Ansvarshavende redaktører på Dragtjournalen nr. 22:

Kirsten Rykind-Eriksen, mail: rykind@bbsyd.dk

Ditte Krøner, mail: ditte.kroener@gmail.com

Redaktion:

Camilla Luise Dahl

Inge Christiansen

Karen Woer

Lone Brøns-Pedersen

Linda Klitmøller

Layout:

Julie Kramer Størup Vestergaard

Indhold

Forord	2
Kjøng Fabrik 1774- 1924 Berømt for drejls og damask <i>Af Karis Silkjær Rasmussen</i>	3
”O store Dronning, Mode! du alene kan udrette det, hvorpaa alle Lægers foreenede Røst forgjæves raaber!” Antimode og sundhedsoplysning i 1700-tallets Danmark-Norge <i>Af Morten Grymer-Hansen</i>	11
Stoppeklude i nyt lys Hvad kan vi lære af historiske reparationspraksisser? <i>Af Trine Skødt</i>	19
Tilskæring på dansk: ”Hutters Nyeste Skole i Tilskærekunst” <i>Af Viktor B. Heegaard</i>	31
En ridderkvinde i sygeplejerkofte <i>Af Anna Toftgaard-Hansen</i>	40
Sophie Amalies billedvævede tapeter En standsbevidst enkedronning med hang til nag og nostalgi <i>Af Ulrik Reindel</i>	47
Dragtjournalens Favorit #22 Et Kirsten og John Becker værk fra 1976 <i>Af Tove Engelhardt Mathiassen</i>	66
Varia Et regnskab af Willom Carron Perlestikker år 1602 <i>Af Camilla Luise Dahl</i>	70
Anmeldelser	73
Meddelelse	81
Bidragydere	82

Forord

Af Kirsten Rykind-Eriksen, medredaktør af Dragtjournal 22

Umiddelbart har Dragtjournal 22 ikke noget tema – og dog alligevel! Det viser sig, at to af artiklerne og en af anmeldelserne handler om at reparere, passe godt på sit tøj og om genbrug. Et aktuelt emne i forhold til tidens store interesse for at leve bæredygtigt ikke mindst med hensyn til tøjsituationen, hvor der til industrielt fremstillet tøj bruges uforholdsmæssige mange ressourcer. Vi skal lære at blive nøjsomme, genbruge og reparere i stedet for at smide væk og købe nyt.

I Trine Skødts artikel om at genskabe gamle stoppeklude kan læses om, hvordan slidt eller hullet tøjet kan pyntes med fine stopninger. Hun eksperimenterer med, hvordan disse fantastiske fine stopninger, der skulle passes ind i stoffets eksisterende vævemønster, kan udføres. Hendes analyse af en stoppeklud fra 1912 og en fra 1794 er informativ angående stof og garner og ikke mindst de stoppede væveprøver.

Ulrik Reindel skriver om Frederik 3.'s dronning Sophie Amalies, billedvævede tapeter, indkøbt eller anskaffet til hendes lystslot Sophie Amalienborg, der desværre brændte i 1689. Ulrik følger tapeternes videre skæbne gennem grundige arkivstudier i hofregnskaber og slotsinventarier og ved at sammenligne slotsforvalteres beskrivelser af tæppernes figurscenerier. Et tapetsæt sporer han til i dag at hænge i Københavns Universitets gobelinsal beliggende ved Vor Frue Kirke. En spændende rejse at være med til.

Anmeldelsen af Designmuseets udstilling ”Care and repair” følger op på tidens bæredygtige tendenser.

Victor Heegaards artikel om Hutters videnskabeligt tilskærersystem, er interessant som eksempel på, hvor påberåbelse af at bruge videnskabelige metoder kunne give et fag status i sidste halvdel af 1800-tallet.

Morten Grymer-Hansen og Anna Toftgaard-Hansen, beskæftiger sig begge med mode og identiteter, men med 200 års forskel. Sidst i 1700-tallet var moden ødelæggende for folks sundhed, mente læge og professor Johann Clemens Tode. Han ønskede en antimode uden korsetter og andre snærende dragtdele. Anna Toftgaard-Hansen skriver om sit bachelorprojekt i beklædningsdesign med tanker på at skabe tøj, der symboliserer kvinders skæbne og hårde arbejde i hendes sydslesvigske familie før og efter 1900-tallets to verdenskrige. Det er der kommet noget meget specielt tøj ud af, der ikke er til daglig brug.

Karis Rasmussens artikel om Kjongs Fabriks produktion 1771-1924 handler om at skabe stoffer som drejl og damask, og Tove Engelhardt Mathiassens Favorit er om ægteparret Kirsten og John Beckers skabelse af et antependium i smukt afstemt vævemønster.

I VARIA har Camilla Luise Dahl fundet perlestikker Willom Carons regning fra 1602 på anskaffelse af fornemme og dyre kjoler fra Brussel til Christian 4.'s dronning, Anna Cathrine. Selvom hun ved giftermålet i 1597 medbragte en omfattende garderobe, skulle der nye dragter til i 1602. Udgifterne fortæller om en overdådighed uden lige – lidt svarende til Anna Cathrines svigerdatters, Sophie Amalies, anskaffelse af de billedvævede tapeter.

Susanne Klose anmelder broderier: Bogen ”Broderier på tværs” om to generationers broderier, og første del af ”Broderihåndbogen”, der er den nyeste form for håndarbejdsleksikon og er online, udarbejdet af Lizzi Damgaard og Sandra Wolsgaard.

Ditte Krøner anmelder udstillingen Care and repair, og det nye internationale tekstilnetværk Ergane. Kirsten Rykind-Eriksen anmelder to bindsværket: ”Textilierna på Ellen Keys Strand”, skrevet af væver Tina Ignell om Ellen Keys indretning af villaen Strand og hendes visioner om ”det skønne”. Hun gør grundigt rede for, hvordan alle tekstilerne er rekonstrueret med angivelse af materialer, vævebindinger og broderimønstre.

Ditte Krøner og Kirsten Rykind-Eriksen har delt redaktørarbejdet på Dragtjournal 22. Tak for samarbejdet.

Kjøng Fabrik 1774- 1924

Berømt for drejl og damask

Af Karis Silkjær Rasmussen, Væver og projektleder, Køng Museum

Køng Museum

Det lille Køng Museum mellem Næstved og Vordingborg, som drives af frivillige, rummer en stor historie om udviklingen af en hørindustri, kaldet Kjøng Fabrik, der bla. leverede eksklusive damaskvævede tekstiler af fineste kvalitet til det danske kongehus i perioden 1783-1923. Museet ligger inde med et fornemt udvalg af fabrikkens tekstiler fra stort set hele perioden og har derfor ansvar for en kulturarv, som er væsentlig at bevare for eftertiden.



Fig. 1: *Køng Museum er indrettet i Gl. Øbjerggaard, som var bygget i 1780 til bolig for inspektør Christian Voelker og som administrationsbygning for Kjøng Fabrik. Den blev istandsat og indviet til museum i 1999. Foto: Poul Christensen 2021.*

Niels Ryberg

Ophavsmanden til fabrikken var Niels Ryberg (1725-1804) der erhvervede Øbjerggaard gods i Køng i 1774. Det var formålet at etablere både en hørproduktion og en linnedfabrik, der kunne videreføre den industri, som Ryberg allerede i 1771 på statens vegne havde påbegyndt som ulønnet direktør for Almindeligt Hospitals Linnedmanufaktur i København. De fattige børn og voksne skulle løftes fri af tiggeriet til selvforsørgelse og fremstille de fineste hørtekstiler, der kunne konkurrere på det internationale marked. Til projektet var indkaldt instruktører og købt materiel fra bl.a. Irland og England.

Niels Ryberg, der om vinteren boede i Store Kongensgade i København og om sommeren på Hagenskov gods på Fyn, var født og opvokset på landet i Salling, landsbyen Rybjerg, som søn af en fæstebonde. Som 13-årig blev han af forældrene sendt til Ålborg, hvor han kom i lære hos sin morbror, der var storkøbmand. 1750 rejste Ryberg til København, hvor han løste borgerbrev som grosserer og i løbet af få år blev en af landets rigeste mænd.

Han glemte aldrig sin baggrund og viste stor omsorg for fattige familier, der både i by og på land udgjorde et stort tiggerproletariat. Fabrikken blev anlagt i landsbyen Køng på Sydsjælland, som både var et velegnet område for hør dyrkning og et fattigt landområde. Efter købet af Øbjerggaard Gods blev den tekstilkyndige tysker Christian Voelker tilknyttet høravlingen på godsets hovmarker.

Samarbejde med Christian Voelker

Det var Rybergs idegrundlag, at fattigdom kunne afskaffes ved, at befolkningen vænnedes til fabriksarbejde. Herved kunne industrien ophjælpes. Man kunne spare mange penge for landet og skaffe levebrød til en mængde ledige og fattige mennesker. Samtidig mente Christian Voelker, der gennem en årrække havde arbejdet med linnedindustri i Slesvig-Holsten, ”at det var urimeligt, at Danmark, der var så velegnet til høravl, skulle importere sådanne varer” (linnedvarer).¹

Det var i en tid, hvor fattigdom var et voldsomt stort problem både i byen og på landet samtidig med, at meget kapital blev ført ud af landet, da kongehus og aristokrati importerede store mængder klæde fra udlandet, Niels Ryberg og Christian Voelker mødtes omkring dette problem og indledte et samarbejde.

Voelker blev ansat som inspektør for Linnedmanufakturet i Kjøng og bosatte sig på Øbjerggaard. Sammen etablerede de *Næstved Patriotiske Selskab*,² der både skulle udvikle og raffinere dyrkningen og beredningen af hør samt virke for at udbrede fabriksmæssig spinding af hørfibre efter skotsk metode.

Fabriksmæssigt spind

Den fabriksmæssige spinding efter skotsk metode adskiller sig væsentlig fra almindeligt almuespind, som er kendetegnet ved at være groft og uensartet. Fabriksspind karakteriseres



Fig. 2: To forskellige hegler med spindefibre. Heglerne er engelske hegler med lange tænder, som har været brugt, mens fabrikken endnu fungerede, men som nu er udstillede på Køng Museum og bruges i formidlingen. Foto: Poul Christensen 2021.

¹ Paludan, 2003, s. 18.

² Schovsbo 2020, s. 81 – et selskab der havde som vision at bekæmpe fattigdom på landet ved at støtte hørberedning og spinding, samt etablering af væverier. Det blev fra starten støttet af Kommercekollegiet, kongehusets medlemmer og forskellige godsejere rundt om på Sjælland.

ved at være ensartet spundet, nøje afstemt efter den fabriksmæssigt udførte hegling. Netop vigtigheden af det rette forhold mellem hegling og spinning, kan man til sammenligning få en fornemmelse af ved at læse Mathias Lundings rejsedagbog, hvor han i omtalen af en væveskole i Viborg netop skriver, at spinnerne forsøger at spinde finere for at opnå højere spindeløn, end hør fibre er heglet til.³

I forbindelse med heglingen blev hørren sorteret i forhold til finhed og derefter heglet på tilsvarende heglere, der var nummererede 1, 2, 3, 4... Det højeste nummer havde den hegle, hvor heglernes tænder sad tættest og dermed gav den fineste spindefiber. Det vil sige, at allerede ved ruskingen af hørren kunne man få en fornemmelse af, hvor fint eller groft et parti hør kunne spindes.

Efter spinningen målte man trådens løbelængde med en såkaldt talhaspe, der var 86 danske tommer i omkreds, omregnet til nutidige danske mål svarer det til 220 cm. 120 omgange på talhaspen udgjorde et fed, som er 264 meter. Der skulle 12 fed til en streng, som udgjorde 3.168 meter og vejede et pund, 500 gram. I nutidsmål svarer det til en løbelængde på 6.336 meter pr kg.

Et pund hør fibre spundet til fem strenge garn består af 60 fed.⁴ Det giver en nutidig løbelængde på 31.680 meter pr. kg. Disse helt præcise mål og forhold mellem vægt og løbelængde kaldes fabriksmæssigt spind. Omregningen til nutidsmål kan være med til at give en forståelse af, hvor dygtige spinnerne skulle være, og hvor højt specialiseret hørbehandling har været.

Spindefibre blev udleveret i bundter på 500 gram, et pund, og det var på hvert bundt angivet, hvilken finhed det var heglet til at skulle spindes. Spindepigerne og kvinderne blev aflønnet i forhold til, hvor fint garn de spandt. Et pund garn, der var spundet til en streng blev afregnet med 6 skilling. Til at oplære piger i fabriksmæssigt spind, blev der oprettet spindeskoler.

Spindeskolerne

Omkring 12 spindeskoler til piger blev anlagt flere steder på Sjælland udover de to skoler i Køng, men det var spindeskolerne i Køng og Ring, som kom til at danne forbillede for lignende skoler rundt om i hele landet.⁵ Det var tanken, at de små piger allerede fra 4-årsalderen og indtil konfirmationsalderen skulle oplæres af en spindemoder. Den første spindemoder i Køng var en fattig enke ved navn Itke Sophie Brendstrup⁶, der havde ernæret sig ved tiggeri. Hun skulle bo i Spindeskolen og foruden hus at bo i, fik hun 40 rigsdaler årligt i løn samt betaling i form af naturalier, bl.a. brænde. Hun måtte ikke arbejde med noget af sit eget, mens pigerne var i Spindeskolen, men hun skulle undervise dem og opmuntre dem til at blive dygtige.

Forskrifterne for spindeskolens indretning, både den del af huset, hvor spindemoderen skulle bo, og skolestuen, er også interessante. I skolestuen var der plads til ca. 40 spindersker, og gulvet var af træ for at undgå kulde fra et lerstampet gulv. Der skulle være højt til loftet og mulighed for udluftning, hvorved lokalet havde god luft. Der blev således på et tidligt tidspunkt lagt vægt på gode arbejdsforhold for at undgå sygdom.⁷ Spindeskolerne leverede garnerne til det væveri med 20 væve, som Ryberg med Voelkers bistand igangsatte i 1780 i helt nyopførte bygninger i Køng.

³ Paludan 1979, s. 42.

⁴ Paludan 2003, s. 22.

⁵ Paludan 2003, s. 21.

⁶ Paludan 2003, s. 72.

⁷ Schovsbo 2020, s. 97.

Spinde-Taxt,
hvorefter det Patriotiske Selskab i Næstved betaler Spinde-Løn for alle Slaags Hør og Blaar.

Løben (til samt 55) Løben i Løbet. 3 for Omgang til samt 12 Hør, og i den Hør 120 Knaaler.

I. Hør.			II. Blaar.		
Spinde 1	1	1	Spinde 1	1	1
Spinde 2	2	2	Spinde 2	2	2
Spinde 3	3	3	Spinde 3	3	3
Spinde 4	4	4	Spinde 4	4	4
Spinde 5	5	5	Spinde 5	5	5
Spinde 6	6	6	Spinde 6	6	6
Spinde 7	7	7	Spinde 7	7	7
Spinde 8	8	8	Spinde 8	8	8
Spinde 9	9	9	Spinde 9	9	9
Spinde 10	10	10	Spinde 10	10	10
Spinde 11	11	11	Spinde 11	11	11
Spinde 12	12	12	Spinde 12	12	12
Spinde 13	13	13	Spinde 13	13	13
Spinde 14	14	14	Spinde 14	14	14
Spinde 15	15	15	Spinde 15	15	15
Spinde 16	16	16	Spinde 16	16	16
Spinde 17	17	17	Spinde 17	17	17
Spinde 18	18	18	Spinde 18	18	18
Spinde 19	19	19	Spinde 19	19	19
Spinde 20	20	20	Spinde 20	20	20
Spinde 21	21	21	Spinde 21	21	21
Spinde 22	22	22	Spinde 22	22	22
Spinde 23	23	23	Spinde 23	23	23
Spinde 24	24	24	Spinde 24	24	24
Spinde 25	25	25	Spinde 25	25	25
Spinde 26	26	26	Spinde 26	26	26
Spinde 27	27	27	Spinde 27	27	27
Spinde 28	28	28	Spinde 28	28	28
Spinde 29	29	29	Spinde 29	29	29
Spinde 30	30	30	Spinde 30	30	30
Spinde 31	31	31	Spinde 31	31	31
Spinde 32	32	32	Spinde 32	32	32
Spinde 33	33	33	Spinde 33	33	33
Spinde 34	34	34	Spinde 34	34	34
Spinde 35	35	35	Spinde 35	35	35
Spinde 36	36	36	Spinde 36	36	36
Spinde 37	37	37	Spinde 37	37	37
Spinde 38	38	38	Spinde 38	38	38
Spinde 39	39	39	Spinde 39	39	39
Spinde 40	40	40	Spinde 40	40	40
Spinde 41	41	41	Spinde 41	41	41
Spinde 42	42	42	Spinde 42	42	42
Spinde 43	43	43	Spinde 43	43	43
Spinde 44	44	44	Spinde 44	44	44
Spinde 45	45	45	Spinde 45	45	45
Spinde 46	46	46	Spinde 46	46	46
Spinde 47	47	47	Spinde 47	47	47
Spinde 48	48	48	Spinde 48	48	48
Spinde 49	49	49	Spinde 49	49	49
Spinde 50	50	50	Spinde 50	50	50
Spinde 51	51	51	Spinde 51	51	51
Spinde 52	52	52	Spinde 52	52	52
Spinde 53	53	53	Spinde 53	53	53
Spinde 54	54	54	Spinde 54	54	54
Spinde 55	55	55	Spinde 55	55	55

Patriotiske Selskab i Næstved, den 24 April 1782.
Printet.
Erforte Trykker.

Bilag
N:o 1111111

Fig. 3: I spinde-skolen var ophængt et takstblad, hvorpå man kunne aflæse, hvordan spindingen blev afregnet i forhold til finhed. Det skulle virke opmuntrende på pigerne, så de både spandt effektivt og gjorde sig umage, fordi de kunne tjene mere. Trykt i 1782 for Næstved Patriotiske Selskab.

Væveriet og væverne

Voelker var i mellemtiden også blevet forpagter af Øbjerggaard. Som leder af væveriet med tilknyttet hørinstitut og efter 1800 også et handelsblegeri i Vintersbølle, udviklede han Kjøng Fabrik til landets absolutte førende. De fleste af omegnens børn og voksne blev inddraget i den fabriksmæssige dyrkning, beredning, spinding, vævning og blegning af hørtekstilerne. Samtidig med, at pigerne spandt tråd på spindeskolerne til væveriet, påbegyndte man oplæringen af bønderdrengene i vævning. Kjøng Fabrik udvikledes til et anerkendt væverseminarium.

Til daglig skulle drengene være med på fabrikken i forbindelse med vævningen, og om søndagen gik de i søndagsskole, hvilket indebar, at de lærte at læse og regne, omsætte tegninger til mønstre og tegne mønstre på patronpapir.⁸ Efter endt læretid og hvis de forlod fabrikken, fik de deres mønsterbøger med sig og udviklede egne mønstre baseret på den kønsske tradition.

Der findes med sikkerhed fire bevarede mønsterbøger fra Kjøng Fabrik. De to ligger i udstillingsmontren på Køng Museum, en er i privateje, og en er i arkivet på Designmuseum Danmark (tidligere Kunstindustrimuseet). Sammenligner man disse mønsterbøger, vil man se, at mange motiver går igen i de forskellige mønsterbøger, fx kaprifolie, jordbær, rosenknop,

egeblad, stjerner, a-la-greque borter mv.⁹ Motiverne på mange af de tekstiler, som er udgået fra

⁸ Paludan 1982, Hemming Larsens Mønsterbog s.2.

⁹ Paludan 1982.



Fig. 4a og 4b: I mønsterbøgerne fremstår drejlsmotiverne som værende malet med vandfarve og har graderet farvemætning, hvorimod jaquard-mønstrene viser udsnit af borter i fuldfarvet rød. I nogle tilfælde, som i den anonymes mønsterbog her, giver de indtryk af at være trykt. Foto: Karis Rasmussen.

Kjøng Fabrik, kan være med til at bestemme, hvorvidt det pågældende tekstil rent faktisk stammer fra Køng, især når det drejer sig om damask og drejl til dækketøj.

Kjøng Fabrik blev den første linnedvirksomhed i Danmark, der omkring 1830 indførte jacquard-teknologien, og at vævene blev raffinerede til at væve mere komplicerede mønstre ved hjælp af et hulkortsystem, der styrer de enkelte enkelte tråde. Dette kan man få en fornemmelse af ved at kigge på motiverne i mønsterbøgerne. I drejlsmønstrene gentages motiver i rapporter, hvorimod mønstrene til jacquardvævningen ofte har et stort midtermotiv omgivet af rigt ornamenterede borter.

Med en så grundlæggende færdighed i at genkende og tegne vanskelige mønstre og få dem omsat til vævning blev vævere, uddannet på Kjøng Fabrik, eftertragtede som vævere på landets hovedgårde. Her kan bla. nævnes Peder Pedersen, der efter sin uddannelse til væver, blev ansat som væver ved Gavnø i 1848 og gik under benævnelsen *Kunstvæveren*.¹⁰ Ligeledes Hans Christian Johansen, der efter 5 års læretid i 1844 nedsatte sig som væver i Lille Elmue ved Fakse og blev væver for grevinden på Rosendal.¹¹

Fra byfabrik til landfabrik

Kjøng Fabrik etableredes for at videreføre Linnedmanufaktur på Almindeligt Hospital i København, der lukkede i 1780. Det var et af Linnedmanufakturets formål at bekæmpe fattigdom gennem oplæring i fabriksarbejde. Men der fandtes ikke specialiseret arbejdskraft i Danmark til at forestå driften og oplære almuen i hørberedningen fra strå til stof, og derfor hentedes specialister udefra. Fra Skotland kom John Gordon, der var linnedvævemester, Arthur Howden fra England var specialiseret i hegling og blev ansat som heglemester, og James Hamilton Moore fra Irland ansattes som blegemester. Linnedmanufaktur på Almindeligt

¹⁰ Særtryk af Den Danske Husflid, 1871.

¹¹ Schovsbo 2020, s. 122. Stedet Lille Elmue præciseres af Inge R. Hansen, en efterkommer af grevindevæveren.

Hospital i København beskæftigede mange mennesker. I 1773, to år efter oprettelsen, var der over 2000 fattige beskæftiget med at spinde, to svende havde 23 drenge i oplæring til at klare vævningen. Alligevel kunne fabrikken i København ikke rigtig løbe rundt, for det var for vanskeligt at få råmaterialet bragt ind til byen. Da det helst skulle være dansk avlet hør, opstod ideen om at flytte fabrikken ud på landet, hvilket var en stor ændring i sig selv, eftersom tekstilindustri hørte til i byerne.¹² I forbindelse med at Linnedmanufaktur på Almindeligt Hospital blev nedlagt, flyttedes redskaber, instruktører og materialer til Køng.

Fabriksdriften i Køng blev så effektiv, at man allerede i 1783 reklamerede med salg af linned fra Kjøng Fabrik, og i 1787 fik fabrikken udsalg på Børsen i København samtidigt med, at den blev kongelig hofleverandør. Der blev vævet duge og servietter til danske prinsessers brudeudstyr. Her kan nævnes Frederik d. 6's døtre Wilhelmine og senere Caroline i 1820'erne, samt Chr IX's døtre Alexandra, Dagmar og Thyra i anden halvdel af 1800-tallet.¹³ Der blev vævet taffelduge til Christiansborg Slot, til herregårde og ikke mindst til de store dampskibsselskaber og hoteller og fx til Kongeskibet *Dannebrog*. Fabrikens sidste ordre – taffelduge og servietter, blev afleveret til Christiansborg Slot i 1923.

Betydning for den lille landsby Kjøng

Kjøng Fabrik etableredes i Sydsjælland i det fattige landområde, som landsbyen Køng lå i. Projektet begyndte egentlig som et eksperiment, hvor omlægning og effektivisering af landbruget havde en nøje sammenhæng med afskaffelse af fattigdom gennem oplæring i fabriksarbejde. De mange processer i arbejdet med hørren krævede forskellige former for arbejdskraft og håndværk, og således fik fabrikken stor betydning for utrolig mange i hele området, der fik arbejde i tilknytning til fabrikken. Med eftertidens øjne kan det siges, at eksperimentet lykkedes.

Med tiden førte aktiviteterne til, at landsbyen ændredes til en egentlig fabriksby, og Mathias Lunding fra Kommercekollegiet, der rejste rundt i hele landet for at studere, hvordan hørbehandlingen stod til, skrev i sin rejsedagbog fra 1787, at Køng by var som en miniature af *Christiansfeld*, der også var kendt for at være driftig.¹⁴

I løbet af de første 15 år, fra 1774 til 1788, voksede indbyggertallet fra ca. 477 til 723, og antallet af fattige blev reduceret.

Indbyggertallets forøgelse betød, at kirken blev for lille, og derfor blev den bygget om og udvidet i 1792, hvor den fik et ret karakteristisk udseende. Dels blev grundplanen udformet som et kors, og tårnet fik udseende af et observatorium.

Til fabrikken og Øbjerggaard blev der bygget et hospital, hvor arbejdere ved fabrikken og hovedgården kunne få aftægt i en lejlighed på et værelse, indtil de døde. Det var dog betinget af, at deres ejendele skulle sælges på auktion efter deres død.¹⁵ – Altså en



Fig. 5: Spindeskolen, som blev istandsat i 2015 efter de oprindelige tegninger havde i mange år været brugt til almindelig bolig. Det hænder, at besøgende på museet kan gøre rede for, hvordan huset så ud indvendigt, inden det blev istandsat. Foto: Poul Christensen 2021.

12 Paludan 2003, s. 17

13 Schovsbo 2020, s. 107 og 188.

14 Paludan 1979, s. 76.

15 Schovsbo 2020, s. 69.

form for værdig afgang for trofaste ansatte, ikke at forveksle med fattiggården, som lå et andet sted i byen.

Køng Museum i dag

Køng Museum er indrettet på Gl. Øbjerggård der var administrationsbygning for Kjøng Fabrik. Museet råder i dag over tre af de fem huse fra Rybergs periode, der er bygningsfredet. Næmlig hovedbygningen Gl. Øbjerggård fra 1780, Spindeskolen fra 1780, og hospitalet fra 1793. Hovedbygningen og spindeskolen er istandsat.

I hovedbygningen er den faste udstilling med eksempler på Køng-damask i den ene ende af bygningen. I den anden ende er der tre skiftende kunstudstillinger årligt, ofte tekstile, og midt i bygningen ligger museumsbutikken. Spindeskolen bruges til at afholde kurser i henholdsvis vævning og spinning. Udstillinger i Spindeskolen er præget af det arbejde, der foregår i lokalerne. Ved besøg på museet kan man få låst op til spindeskolen for at komme ind og se den, hvis man beder om det.

Køng Museums Støtteforening har en stærk frivillig gruppe, som står for driften af museet. Gruppen arbejder både med stedets historie, udstillinger, arrangementer m.m. Inden for de seneste år har der været en tilgang af flere nye, aktive støttemedlemmer, som gerne vil bidrage til at viderebringe stedets historie. Samtidig har museet fået overdraget damaskvævede duge, produceret på Kjøng Fabrik fra kongehuset, heriblandt Solvejg Hørbyes genvævninger fra 1957-1963¹⁶ af den sidste bestilling udgået fra fabrikken i 1923, kongedugene med tilhørende servietter. Ligeledes er nogle af de fineste damaskvævede duge i privateje, som Charlotte Paludan har skrevet om i bogen ”Damask og drejl” fra 1989,¹⁷ blevet overdraget til museet fra efterkommere af den sidste vævemester Christian Sandberg. Blandt andet



Fig. 5: *Yduns-dugen, som blev overdraget til museet i 2022, er en af museets absolutte klenodier, som desværre ikke er sat op i den permanente udstilling, men ligger i arkivet. Det er en dug, der vækker begejstring, og viser det ypperste indenfor håndvævet jaquardvævning. Foto: Karis Rasmussen 2022.*

¹⁶ Schovsbo, 2020, s. 176.

¹⁷ Paludan, 1989, s. 98.

Ydunsdugen, som Sandberg selv havde tegnet og vundet sølvmedalje for på den nordiske Industri- Landbrugs-og Kunstudstilling i 1888.¹⁸

Køng Museer blev dannet som selvejende institution i 1994. - Hovedbygningen blev restaureret og indviet i 1999. Den faste udstilling åbnede i 2000, og den selvejende institution blev en afdeling af Sydsjællands Museum i 2003, senere Museum Sydøstdanmark. Senere i efteråret 2022 blev Køng Museum udskilt fra Museum Sydøstdanmark og er atter en selvejende institution.

Hvordan fremtiden vil forme sig for Køng Museum er uvist, men da vi har ansvaret for en stor kulturarv i form af eksklusive drejls- og damaskvævede tekstiler, der endnu ikke er tilstrækkeligt analyseret og beskrevet, tager vi udfordringen med den ny situation op og arbejder for at få mest muligt ud af de forhold, vi har, så vi kan bevare den vigtige kulturarv for fremtiden.

Abstract

Kjøng Linen Factory - reowned for block woven and damask textiles

In the small Køng Museum situated between Næstved and Vordingborg, run by dedicated volunteers, is an important history of how the finest linen industry was developed in Denmark. Not only is it the history of the grand merchant Niels Ryberg and his ideas of educating poor people to do industrial labour in order to provide for themselves, it is also the history of how flax was processed industrially from sowing to weaving of the finest damask textiles and how moving the factory from the city to the country had a huge impact on rural community.

Litteratur:

Becker, John: *Pattern and loom*, Rhodos 1987.

Paludan, Charlotte (red.) og Wieth-Knudsen, Bodil (red.): *Damask og drejls, Dækketøjets historie*, Borgens forlag 1989.

Paludan, Charlotte: *Køng Fabrik 1774-1804*, Kulturhistoriske Studier, Sydsjællands Museums årsskrift 2003.

Paludan Charlotte: *Mathias Lundings rejsedagbog 1787*, Kulturminde, Selskabet for dansk kulturhistorie, 1979.

Paludan, Charlotte: *Væveren Hemming Larsens mønsterbog*, Carlsbergfondets Årsskrift 1982

Schovsbo, Per Ole: *Køng Fabrik 1774-1924, Om industrieventyret i Sydsjælland*, Køng Museums Støtteforening, 2020.

Solvang, Gunnar: *Grevindevæveren på Køge Museum*, Køge Museums årsskrift 1994.

Særtryk af Den Danske Husflid: *Kort Skildring af Damaskvæver Peder Pedersens Liv og Levned*, Kjøbenhavn 1871.

¹⁸ Schovsbo, 2020, s. 166.

”O store Dronning, Mode! du alene kan udrette det, hvorpaa alle Lægers foreenede Røst forgjæves raaber!”

Antimode og sundhedsoplysning i 1700-tallets Danmark-Norge

Af Morten Grymer-Hansen, cand.mag. i historie.

Den generelle afvisning af luksus og mode i Danmark-Norge – og andre steder i Europa – i 1700-tallet, er for længst anerkendt og beskrevet som en form for antimode.¹ Begrebet antimode dækker over en afvisning af mode generelt eller væsentlige elementer af mode, der af en eller flere årsager opfattes som problematisk. Antimode vil dog i sidste ende bekræfte modens essens, omskifteligheden, ved at præsentere alternativer til den eksisterende mode, som den formuleres i modsætning til.

Ifølge den amerikanske sociolog og modedeforsker Fred Davis kan der opstilles seks varianter af antimode, der dog ikke skal anses for fuldt dækkende.² Den mest udbredte og ligeledes den, der generelt fremhæves inden for 1700-talsforskning, kalder Davis for ”*utilitarian outrage*” altså harme over mode, der tager udgangspunkt i en opfattelse af mode som upraktisk, overflødigt og amoralsk.³ I 1700-tallet skal dette ses i forbindelse med en bredere debat om luksus i Europa og et stærkt merkantilistisk syn på økonomi, der problematiserede mode som fænomen, da den jævnlige forandring i tøjet ville medføre hyppige indkøb af importerede luksusvarer, hvorved penge blev ført ud af landet.⁴

Denne artikel fokuserer på en anden variant af antimode, Davis omtaler som ”*health and fitness naturalism*”, der frem for at være en økonomisk kritik, fokuserer på modernes negative påvirkning af særligt kvinders helbred.⁵ Der er en række kendte eksempler på denne form for antimode gennem tiden såsom debatter om den skadelige påvirkning af bl.a. korsetter, brystholdere og højhælede sko. For at belyse dette emne i 1700-tallet, tager jeg udgangspunkt i tidsskriftet *Sundhedstidende*, der blev udgivet 1778-1781 af læge og professor Johann Clemens Tode (1736-1806).

Tode var en meget aktiv og bredt orienteret forfatter, der stod bag en lang række tidsskrifter om mange forskellige emner.⁶ Det er dog primært hans virke som sundhedsformidler, der har sikret ham en plads i historien som foregangsmand, der lykkedes med at gøre sundhed og præventiv medicin til et offentligt anliggende i Danmark-Norge i anden halvdel af 1700-tallet.⁷ Det er nok for meget at give Tode æren af at gøre mode til et offentligt emne herhjemme, hvilken ære snarere må tilfalde Ludvig Holberg, der behandlede emnet gentagende gange i sine essayistiske skrifter, ligesom det også optræder hyppigt i trykkefrihedsskrifterne fra 1770-1773.⁸ Det interessante ved *Sundhedstidende* er Todes eksplicite intention om at forholde sig nøgternt og sundhedsfagligt til emnet, frem for at lade forargelsen råde, hvorved kan ses hvilken plads mode havde i et sundt og naturligt liv som århundredets mest fremtrædende sundhedsformidler forestillede sig det.

1 Alm: 2021; Maxwell: 2014; Venborg Pedersen: 2023.

2 Davis: 2007.

3 Davis: 2007, s. 78-79.

4 Angående luksusdebatten se Venborg Pedersen: 2013; Grymer-Hansen: 2021.

5 Davis: 2007, s. 79-81.

6 Larsen: 1991.

7 Larsen: 1991; Mellemsgaard: 1996, s. 107-114; Eriksen: 2017.

8 F.eks. Holberg: 1744, s. 475; Horstbøll et al.: 2020.



Fig. 1: Fornemt klædte personer på promenade i Kongens Have. Stik af Georg Christian Schule 'Premiere promenade dans le Jardin de Rosenberg à Copenhague', 1785. SMK, inv.nr. KKS9260.

Hr. Peders brev om unaturlige moder og deres sundhedsskade

Første gang mode og beklædning bliver egentlige emner i Sundhedstidende er i hæfte nr. 14 fra den 7. oktober 1778.⁹ Heri blev trykt, hvad der foregiver at være en henvendelse fra en læser ved navn Peder angående de skiftende moders påvirkning af legeme og sundhed: ”Jeg kan aldrig troe at Moder, som ere saa monstrøse og unaturlige, tildeels ogsaa saa besværlige, kunne være uden al Fare for Legemets Helbred. Viis og forklar disse Følger jo før jo heller.”¹⁰ Peder tøvede heller ikke med at angive hvilke konkrete moder, han anså for unaturlige: ”[...] Mandfolkenes Silkeyrasser, om deres Kosteskafter i Nakken, deres Gardindusker paa Brystet, deres Hestespænder i Skoene o. s. v. iligemaade om vore Fruentimmeres Hattefiære, Haarvalker og lange Hæle.”¹¹

Om nu 'Hr. Peder', som Tode omtaler læseren i sit svar, var en virkelig person eller ej må stå hen i det uvisse. At tidsskriftsredaktører og -skribenter benyttede fingerede læserstemmer, var et udbredt fænomen i 1700-tallets spektator-genre.¹² Spektator-genren opstod i England i begyndelsen af 1700-tallet og var bygget over en subjektiv betragter, Mr. Spectator, af samfundet, der sammen med et selskab af en række andre fiktive figurer, som repræsenterede forskellige sociale grupper, svarede på fiktive læserbreve som regel skrevet af redaktøren selv.¹³

Brevet kan meget vel være et udtryk for Todes interesse for emnet, men potentielt også hans uvillighed til at indrømme denne interesse, som han kunne skjule bag figuren

9 Tode: 1778, s. 112.

10 Tode: 1778 s. 112.

11 Ibid.

12 Langen: 2018, s. 78.

13 Krefting et al.: 2014, s. 27-29.

Peder. At Tode kunne have god grund til dette, får man indtryk af i hans svar, der kom i det følgende nummer. Heri bemærker Tode, hvorledes han i sit tidligere tidsskrift *Den medicinske Tilskuers* havde pådraget sig samtlige sine kvindelige læsere had ved at kritisere deres 'Aftencaravaner' og 'Kaffedrikken': "*Himmelen bevare mig, at jeg ei drager samme Had paa mig ved at blæse med Hr. Peder – i et Horn, ved at ivre imod en Prydelse, som klæder de Skønne saa vel, og ved at rykke ved en Smag, som har fæstet alt for dybe Rødder.*"¹⁴ Det er dog værd at bemærke, at de 'unaturlige' moder ikke synes at tilhøre et bestemt køn i Peders henvendelse, mens Todes svar, foruden nævnte indledning angående hadet fra kvindelige læsere, langt overvejende behandler kvinders beklædning.¹⁵

På trods af at være et oplysende og sagligt tidsskrift, der ifølge Tode ikke begav sig af med moralisme, så skjulte Tode sig bag fiktive konstruktioner. Disse kunne tilføje et underholdende og genkendeligt element for læserne, men tillod også 'Privat-Tode' at moralisere gennem fiktive karakterer, hvortil 'Læge-Tode' kunne give et sundhedsfagligt svar.

Fruentimmernes letpåkledte aftenpromenader

Et tilbagevendende emne i *Sundhedstidende* var de såkaldte 'aftenpromenader', som særligt hovedstadens kvinder gjorde sig skyldige i, og hvordan disse gåture var skadelige for både krop og sjæl. I *Sundhedstidende* nr. 30 fra den 27. januar 1779, kan man finde et længere skrift af Tode med titlen "Om vore Fruentimmeres Aftenpromenader", hvor han oplister fem argumenter, der kunne benyttes til fordel for denne praksis, hvorefter han gendriver hvert enkelt af dem.¹⁶ Formen har altså noget til fælles med læserbrevet fra Peder, da der responderes på spørgsmål/argumenter angiveligt fremført af andre end Tode. Argument nr. 3 handler direkte om kvinders påklædning og lyder: "*Naar de spadserer i Tusmørke, saa behøve de ei at pyntes.*"¹⁷ Til hvilket Tode svarer: "*Men om Aftenen, saavel som om Dagen, seer man dem i deres fulde Stads.*"¹⁸ På den følgende side giver Tode tilmed en beskrivelse af hvilken stads, det drejer sig om:

*"Og hvorledes er hun udrustet paa saadant et Tog? Hvormed afværger hun vel Aftenkulden? – Med et Par Fragmenter af en Hanerumpe, nogle Favne Baand og endeel Spindelvæv over en mægtig Totte fremmed Haar; med Titelbladet af en Silkekaabe over Skulderne; med tynd Silke eller Sirs og Linnen paa Kroppen, og med et Par Bomuldstrømper paa Beenene. Med denne Maaneskins Rustning tør hun trodse én af de største Sundhedsfiendder i den heele Natur: Aftenluften med al sin grumme Kulde og al sin forgiftige Taage. Med tynde Skoe og tyndere Strømper tør hun vove sig i Sne og Snaus."*¹⁹

Aftenpromenader og kvinders tilsyneladende stigende tilstedeværelse i det offentlige rum optog en række skribenter i 1700-tallets Danmark. Man kan finde emnet behandlet i spredte skrifter bl.a. hos en anonym skribent i forløberen for Viborg Stiftstidende, i embedsmanden Jacob Gudes erindringer, i modejournalen *Moderne i Kiøbenhavn* fra 1776 og altså også som tilbagevendende tema i *Sundhedstidende*. Promenader og spadsereture blev i løbet af 1700-tallet en populær modepraksis i sig selv, hvor særligt offentlige parker og haver som Kongens Have spillede en væsentlig rolle som kulisse for en ny offentlig sociabilitet og for det sociale spil, der fandt sted i Enevældens rangssamfund.²⁰

Todes farverige beskrivelser af 'måneskinsrustningen' fremhæver fraværet af tøj ("nogle

14 Tode: 1778, s. 116.

15 Ibid.

16 Sundhedstidende: 1779, nr. 30, s. 142-144.

17 Ibid., s. 143.

18 Ibid.

19 Sundhedstidende: 1779, nr. 30, s. 144.

20 Langen: 2018; Greig: 2012; Kaartinen: 2019.

favne Baand”, ”endeel Spindelvæv”, ”Titelbladet af en Silkekaabe”) og det fremmede ved de tilstedeværende beklædningsgenstande (”Fragmenter af en Hanerumpe”, ”Totte fremmed Haar”, samt importerede tekstiler som silke og bomuld). I hvilken grad, københavnske kvinder egentlig har været afklædt, er svært at afgøre, men i 1779 skrev Tode ligefrem, at: ”Vore Dianer og Venusser ginge med bart Bryst; dog stod Døren til dette Elysium ikke ganske aaben, men alene paa Klem [...]”²¹ Det kunne tyde på, at den franske mode med at vise både bryst og brystvorte også var at se i Danmark i 1770’erne, dog muligvis i en lidt mere tildækket udgave.²²

Hvad angår ’fremmede’ dragtdeles tilstedeværelse på kroppen og de medfølgende problemer, kan dette ses gentaget i 1781, hvor Tode ligefrem påkalder sig modens hjælp til at sikre folkets sundhed:

*”O store Dronning, Mode! du alene kan udrette det, hvorpaa alle Lægers foreenede Røst forgjæves raaber! Du kan redde Millioners Helbred og befordre Myriader til Existents, naar du behager at byde, alle Beene skulle bære uldene Understrømper, og intet Hoved skal meere betynges med fremmed Prydelse.”*²³

Her understreges det, at hovedet ikke bør betynges med ’fremmed prydelser’ og at ben skal dækkes med uldne strømper, hvor ulden erstatter importerede tekstiler. Foruden uldens varmende kvaliteter, er det muligt også at læse Todes sundhedsråd som en variant af en merkantilistisk kritik af mode, men hvor fremmede varer afvises med baggrund i medicinske fremfor økonomiske argumenter.

Det var Todes helbredsråd at sørge for, der var balance i påklædning, således at man holdt fødder og hoved i nogenlunde samme temperatur. Tode dedikerede ligefrem en lille føljetonartikel til kold lufts skadelige virkninger på kroppen.²⁴ Her var det væsentlige ifølge Tode, at man ikke udsatte sin krop for pludselige temperaturforskelle, men lod den gradvist tilvende forandringer i temperatur.²⁵ Hvis man blot udsattes for kold luft under rimelige forhold, kunne den ifølge Tode medføre en række positive elementer, da den: ”[...] giver Sindet en stadig og mandig Munterhed; den forøger dem for os saa vigtige Lyst til at spise og den ligsaa vigtige Evne til at fordøie; den gør Blodet tættere; den befordrer Ægttestandens



Fig. 5: Billedet illustrerer København om aftenen, hvor mange (måske særligt par) er ude at spadsere og benytter byens gader som et socialt rum. Jens Bundsen 'Parti af Østergade set fra Kongens Nytorv', 1788. SMK, inv.nr. KKSgb5092.

21 Sundhedstidende: 1779, nr. 51, s. 281

22 Angående dette se Juranek: 2019.

23 Sundhedstidende: 1781, nr. 32, s. 691

24 Sundhedstidende: 1778, nr. 16, s. 117-119.

25 Ibid.

*Hovedøiemed; den styrker vores Nerver og hærder heele Legemet; den modstaar Raadnelse; den qvælger forgiftige Dunster og standser mange smitsomme Syger[...].*²⁶ Man ser i denne tankegang, at antikkens forestilling om væskernes balance fortsat var dominerende inden for medicin. Ligeledes ses miasmeteoriens forestilling om spredning af sygdom og dårlighed via usund luft i Todes formaninger om 'aftenluften' og 'giftig tåge'. Der var noget farligt og usundt ved aftenluften, såvel som ved byens luft. Selvom Tode mente at kunne anbefale spadsereture, burde disse ikke finde sted om aftenen eller i byen, men ved højlys dag ude i naturen. I København var det sparsomt med grønne områder, på nær Kongens Have, der nyligt var åbnet for offentligheden, men som i 1770'ere også fik ry for at være et amoralsk sted.²⁷ Det kunne altså være svært at opfylde kravene til sunde spadsereture og anstændighed, hvis ikke man havde et lyststed på landet.

Spradebasser og kamæleoner

Det er dog ikke kun (men primært) kvinder, der er udsat for sundhedsfare som følge af deres moderigtige klæder og gåture. Mændene, hvilket også nævnes i Hr. Peders brev, var ligeledes påvirkede af modens griller og risikerede følgelig også deres sundhed i modens navn. Tode skrev: *"Det er unægtelig at ingen Chamæleon saa ofte skifter Farve, som vore Mandfolk skifte Moder."*²⁸ Det er dog ikke blot forandringer i tøjmoden, Tode sigter imod, men også hvorledes de omtaler sig: *"Foranderlige vare de saalænge de kaldtes med det gamle danske Navn Spradebasser; værre blev de da de vilde hedde Petitsmaitres; og nu da de umage sig at efterligne de engelske Macaronis, ere de cothurno verssatiliores."*²⁹ Det var ikke blot i dragten, men i hele deres personlighed, de var omskiftelige. I Todes opremsning er der elementer af udefrakommende påvirkning med nye navne for moderigtige mænd af udenlandsk oprindelse, der angives som direkte forbundet til forandringens hurtighed og mærkbarhed.

Todes beskrivelse af såkaldte 'silkekyrasser', altså stramtsiddende silkebroderede veste, gør brug af et næsten hyper-maskulint billedsprog i sammenligning mellem silkevesten og en ridders brystpanser. En tilsvarende metafor kan desuden findes hos Holberg: *"[...] mine Klæder ere saa trange, saa at det er fast det samme som at føre sig i Harnisk."*³⁰ Mode var hos Tode ikke nødvendigvis feminiserende, selvom det primært var kvinder, der lå under for modens luner, og at man ved denne tid begynder at se moderigtige mænd feminint karikerede (se figur 3).



Fig. 6: Satire over en spradebasse, formentlig dateret 1780-1799. Illustrationen indikerer en begyndende feminisering af mode og mænd, der fulgte den, som imidlertid ikke kan genfindes i Todes skrifter. Stik af Georg Christian Schule efter fransk forbillede. SMK, inv.nr. KKS16446.

26 Ibid.

27 Langen: 2018.

28 Sundhedstidende: 1779, nr. 51, s. 28.

29 Ibid.

30 Holberg: 1748, s. 406.

Konklusion

På trods af at fremstå som et generelt sundhedsfagligt og -oplysende tidsskrift, hvor Tode angav at være saglig fremfor moraliserende, synes han at have gjort brug af flere genretæk fra spektator-tidsskrifterne. Gennem fiktive læsere kunne han lade sine personlige holdninger komme til udtryk, mens han slørede forholdet til sine upopulære holdninger. Todes kritik og formaninger om sundhedsfarerne ved mode skriver sig ind i en generel afvisning af mode og luksus, der fandt sted i Danmark og andre steder i Europa i anden halvdel af 1700-tallet. Todes kritik adskiller sig ved eksplicit at tage udgangspunkt i sundhed fremfor økonomi og moral – selvom det ikke altid lykkes ham at holde disse ting adskilt. På trods af at være styret af medicinsk faglighed ifølge ham selv, er der mange lighedspunkter imellem Todes sundhedsfaglige antimode og utilitaristiske antimode, hvor særligt indførte tekstiler og moder fremhæves som usunde og farlige. Det er desuden bemærkelsesværdigt, at det er konkrete former for mode, Tode kritiserer, fremfor mode i sig selv. Mode og sundhed var ikke hinandens modsætninger for Tode. Mode ligefrem kunne være til nytte for sundheden, hvis altså den gjorde sunde valg moderne.

Abstract

“Oh, great queen, Fashion! You alone can accomplish what the combined voice of physicians attempts to no avail” - Antifashion and Health Education in 18th-Century Denmark-Norway

The rejection of luxury and fashion in Denmark-Norway during the 18th century, along with similar sentiments across Europe, has been widely acknowledged and described as a form of anti-fashion. This article focuses on a variant of anti-fashion identified as "health and fitness naturalism," which focuses on the negative impact of fashion on health. Using the journal *Sundhedstidende*, published from 1778 to 1781 by the physician and professor Johann Clemens Tode, this study examines how fashion was critiqued from a health perspective in the 18th century.

Litteratur

Alm, Mikael: *Sartorial Practices and Social Order in Eighteenth-Century Sweden: Fashioning Difference*. New York & London: Routledge. 2022.

Davis, Fred: "Conclusions and Some Afterthoughts." I *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago: University of Chicago Press. 1992, s. 189-206.

Davis, Fred: "Antifashion: The vicissitudes of negation." I Malcolm Barnard (red.) *Fashion Theory: A Reader*. London: Routledge. 2007, s. 78-91.

Eriksen, Anne: "The Medical Periodicals of J.C. Tode and the Idea of Public Health": *Scandinavian Journal of History* 42. 2017, s. 28-45.

Greig, Hannah: "'Together and All Distinct': Public Sociability and Social Exclusivity in London's Pleasure Gardens, ca. 1740-1800": *Journal of British Studies* 51:1, 2012, s. 50-75.

Grymer-Hansen, Morten: "Detaljen i dragten: Amagerbønder i silkeklæder." I Søren Mentz

(red.) *Amager: 500 års hollænderhistorie*. Dragør: Museum Amager. 2021, s. 110-125.

Holberg, Ludvig: *Moralske Tanker*, bd. 1-2. København. 1744.

Holberg, Ludvig: "Epistola CLXXIV." I *Epistler*, bd. 2. København. 1748, s. 405-411.

Horstbøll, Henrik, Ulrik Langen og Frederik Stjernfelt: *Grov Konfækt Tre vilde år med trykkefrihed 1770-73*, bind 2. København: Gyldendal. 2020.

Juranek, Gabriela: "The Libertine Body: Bare Breasts in French Fashion, 1775-1800": *The Journal of Dress History*, vol. 3, issue 4, Winter 2019, s. 34-70.

Kaartinen, Marjo: "A Busy Day with Me, or at Least with My Feet & My Stockings'. Gender, Space and Commerce in the Eighteenth-Century Town." I E. Chalus og M. Kaartinen (red.) *Gendering Spaces in European Towns, 1500-1914*. New York: Routledge. 2019.

Krefting, Ellen, Aina Nøding og Mona Ringvej: *En pokkers Skrivesyge: 1700-tallets dansk-norske tidsskrifter mellom sensur og ytringsfrihet*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2014.

Langen, Ulrik: "'Kragen ved nok vad Soe den skal ride paa': Fruentimmer-Tidenden og trykkefrihedens første debat": *Temp – Tidsskrift for Historie*, årg. 9, nr. 17, 2018.

Larsen, Øivind: "Sundhedstidende og Johann Clemens Tode: Vårt første medisinsk-hygieniske folkeblad og dets redaktør." I Øivind Larsen og Bengt I. Lindskog (red.): *Sundhedstidende 1778-1781*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991, s. 7-16.

Maxwell, Alexander: "Fashion as a Social Problem." I *Patriots Against Fashion*. London: Palgrave Macmillan. 2014, s. 9-28.

Mellemgaard, Signe: *Kroppens Natur: Sundhedsoplysning og naturidealer i 250 år*. København: Museum Tusulanums Forlag. 1996.

Tode, Johann Clemens: *Sundhedstidende 1778-1781*. Faksimileudgave ved Øivind Larsen & Bengt I. Lindskog. Oslo: Universitetet i Oslo. 1991.

- Sundhedstidende: nr. 16, 1778, s. 117-119.
- Sundhedstidende nr. 30, 27. januar 1779, s. 141-144.
- Sundhedstidende: nr. 51, 1779, nr. 51.
- Sundhedstidende nr. 31, 31. januar 1781, s. 687-690.
- Sundhedstidende nr. 32, 7. februar 1781, s. 691-692.

Venborg Pedersen, Mikkel: *Luksus: Forbrug og kolonier i Danmark i det 18. århundrede*. København: Museum Tusulanums Forlag. 2013.

Venborg Pedersen, Mikkel: "Nationaldragt før nationaldragter: Mode og folkets vel i oplysningstidens debat": *Historisk Tidsskrift* 123:1, 2023.

Upubliceret materiale:

Væveren Niels Jensens Mønsterbog, Køng Museum.

Den anonyme Mønsterbog, Køng Museum.

Peter Apels Mønsterbog, i privateje.

Stoppeklude i nyt lys

Hvad kan vi lære af historiske reparationspraksisser?

Af Trine Skødt, cand.des. og Ph.d.-stipendiat
ved Det Kongelige Akademi - Arkitektur, Design, Konservering.

I den seneste tid har tøjreparation og historisk håndarbejde fået opmærksomhed i det danske museumslandskab. I udstillingen *Beautiful Repair: Mending in Art and Fashion* på Copenhagen Contemporary, så vi nutidige eksempler på designeres og kunstneres arbejde med at forædle tekstile materialer gennem reparation, mens fokus i Designmuseum Danmarks aktuelle udstilling *AKUT#5 Care & Repair* særligt sættes på fortidens eksempler på samme.¹ I KØNs udstilling *HOW DARE YOU: Køn, kamp og klimakrise*, behandles historiske tekstile håndværk, som kan forlænge tøjs brugsfase også som et tema i udstillingens overordnede fokus på nutidens miljø- og klima udfordringer.²

De to sidstnævnte udstillinger er gode eksempler på, hvordan museernes tekstile samlinger ikke udelukkende kan gøre os klogere på fortiden, men også hjælpe os med at forstå vores aktuelle problemstillinger i et nyt lys. De danske museer står dog ikke alene med interessen for, hvad vi kan lære af fortidens ressourcebevidste omgang med tekstile materialer. I designforskningen er temaet også under behandling.

I nærværende artikel, som udspringer af mit igangværende Ph.d.-projekt, vil jeg med stoppeklude som eksempel, forsøge at udfolde hvordan praksis-baserede undersøgelser af museumsgenstande kan gøre os klogere på historiske reparationspraksisser og bidrage til designforskningen i dag. Ph.d.-projektet, med arbejdstitlen *A Handy Craft: New Perspectives on Historical Clothing and Textile Repair*, er tilknyttet forskningscenteret KLOTHING: Centre for Apparel, Textiles and Ecology Research på Det Kongelige Akademi - Arkitektur, Design, Konservering, og projektet forventes afsluttet i efteråret 2025.³

På de danske designskoler er forskningen mange gange praksis-baseret, hvilket betyder at et *udøvende* element, fx egen kunstneriske praksis eller designdrevne workshops, bidrager til projektets empiriske indhold. Den designfaglige praksis aktiveres dermed som undersøgelsesmetode, men ofte i samspil med metoder hentet fra andre discipliner, fx kulturhistorie. Som inspiration til nærværende Ph.d.-projekt kan nævnes udgivelsen *Historical Perspectives on Sustainable Fashion: Inspiration for Change* af Amy Twigger Holroyd, Jennifer Farley Gordon og Colleen Hill, som bidrager med et historisk perspektiv på mode og beklædning i relation til bæredygtighed. Den introducerer historiske eksempler på alt fra fiberudvinding til tekstilarbejderes arbejdsforhold og genbrug samt genanvendelse, der behandles side om side med nutidige eksempler på samme. Bogen behandler primært USA's og Storbritanniens historie og er dermed begrænset rent geografisk. Imidlertid skaber den et overblik over både de forhold, vi nødtigt ser gentaget, samt tekstilhistoriske praksisser, der kunne inspirere til forandring og forbedring.⁴

I en dansk kontekst forholder etnolog og modeforsker Marie Riegels Melchior⁵ sig til lignende tematik i hendes artikel "Are Fashion Histories Sustainable?" Her foreslår hun, hvad der kan oversættes til en "tilbage til fremtiden" strategi i forsøget på at indlede en debat om, hvordan vores viden om fortidens praksisser kan bruges til at intervenere i nutidens

1 Copenhagen Contemporary: 2022 & Designmuseum Danmark: 2023.

2 KØN: u.å.

3 Det Kongelige Akademi: 2022.

4 Holroyd, Gordon og Hill: 2023.

5 Ph.d. og lektor ved Saxo-Instituttet på Københavns Universitet.

uholdbare modesystem.⁶ Tøj og andre tekstiler i museernes samlinger gemmer på mange spor, som kan belyse fortidens brugs-, vedligehold-, genbrugs- og genanvendelsesskikke. I *Dragtjournalen* Nr. 8 udfolder Inger Kirstine Bladt fx en række bud på fortidens idérige og ressourceoptimerende anvendelse af tekstile materialer og fremhæver særligt museumsgenstande fra perioden omkring den tyske besættelse og de efterfølgende år, hvor der var materialeknaphed. Bladt henviser desuden til den gennemgående historiske sammenhæng mellem materialernes økonomiske værdi og incitamentet til at udnytte tekstilerne til sidste trevl.⁷ I dag ser virkeligheden markant anderledes ud, og materialeoverflod har erstattet materialeknaphed. Så spørgsmålet er: *hvad kan fortidens ressourcebevidste omgang med tekstile materialer egentlig lære os i dag?*

Netop dette spørgsmål var omdrejningspunktet i opstarten af mit Ph.d.-studie, men projektet var hverken afgrænset periodisk, til en kategori af genstande, tekstilteknik eller praksis. Dog var det rent metodiske tilrettelagt, at undersøgelsens primære kildemateriale skulle være museumsgenstande frem for fx skriftlige kilder. I *dragtjournalen* Nr. 21 introduceres Borchs Tekstile Studiesamling ved Holbæk Museum, Museum Vestsjælland. Her redegør Tekstillauget for deres arbejde med at registrere og formidle samlingen, men der sættes også fokus på, hvorfor og hvordan en studiesamling kan anvendes i forskningssammenhæng. Særligt adgangen til at få tekstilerne i hænderne fremhæves som særegent for samlingen.⁸

Eftersom Ph.d.-projektet havde et relativt udefinerbart genstandsfelt, var adgangen til en forskelligartet gruppe af historiske tekstiler central og muligheden for at lave indledende undersøgelser med genstandene mellem hænderne afgørende for at kunne afgrænse projektet yderligere. Åbningen af Borchs Tekstile Studiesamling var dermed en mulighed for, at jeg kunne afsøge forskellige vinklinger af projektet i interaktion med de historiske genstande. Jeg kontaktede Tekstillauget og blev inviteret indenfor i deres verden af lærred, lyseduge og Lyøbroderier.

Gennem tre måneder fulgte jeg deres arbejde og kom i lære som tekstillaugsmedlem. Tilgangen med at følge tekstillaugets aktiviteter tilbød en eksplorativ undersøgelse af samlingens genstande fremfor en systematisk gennemgang. En systematisk gennemgang ville være enormt tidskrævende grundet samlingens størrelse på op mod 7000 genstande og fundene ville samtidigt være begrænset af mine forudsætninger for at forstå genstandene og deres kontekst.⁹ Den mere tilfældige screening af samlingens indhold var derimod guidet af tekstillaugets forhåndenværende opgaver. Dialogen med laugets medlemmer om de enkelte genstande, og deres erfaring med og viden om de historiske tekstiler medvirkede til at kvalificere, hvilke genstande der kunne være relevante for projektet.¹⁰ Den eksplorative metode bidrog dermed med et kvalitativt indblik i samlingen og førte til yderligere afgrænsning af projektets genstandsfelt.

Arbejdet med tekstillaugets på Holbæk Museum ansporede en interesse i de lære- eller prøveklude, hvor der er indøvet forskellige stoppeteknikker. Navnlig de deciderede stoppeklude. I konteksten af Ph.d.-projektet er stoppekludene interessante i kraft af stopningernes funktion som reparationsteknik, den tekniske kompleksitet og det håndværksmæssige niveau, samt ikke mindst det dannelsesaspekt, lærekludene repræsenterer. Ligeledes er stoppekludene, med deres fængende mønster- og farvekompositoriske udtryk, bemærkelsesværdige i en kontemporær sammenhæng, hvor reparationer i høj grad praktiseres

⁶ Riegels Melchior: 2017.

⁷ Bladt: 2012.

⁸ Emiland m.fl.: 2023.

⁹ Emiland m.fl.: 2023.

¹⁰ Tusind tak til Tekstillauget og Holbæk Museum for at invitere mig ind.

som et udsmykkende element.¹¹

I stærk kontrast var stoppekludene oprindeligt syet for at lære at reparere tekstiler på usynlig manér, men det gør ikke stoppekludene mindre relevante eller interessante i dag – tværtimod. I ønsket om at besvare hvad stoppekludene kan lære os i dag – ikke kun om fortidens reparationsidealer, men også om vores samtid og fremtid – bygger projektet bro mellem kulturhistorisk analyse og designforskningens metodik. For igangværende Ph.d.-projekts tilfælde er anvendelsen af den praksis-baserede metode motiveret af at prøve at forstå den viden og de kompetencer, som er indlejret i stoppekludene. Første del af undersøgelsen har derfor været at *genskabe* en stoppeklud fra Borch's Tekstile Studiesamling oprindeligt syet af Anna Auerbach i 1912.

Genskabelse af en Stoppeklud

I tråd med designforskningen, forholder antropologen Tim Ingold sig også til den vidensform, som opstår i menneskets manipulation af materialer. I bogen *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* diskuterer han fænomenet *personlig viden* i relation til bl.a. håndværkspraksisser.¹² Her forstås personlig viden som ”*de måder at vide og gøre der gror ud af erfaring med og praktisering af et håndværk, men som er så tæt forbundet til udøverens person, at de forbliver uden for rækkevidde for eksplicitering eller analyse*”.¹³ Ingold modsætter sig ideen om, at personlig viden er tavs. I stedet argumenterer han for, at det som ikke artikuleres i det talte eller skrevne sprog, i stedet udtrykkes i håndens arbejde eller i *korrespondance* med materialet, og betegner denne form for vidensformidling: ”*telling by hand*”. Når jeg er optaget af Ingolds idé om at *fortælle med hånden* skyldes det min søgen efter at udforske den viden som de materielle levn fra vores fortid gemmer på. Hvis vi retter vores opmærksomhed mod den sensitivitet over for materialet, som håndværket er et resultat af, hvad kan genstandene så fortælle os, som andre kilder ikke formår? Er der måder hvorpå, vi kan belyse den personlige viden, som er indlejret i museumsgenstande og her særligt stoppeklude? Hvad har Anna Auerbach, i hendes arbejde med stoppekluden, fortalt med hånden, og kan vi oversætte hendes materialiserede viden til et format, vi kan fortolke i dag?

At stræbe efter at forstå fortidens tekstile praksisser gennem genskabelsen af artefakter ses ligeledes i arkæologien med metoden eksperimentel tekstilarkæologi, hvor hensigten er at udfylde nogle af historiens huller. I de tilfælde hvor tekstile fund ikke forekommer grundet bevaringsforhold, men hvor man i stedet har fundet redskaber til tekstilproduktion, kan systematiske, praktiske eksperimenter udført med kopier af de arkæologiske tekstilredskaber hjælpe arkæologerne til at estimere hvilke tekstiler, redskaberne har været anvendt til at fremstille.¹⁴ Hvor arkæologien søger viden om fortidens samfundsforhold gennem de tilgængelige levn, og ofte uden skriftlige kilder til yderligere kontekstualisering, har vi i stoppekludenes tilfælde bedre adgang til andre typer af kildemateriale, som kan belyse stoppekludene og deres kontekst mere nuanceret.

Imidlertid kan den praksis-baserede undersøgelsesform bidrage med et andet perspektiv end den klassiske kulturhistoriske analyse. Med inspiration i den eksperimentelle tekstilarkæologi og Ingolds begreb ”at fortælle med hånden”, har jeg undersøgt Anna Auerbachs stoppeklud *gennem hånden*. Jeg ønskede at *genskabe* stoppekluden som et metodisk eksperiment, hvor læringsprocessen var det væsentlige bidrag frem for resultatet af genskabelsen. Formålet var dermed ikke at lave en eksakt kopi eller rekonstruktion, men at forstå genstanden og kompetencerne bag, i lyset af vores nuværende mode- og tekstilkultur.

Indledningsvist udførte jeg en tekstil genstandsanalyse af stoppekluden samt undersøgte tilgængelig viden om, hvordan stopningerne historisk blev udført. Før genstandsanalysen og

11 Kucher: 2024 (kommende publikation)

12 Ingold: 2013.

13 Ingold: 2013, s. 109. Forfatterens egen oversættelse.

14 Andersson Strand: 2010.

den efterfølgende genskabelse præsenteres, introduceres danske stoppeklude med udgangspunkt i Nationalmuseets samling.¹⁵

Nationalmuseets Stoppeklude

Det er ikke et nyt fænomen at beskæftige sig med prøve- eller læreklude, men ifølge litteraturen har interessen været størst omkring navnekludene, og selvom stoppekludene ofte benævnes, behandles de i et begrænset omfang.¹⁶ De grundigste undersøgelser af danske stoppeklude findes hos Petra Julie Holm i 1937 og Minna Kragelund i 1977 med udgangspunkt i henholdsvis Den Gamle Bys og Nationalmuseets samling af genstandsgruppen, men også disse undersøgelser er beskedne i omfang. Derfor har det i konteksten af Ph.d.-projektet været nødvendigt at dykke ned i kildematerialet for at danne et mere detaljeret overblik over genstandsgruppen – i dette tilfælde Nationalmuseets samling af stoppeklude.

Ved hjælp af museets registraturer og deres søgemaskine for samlingerne online, har det været muligt at gøre netop dette. Der findes i alt 60 stoppeklude i Nationalmuseets samling, hvoraf fire er kombinationer mellem navne- og stoppeklude. På de rendyrkede stoppeklude er der typisk syet mellem 8 og 25 stopninger, som dækker både lærredsstopninger og mønsterstopninger i stor variation. Det er også almindeligt at finde eksempler på maskestopning, hvor strik er imiteret. 47 af stoppekludene er dateret med et broderet årstal, ofte syet i korssting, og de dækker perioden 1721-1891. Langt størstedelen (37 af de 47) er syet i perioden fra 1750-1850. 46 af kludene er signeret, enten med et navn i fuld længde eller i form af initialer og otte skildrer desuden, at de er syet på en skole, da skolens navn også er broderet på kluden. Formatet af stoppekludene er enten kvadratisk eller rektangulært, og kludene kan være kantet med silkebånd og sløjfer i hjørnerne. På enkelte stoppeklude er der fastsyet papir på bagsiden. To er ordnet med et frynsebånd rundt om hver enkelt stopning. Ligesom der findes en stor variation af forskellige vævemønstre på stoppekludene, findes der også en stor variation i brugen af farver. Typisk bruges der forskellige farver til stopningernes trend- og islætretning, men der bruges også forskellige farver til at danne tern og striber.

Fig. 1: *Anna Auerbachs Stoppeklud. Øverst fra venstre: Lærredsstopning, maskestopning, mønsterstopning i gåseøjne, ternet lærredsstopning, korsstingsbroderi, mønsterstopning, kipret stopning, mønsterstopning i bygkorn og mønsterstopning sribet i slangekipet.*
Foto: Trine Skødt.



¹⁵ Nationalmuseets samling er udvalgt grundet samlingens omfang og tilgængelighed.

¹⁶ Browne & Wearden: 1999; Christie: 1950; Colby: 1964; Holm: 1937; King: 1960; Kragelund: 1977; Lorenzen: 1985; Tarrant: 1978 og Moss: 1984.

Anvendelsen af forskellige farver i trend og islæt var både for at få vævemønstret til at træde tydeligere frem og for at ”skaane Elevernes Øjne”.¹⁷

Anna Auerbachs Stoppeklud

Da Anna Auerbachs stoppeklud fra 1912 mangler proveniens ligesom andre genstande i Borchs Tekstile Studiesamling, hentes informationen direkte fra selve genstanden, hvor navnet og årstallet er broderet.¹⁸ Stoppekluden måler 38,5 x 38,5 cm og er syet på hørlærred med 12 tråde pr. cm i både trendens og islættens retning. Stoppekluden er kantet foroven og forneden mens siderne er tekstilets ægkant. Der er indvævet lyserøde tråde langs ægkanten og på tværs af tekstilet, som tilsammen danner et kvadrat på 37x 37 cm. Med disse karakteristika er det muligt at lærredet er blevet produceret med læreklude for øje.¹⁹ Hørlærredet er yderligere inddelt i ni kvadratiske felter ved indvævningen af rødt bomuldsgarn, som er udført med den samme type bomuldsgarn som stopningerne. Der er trukket en hørtråd ud af lærredet før indvævningen af hver af de røde markeringer for at gøre plads til det nye garn. Garnet er fæstnet med en knude på bagsiden. De ni felter rummer ni forskellige håndarbejdsøvelser, som Anna Auerbach har udarbejdet. I det midterste felt finder vi hendes navn broderet i korssting syet over to tråde i rødt garn med hvide udfyldninger på de to forbogstaver, samt årstallet 1912. I de omkringliggende felter har Anna Auerbach indøvet lærreds- og mønsterstopninger, samt en enkelt prøve på maskestopning. Stopningerne måler ca. 5,3 x 5,3 cm og er centreret i hvert felt. De er syet med et 4-trådet, s-spundet bomuldsgarn i både hvid og rød. Lærreds- og mønsterstopningerne er i kanterne syet ind i hørlærredet med forsting ved at følge lærredets vævning over 6 tråde, hvilket hæfter stopningen til tekstilet. Garnet er hæftet på bagsiden med små knuder. På vrangen er den del af lærredet, som selve stopningen dækker, klippet væk. Det er den del, hvor man må forestille sig at tekstilet er beskadiget, og som stopningen erstatter. Det er naturligvis et tænkt eksempel, da stopningerne i stoppekludenes tilfælde ikke er syet for at udbedre et hul, men for at øve sig på at udbedre et hul.



Fig. 2: Korsstingsbroderiet optegnet på ternet papir. Illustration: Trine Skødt.

I sammenligning med Nationalmuseets samling af stoppeklude er Anna Auerbachs stoppeklud atypisk på to områder. Først, det faktum at der kun er anvendt to forskellige farver garn og dernæst, at kluden er inddelt i felter med indvævet garn. Kun en enkelt stoppeklud i Nationalmuseets samling har samme karakteristika.²⁰ Dette er stoppekluden med genstandsnummeret 220/1970, som desværre ikke er dateret. Kompositorisk minder den om Anna Auerbachs stoppeklud, da den også er inddelt i ni felter med et rødt garn, men der indgår både rødt, hvidt og blåt garn i selve stopningerne fremfor Anna Auerbachs to farver. Et andet fællestræk er de lyserøde markeringer langs æggen og på tværs af vævebredden som indrammer stoppekluden. Det er et særpræg, som vi ikke ser i resten af Nationalmuseets samling af stoppeklude. Grundet den sparsomme proveniens, kan vi kun gisne om, hvorvidt de

¹⁷ West: 1902, s. 108.

¹⁸ Emiland m.fl.: 2023.

¹⁹ Lærekludenes indvævede markeringer langs æggen findes også beskrevet hos King: 1960, s. 9.

²⁰ Af de i alt 58 affotograferede stoppeklude.



Fig. 3: Vrangsiden af Anna Auerbachs stoppeklud. Kun det maskestoppeede felt øverst i midten er ubrudt. Ved de andre stopninger er lærredet bortklippet på vrangen. Foto: Trine Skødt.



Fig. 4: Stoppeklud med genstandsnummer 220/1970 fra Nationalmuseets samling. Læg mærke til hvordan trend- og islættrådene er fæstet til lærredet. I denne stoppeklud følger de stopningens rapport frem for at være syet med forsting. Dette er usædvanligt sammenlignet med resten af Nationalmuseets samling af stoppeklude. Foto: Mette Humle Jørgensen, Nationalmuseet.

to stoppeklude har et fælles geografisk ophav eller måske er syet omkring samme periode. En grundigere komparativ analyse baseret på fysisk adgang til begge stoppeklude kunne gøre os klogere på stoppekludenes sammenfald og forskelligheder, fx med hensyn til materialer og kludenes indbyrdes størrelsesforhold.

Analysen af Anna Auerbachs stoppeklud gav mange indikationer på, hvordan stopningerne var udført, men den efterlader også mange spørgsmål. Havde Anna Auerbach fx klippet huller i lærredet, som hun derefter stoppede henover, eller havde hun stoppet hen over et intakt lærred og fjernet materialet bagefter? Hvordan holdt hun rede på de forskellige stopningers mønsterrapporter?²¹ Anvendte hun en broderiramme for at holde sit lærred stramt under syningen og hvis ja, hvilken slags? De spor Anna Auerbach har efterladt os – som hendes hænders arbejde fortæller – er spor der gør os klogere på *resultatet* af hendes indsats. Genstandsanalysen giver os de kolde fakta om kludens konstruktion, materialer og komposition, men den kan ikke umiddelbart fortælle os om håndværkets *proces*. I ambitionen



Fig. 5: Genskabelsen af Anna Auerbachs stoppeklud. Foto: Trine Skødt.

²¹ En rapport er det mindste udsnit af et givet mønster, som ved gentagelse horisontalt og vertikalt danner mønsteret.

om at forstå processen kastede jeg mig over at genskabe stoppekluden. Kriterierne var at arbejde med materialer, der kom så tæt på originalen som muligt og i samme skala, farver og komposition.²² Da genskabelsen blev udført med formålet at forstå håndarbejdets process, betød det, at den første stopning, som mislykkedes, ikke blev omgjort. Følgende afsnit redegør for min version af Anna Auerbachs stoppeklud, baseret på analysen og mine egne forudsætninger for håndarbejde.

Til genskabelsen af Anna Auerbachs stoppeklud anvendte jeg Permin hørlærred med 11 tråde pr. cm. i farven hvid. Originalen var udført på et lærred af 12 tråde pr. cm, men de to kvaliteter på 12 tråde pr. cm, jeg kunne fremskaffe, var vævet med en tykkere tråd og var dermed mere lukkede i strukturen end Anna Auerbachs lærred. Derfor valgte jeg lærredet med 11 tråde pr. cm, da jeg vurderede at det bedre matchede garnkvaliteten. Garnet jeg anvendte til stopningerne og korsstingsbroderiet var DMC Broder Spécial (også kendt som navnegarn) nr. 20 i farverne Blanc og nr. 321 (rød). Desuden brugte jeg farven Black i erstatning for det røde indtil den rigtige farve kunne fremskaffes. Det sorte garn anvendte jeg i tykkelsen nr. 16 (som er tykkere end nr. 20) til korsstings-broderiet, markeringerne, samt kludes første stopning. Da den første stopning mislykkedes, anvendte jeg efterfølgende det tyndere garn til de resterende stopninger.

Inden jeg påbegyndte stopningerne og korsstingsbroderiet, inddelte jeg lærredet i ni felter og monterede det på en firkantet broderi/stramajramme. Jeg optegnede stopningernes størrelse og placering med en tynd blyantstreg. Jeg vurderede, at det ville være for svært at stoppe hen over et hul og jeg frygtede at de brudte tråde ville begynde at trevle op, så jeg efterlod lærredet intakt. Måske det kan tolkes som snyd at stoppe først og klippe hul efterfølgende, men eftersom stoppekludene oprindeligt var *øvelsesstykker*, fandt jeg det i orden. Den første



Fig. 6: Anvendelsen af træknålen. For at kunne sy islætten fra samme side hver gang, anvendes skiftevis træknålels spids og øje til at væve med. Her har jeg indført træknålen fra venstre mod højre med træknålels øje først. Foto: Trine Skødt.

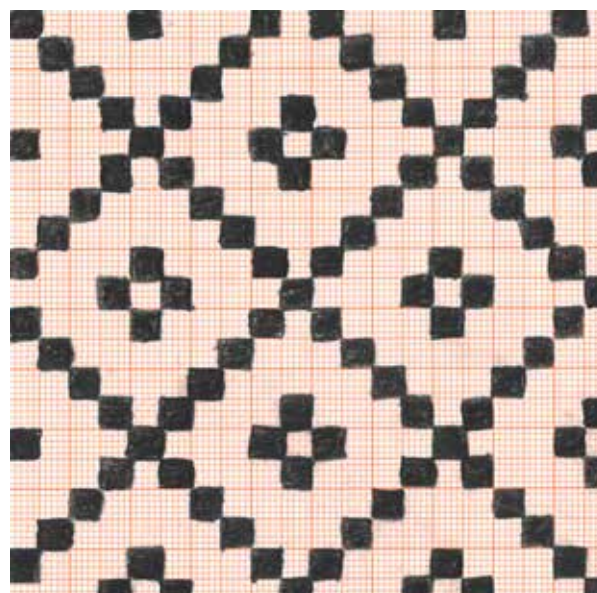


Fig. 7: Stofftegning af mønsteret gåseøjne, der blev brugt som opskrift til at sy stopningen. De sorte felter markerer de bindinger, hvor trendtrådene ligger over islætten. Stofftegningen her viser 2x2 rapporter, mens selve stopningen består af ca. 5 x 5 rapporter. Illustration: Trine Skødt.

²² Da min genskabelse af stoppekluden skulle indgå i Det Kongelige Akademis udstilling Planetary Boundaries, blev korsstingsbroderiet, markeringerne og den første stopning syet med sort fremfor den originale røde, hvilket skyldes manglende tilgængelighed af det røde garn.

stopning jeg afprøvede, var lærredsstopningen, og der behøvede jeg ikke en stoftegning til hjælp for at kunne følge mønsterets rapport. Til de efterfølgende stopninger havde jeg tegnet stopningernes vævemønstre på ternet papir, som når man laver en stoftegning ved vævning. Den fungerede som opskrift til at følge islættens rytme over og under trendtrådene. Med et relativt begrænset kendskab til og praktisk erfaring med vævning, var det en udfordrende opgave at aftegne mønstrene fra de originale stopninger på papir. Jeg hæftede både trenden og islætten i lærredet med forsting over og under 6 tråde.

Forstingene syede jeg med broderinål nr. 24 uden spids, men til at væve islætten ind mellem trendtrådene anvendte jeg en træknål, da jeg derved kunne sy stopningen fra samme side hver gang.²³ Det gjorde det nemmere rent motorisk, da jeg kunne anvende *den gode hånd* hver gang (i mit tilfælde venstre) og ikke skulle skifte til *den dårlige hånd* for hver anden indføring af islætten.

Det blev også lettere at følge stoftegningens mønster når islætten blev syet fra samme side hver gang, eftersom stoftegningen illustrerede et tilfældigt antal rapporter og dermed ikke



Fig. 9: Stoppeklud fra Nationalmuseets samling fra 1794 med genstandsnummer 719/1948. Stoppekluden omfatter 25 forskellige stopninger og er syet på et lærred med 16 tråde pr. cm.

Foto: Mette Humle Jørgensen, Nationalmuseet.



Fig. 8: Den genskabte version af stopningen med mønsteret gåseøjne. Foto: Trine Skødt.

matchede antallet på den faktiske stopning. Afslutningsvis hæftede jeg garnet på bagsiden med små knuder og klippede lærredet bag stopningerne bort. Jeg brugte mellem 4 og 6 timer på at sy de enkelte stopninger afhængigt af deres kompleksitet og min dagsform.

Processen med at genskabe Anna Auerbachs stoppeklud har i første omgang forstærket min respekt for stopningens håndværk samt for de piger og kvinder, der udførte håndarbejdet. Det er et langsommeligt og krævende håndarbejde i både fysisk og kognitiv forstand. Den motoriske kapacitet har været stor hos udøverne – særligt i de mange tilfælde, hvor der er syet på endnu finere kvaliteter end det lærred, som jeg havde mellem hænderne. Fx er stoppekluden afbilledet her (se fig. 9) syet på et lærred med 16 tråde pr. cm. Det har desuden været nødvendigt med et godt syn og god belysning, for at kunne håndtere det fine syarbejde. Kognitivt har arbejdet fordret både overblik og høj koncentration. Det gælder specielt for de mere komplicerede vævemønstre, som i

²³ Anvendelsen af træknålen havde jeg fundet beskrevet i Emilie Wests bog Vejledning til metodisk Undervisning i kvindeligt Haandarbejde fra 1902. Tak til Tekstillaugget for at henvise til bogen.

nogle tilfælde er opbygget af rapporter på op mod 30 tråde horisontalt og vertikalt.

I modsætning til vævning, har man ved stopning ikke den hjælp, at skellet næsten automatisk dannes gennem vævens opsætning af skafter og tramper. Ved stopning må mønsteret derfor studeres nøje og islættens rytme over og under trendtrådene følge en stoftegning eller en anden angivelse af mønsteret minutios. Hvorvidt man historisk har anvendt stoftegninger eller skriftlige fremstillinger af mønsterets rapport (fx at skrive *en over*, *en under* ved lærred) til at frembringe de mange forskellige vævemønstre vides ikke. Genskabelsen af Anna Auerbachs stoppeklud har dog gjort det klart, at både håndarbejds-mæssige kompetencer og en grundforståelse af vævede tekstilers komposition er essentielle for at komme i mål med en stoppeklud.

Den flid og omhyggelighed, der ligger bag stoppekludene peger, sammen med de andre typer af læreklude hvor reparationsteknikker er indøvet, på at vedligeholdelse af tøj og tekstiler har været en væsentlig og integreret del af håndarbejdsundervisningen. Selvom stoppekludene ikke beretter om stoppeteknikkernes udbredelse som praktisk reparation, kan de gøre os klogere på både dannelsesidealet for tidens kvinder og på stopning som teknisk færdighed. Set i lyset af vores egen tid, er selve stoppeteknikkerne svære at overføre til nutidens tekstile materialer. Det gælder særligt hvis man ønsker at anvende teknikken som oprindeligt tiltænkt, til diskret eller usynlig reparation, eftersom nutidens tekstiler ofte er så tynde og tæt vævede kvaliteter, at selv de dygtigste af stoppekludenes ophavskvinder næppe kunne stoppe dem usynligt. Den store dedikation til og fordybelse i reparation som stoppekludene afspejler, er i stærk kontrast til vores nutidige overforbrug af tøj og tekstiler. En sådan reparationsdedikation kan være svær at fremmane i dag, hvor tøj og tekstiler er blevet billigere, mere tilgængelige og det økonomiske incitament for reparation er forsvundet.²⁴ Omvendt peger den fornyede interesse i at tilegne sig vedligeholdsmæssige kompetencer på, at vores forøgede forståelse af tøj og tekstilers store miljø- og klimaaftryk faktisk sætter gang i nye tanker og handlinger i relation til vores tøjbrug og forbrug. I dag ser vi stoppeteknikken fortolket og anvendt som dekorativ reparation tilpasset vores tids tilgængelighed af materialer og færdigheder. Et fænomen jeg ser frem til at undersøge nærmere i regi af Ph.d.-projektet.

Tilbage står nu spørgsmålet om, hvorvidt nutidens reparationer faktisk nedbringer vores forbrug af tøj og tekstiler. Måske vi skal lære mere og andet af stoppekludene end blot de tekniske færdigheder for reparation? Kunne vi også genopbygge vores forståelse af tøj og tekstiler som værdifulde materialer og måske udvikle en ny form for tekstil dannelse?²⁵ Indtil da, burde vi starte med at stoppe.



Fig. 10: Rapport på 30 tråde horisontalt og 30 tråde vertikalt fra stoppekluden med genstandsnummer 719/1948 (stopning nr. 2 fra venstre i midterste række).

Illustration: Trine Skødt.

24 Fletcher: 2016

25 Begrebet tekstil dannelse er inspireret af Cirkulær Økonomi for Plast og Tekstil: 2021 & Ræbild: 2021.

Abstract

A New Perspective on Darning Samplers: Learnings from Historical Clothing and Textile Repair

A Handy Craft: New Perspectives on Historical Clothing and Textile Repair.

Clothing and textiles in museums' collections show traces of past use, reuse, maintenance and recycling. Practices, which all have gained attention due to our present climate and environmental crises. This article unfolds how the methodology of design research and the *re-making* of a darning sampler uncover new perspectives on the handicrafts of the past. It highlights how the skills and competencies embedded in darning samplers demonstrate a high dedication to textile repair. Also, darning techniques are discussed with regard to overconsumption and the renewed interest in textile handicrafts.

Litteraturliste

Andersson Strand, Eva: Experimental Textile Archaeology. North European Symposium for Archaeological Textiles X, Left Coast Press, 2010, s. 1-3.

Bladt, Inger Kirstine: "Fra melsæk til matrostøj— Om genbrug af tekstiler". Dragtjournalen nr. 8 årgang 6, 2012, s. 35-41.

Browne, Clare og Wearden, Jennifer: Samplers from the Victoria and Albert Museum. V&A Publications, 1999.

Christie, Archibald: Samplers and Stitches: A Handbook of the embroiderer's art. Batsford, 1950.

Cirkulær Økonomi for Plast og Tekstil: Circular economy with a focus on plastics and textiles. A 2030 & 2050 Roadmap. Innovationsfunden, 2021.

Colby, Averil: Samplers. Batsford, 1964.

Copenhagen Contemporary: Beautiful Repair Mending in Art and Fashion.
<https://copenhagencontemporary.org/beautiful-repair-mending-in-art-and-fashion/>
(set 15. april 2024).

Designmuseum Danmark: "AKUT #5" Care & Repair.
<https://designmuseum.dk/udstilling/akut-5/> (set 15. april 2024).

Det Kongelige Akademi: Klothing—Centre for Apparel, Textiles & Ecology Research. <https://kglakademi.dk/klothing-centre-apparel-textiles-ecology-research> (set 15. april 2024).

Emiland, Kirsten, Minna Kragelund, Agnethe Nygaard, Agnethe, Olesen, Wini Maj Børneboe og Inger Rasmussen: "Holbæk Museum åbner for 7000 tekstiler". Dragtjournalen, nr. 21 årgang 17, 2023, s. 29-41.

Fletcher, Kate: Craft of Use: Post-Growth Fashion. Routledge, 2016.

Holm, Petra Julie: Navne- og andre læreklude i "Den Gamle By". Den Gamle by, 1937.

Holroyd, Amy Twigger, Jennifer Farley Gordon og Colleen Hill: *Historical perspectives on sustainable fashion: Inspiration for change*. Bloomsbury Visual Arts, 2023.

Ingold, Tim: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Taylor & Francis Group, 2013.

King, Donald: *Samplers*. Victoria and Albert Museum, 1960.

Kucher, Iryna: *Designing Engagements with Mending*. Designskolen Kolding, 2024 (Kommende publikation).

KØN: *HOW DARE YOU Køn, kamp og Klimakrise*.

<https://konmuseum.dk/udstilling/howdare-you/> (set 15. april 2024).

Kragelund, Minna: *Navneklude: Undervisning i håndarbejde ca. 1750-1900*. Nationalmuseet, 1977.

Lorenzen, Erna: *Tråde Bagud: Tekstilers kulturhistorie*. Poul Kristensens Forlag, 1985.

Moss, Gillian og Cooper-Hewitt Museum: *Embroidered Samplers in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum*. The Smithsonian Institution's National Museum of Design, 1984.

Riegels Melchior, Marie: "Are fashion histories sustainable? Some concerns about engaging the past in present fashion practices in the age of the anthropocene". *Ethnologia Scandinavica*, 47, 2017, s. 26–41.

Ræbild, Ulla: Strategic design thinking. *Sustainability by Design: Forward-thinking solutions for the future of fashion and textile*. Creative Denmark, 2021, s. 8–9.

Tarrant, Naomi: *Samplers*. Royal Scottish Museum, 1978.

West, Emilie: *Vejledning til metodisk Undervisning i kvindeligt Haandarbejde*. N. C. Roms Forlagsforretning, 1902.

Tilskæring på dansk: Hutters Nyeste Skole i Tilskærekunst

Af Viktor B. Heegaard, Master of Science i History and Philosophy of Science

Introduktion

I 1796 proklamerede de anonyme forfattere af *The Taylor's Complete Guide*, det tidligst kendte tilskæringssystem, at “[i]t has long been to the great Disgrace of [London], where the Arts and Sciences as so liberally courted[...]that clothing Human Nature should remain a Secret to Certainty.”¹ Med dette er de frontfigurerne i udviklingen af den mekaniske eller videnskabelige tilgang til tilskæring, som over de næste hundrede år kom til at omfatte et utal af systemer, der hævdede at bruge samtidige videnskabelige koncepter om menneskets anatomiske forhold, og passe dem ind i geometriske og matematiske systemer.²

I Danmark omtaler skrædderlitteraturen også det skelsættende øjeblik, hvor man overgår til et moderne skrædderi med målebånd og tilskæringssystem frem for øjemål og talent. Amskov beskriver det som “[i]déen, at alt lader sig mekanisere, trængte sig mod Slutningen af det 18. Aarhundrede saa pludseligt og impulsivt ind I den menneskelige Bevidsthed,”³ og derfra ind i skrædderfaget. I 1879 kommer det første dansk-sprogede tilskæringssystem, ifølge forfatteren B.A. Hutters, med bogen *Nyeste Skole i Tilskærekunst*.⁴ Et værk, der udspringer fra Hutters uddannelse ved skrædderakademiet i Dresden, og derved en primært tysk tradition, som han selv beskriver den.⁵

Nyeste Skole i Tilskærekunst indeholder to forskellige tilskæringssystemer, over 200 figurer og diagrammer, og giver et indblik i, hvor den danske skrædderhistorie er i den anden halvdel af 1800-tallet, midt i storindustrialiseringen og den fortsatte eksplosion af tilskæringssystemer i resten af Europa. Her vil jeg redegøre for værkets kontekst i forhold til både tilskæringens historie og videnskabens, samt undersøge dens indhold i forhold til andre værker om tilskæring fra perioden, og analysere dens brug af idéer og metoder fra videnskaben i 1870'erne.

Tilskæringens udvikling i 1800-tallet

At det, som kaldes den moderne skrædderkunst, opstår ved slutningen af 1700-tallet, er generelt accepteret i litteraturen både indenfor⁶ og udenfor⁷ håndværket. Oprindelsen menes at ligge i England med den hurtigt kopierede *The Taylor's Complete Guide*, men tager først rigtigt fart da Barde, Hearn og andre i 1810'erne i England og Frankrig begynder at involvere brug af centimeter- og tommemålebåndet i deres tilskæringssystemer, hvilket åbner døren til brug af direkte matematik, når mønstre skal konstrueres.⁸ Gennem resten af 1800-tallet ses en eksplosion af systemer, alene i USA blev over 40 forskellige videnskabelige, matematiske og/eller mekaniske tilskæringssystemer publiceret mellem 1820 og 1860.⁹

Grunden til, at der er brug for at lave videnskabelige systemer i tilskæring, og hvorfor Hutters har succes med sit værk, der udkom i tre opslag før hans død,¹⁰ er sandsynligvis fordi tilskæring er et utroligt specialiseret og komplekst fag – en tilskærer sad ofte øverst i hierarkiet

1 Anonyme forfattere 1796, s.1

2 Giles 1887, Waugh 1977

3 Amskov 1948, s.42

4 Hutters 1879, s.2

5 Ibid.

6 Hutters 1879 s.1, Giles 1887 s.88, Amskov 1948 s.42

7 Waugh 1977 s.112, Kidwell 1979 s.2

8 Amskov 1948 s.42, Waugh s.130

9 Davis-Meyers 1992

10 Hutters 1879, 1892

i et skrædderi, og var gerne mesteren.¹¹ Tilskæring er også en proces der, hvis det gøres forkert, er det dyreste spild af både tid og materialer. Tilskæringssystemerne frigjorde en viden, der tidligere var forbeholdt én informationsvej: mester til lærling. Hutters beskriver den gamle metode, som defineret af den ”blaa Patron,” et grundmønster, der overgives fra mester til lærling og ses som en form for ophøjet og beskyttet viden.¹²

I litteraturen bliver udviklingen af tilskæringssystemer i 1800-tallet generelt set som en kombination af flere faktorer. Brugen, måske opfindelsen, af målebåndet, mener Waugh,¹³ var årsagen, imens Zakim¹⁴ implicerer den voksende middelklasses brug for skræddersyet tøj; der efterspurgte et mellemtrin mellem et helt nyt mønster pr. klient og det såkaldte ”slop” tøj.¹⁵ Derudover ses der generelt i Europa på dette tidspunkt en opløsning af laugene, og derved mindre pres på at holde essentiel viden indenfor disse strukturer.¹⁶ Den europæiske herremode skifter på dette tidspunkt til at have fokus på snit, hvilket kræver mere af tilskæringen for at fremstå ideelt. Tilskæringens kvalitet var derfor en måde at udmærke sig på som mand, i en periode hvor herremoden ellers kan opfattes som relativt ensformig.¹⁷

Videnskabshistorien viser, at idealerne, der betegner god videnskab, er omskiftelige og socialt betingede; en kemiker i 1600-tallet var mest videnskabelig i sine observationer, hvis han gjorde dem med sine egne trænedes sanser, imens en fra 1700-tallet aldrig ville drømme om at lade andet end et ikke menneskeligt instrument observere.¹⁸ Denne udvikling af, hvad Daston og Galison i deres skelsættende værk *Objectivity* kalder *dominant epistemic virtues*, beskriver ikke kun, hvordan god videnskab udføres, men også hvordan den bibeholder sin autoritet.¹⁹

I anden halvdel af 1800-tallet, var den dominerende *epistemic virtue* inden for videnskabelige visuelle repræsentationer, observation og dokumentation, hvad Daston og Galison betegner som *Mechanical Objectivity*, herefter mekanisk objektivitet.²⁰ Denne objektivitet opnås gennem perfekte observationer, hvor menneskelig indflydelse, det subjektive, er fjernet og kun en rå virkelighed står tilbage.²¹ 1800-tallets videnskabsmænd stræbte efter perfekte mekaniske løsninger til at observere, registrere og dokumentere fænomener.

Mekanisering, i forbindelse med både tilskæringen og videnskaben, er et fænomen, der ses gennem den industrielle udvikling. Her bliver processer, der tidligere udførtes af et menneske med en bestemt træning og/eller handling, mere uafhængige af menneskeligt input. Selvom det oftest bliver brugt til at beskrive den øgede brug af specialiserede maskiner til at erstatte hårdt menneskeligt arbejde, for eksempel tærskemaskinen i landbruget, behøver mekanisering som koncept, ikke at involvere direkte mekanik. Den kan også handle om konstruktionen af systemer, formler og instrumenter, der eliminerer dele eller hele mennesket i produktion af viden, data og/eller et fysisk produkt.²²

I tilskæringen er det oftest måltagningen og selve tegningen af snitmønstret, der mekaniseres. Af de 42 tilskæringssystemer undersøgt af Davis-Meyers, indeholdt størstedelen instruktioner på at bruge apparater til at måle med, udover målebånd og papir.²³ For snitmønsterkonstruktionen ses mekaniseringen generelt i formuleringen af tilskæringssystemer, som gør op med tidligere metoder, der var afhængige af tilskærers mangeårige erfaring og trænedes øjne. For eksempel ved at konstruere snitmønstre enten direkte fra observation,

11 Hutters 1879 s.1, Gamber 1995

12 Hutters 1879 s.2

13 Waugh 1977 s130

14 Zakim 1998

15 ”Slop” var billige beklædningsgenstande, der generelt var skåret løst

16 Hutters 1879 s.2, Ginsburg 1972

17 Matthews & Victoria 2002

18 Roberts 2021

19 Daston & Galison 2007 s.17

20 Ibid. 120-121

21 Ibid. 121

22 Ibid. 120

23 Davis-Meyers 1992

kaldt *rock of eye*, eller ved at modificere et arvet grundmønster, kendt som den *blaa Patron*, ligeledes fra observation.²⁴ I et tilskæringssystem elimineres begge disse metoder, da snitmønsterkonstruktionen udføres efter specifikke trin og diagrammer, og ofte bliver proklameret til at kunne bruges af novicer, endda at være bedre end de tidligere metoder, fordi de er uafhængige af personlig erfaring.²⁵ Tilskæringssystemer kan generelt inddeles i tre kategorier, defineret af Kidwell; proportionelle systemer, der bruger ét eller få mål for at finde hele kroppens mål i en tavle, direkte systemer, hvor alle mål til snitmønsterkonstruktion er taget direkte fra kroppen, og hybride systemer, der er en kombination af begge metoder.²⁶ I den sidste halvdel af 1800-tallet var direkte systemer dominerende.²⁷

Den Nyeste Skole i Tilskærekunst

Bernhardt Anton Hutters var ansat ved Falbe-Hansen i Randers som tilskærer og underviste i tilskæring udover at skrive bøger indenfor faget.²⁸ Der er indikationer på, at han havde en vis succes ved sit fag, idet *Den Nyeste Skole i Tilskærekunst* udkom i 3 oplag, senest i 1892, før hans død i 1894. Hvorfor det skulle være i 1879, at hans system udkom, skyldes sandsynligvis, at han var på et sted i sin karriere som underviser, hvor der var en god mulighed for yderligere at forstærke sin autoritet. Det er ikke unormalt, at en tilskærer nogle årtier inde i karrieren skrev og udgav ”sit” eget system,²⁹ da det gav mulighed for en ekstra indkomst, uden at skulle påtage sig mere praktisk arbejde. Det er vigtigt at have for øje, at *Den Nyeste Skole i Tilskærekunsts* indhold først blev udgivet som hæfter i en serie, men hvornår dette skete er ikke klart, dog var det sandsynligvis i 1870’erne.

Ved første øjekast, er *Den Nyeste Skole i Tilskærekunst* en normal tilskæringsbog fra 1800-tallet i Europa. Den starter med en introduktion, hvor Hutters redegør for sin tilgang, metode og erfaring, og går derefter i en teknisk dybde med måltagning, kategorisering af forskellige kroppe, videnskabelig teori, måleinstrumenter og konstruktionen af snitmønstre. Den indeholder over 200 figurer som illustration til teksten, og har ikke været billig at producere eller anskaffe (eksemplaret fra Designmuseets Bibliotek, som jeg undersøgte, var også mest ramponeret ved tavlerne, en indikation af hvor brugt de har været.)

Ret unikt for tilskæringsbøger fra denne periode, præsenterer den i detaljen to forskellige systemer: Et baseret på relationer mellem brystmålet og kroppen, kaldet Proportions-Skema Methoden (PSM), og et han kalder det Anthro- Trigonometriske System (ATS), der bruger direkte mål. I begge tilfælde tager han ikke hele æren, og er forsigtig med at kreditere grundteorien for begge til henholdsvis Compaing³⁰ og G. A. Müller.³¹

På trods af at han bruger halvdelen af bogen på dette, udtrykker Hutters klart at han ikke bryder sig om PSM-systemet. Han beskriver, hvordan det præcist udføres, men ikke om de teorier eller proportionelle forhold, der ligger til grundlag for systemet udover, at de er ”Mathematiske.”³² Hvorfor, at det er inkluderet, forklarer han ved, at det er det gængse system, som efterspørges af de fleste indenfor håndværket, på trods af dets mangler.³³

Hutters nævner, at et af de aspekter, der gør PSM bedre end andre proportionelle systemer, er, at klienter bliver kategoriseret i forhold til deres proportioner før en grundform tegnes. Dette er, ifølge Hutters, i modsætning til andre proportionelle systemer, der har ét proportionelt

24 Anonyme forfattere 1796 s.2, Hutters 1879 s.2, Giles 1887 s.87

25 Dette ses i introduktionerne på de fleste tilskæringssystemer, som et repræsentativt udpluk gør Hutters (1879), Giles (1875) og the Taylor’s Complete Guide (1796) det alle.

26 Kidwell 1979

27 May 2022

28 Hutters 1879, s. 202-206

29 Eksempelvis udgav Giles sit West-End System i 1875

30 Hutters 1879 s.3

31 Ibid. s.97

32 Ibid. s.5

33 Ibid. s.5

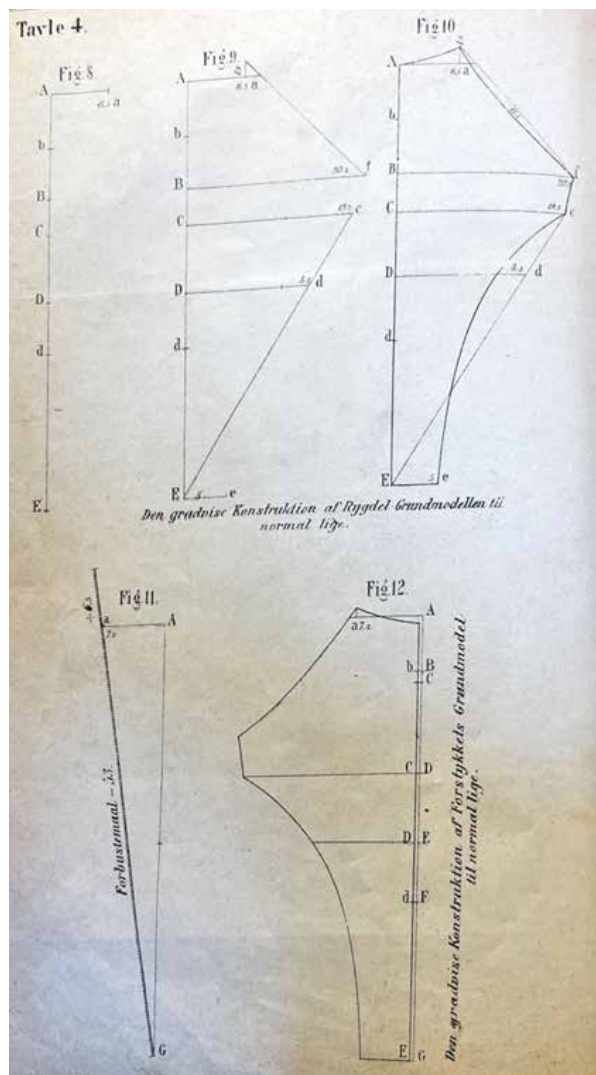


Fig. 1: Konstruktion af rygstykke til 'normal lige bygningsform' ved PSM. (Hutters 1879, t. 4) Foto: Viktor Heegaard 2024.

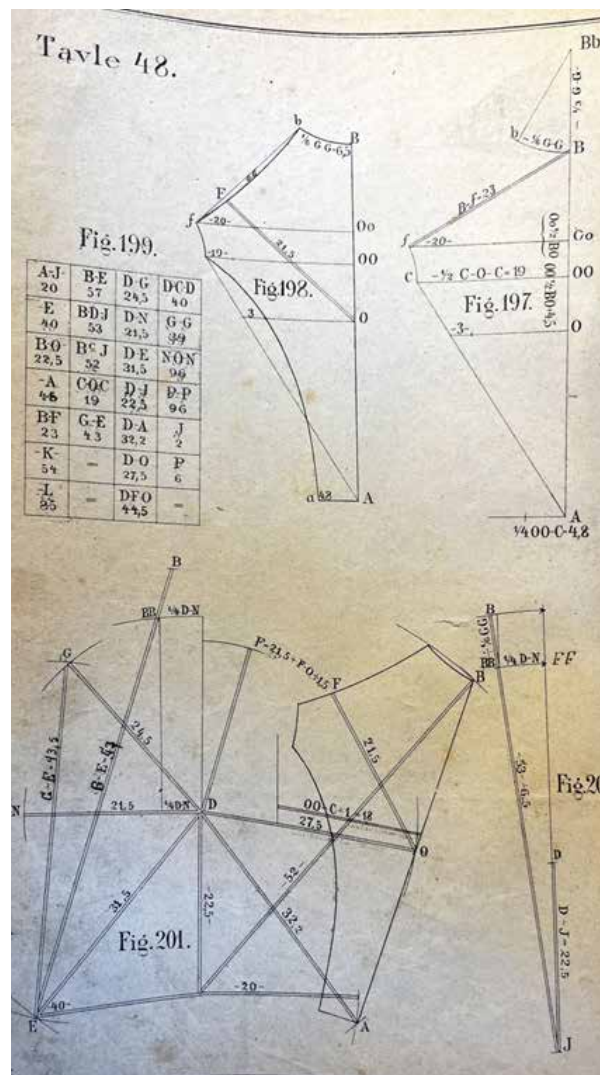


Fig. 2: Konstruktion af rygstykke til 'normal lige bygningsform' ved ATS. (Hutters 1879, t. 48) Foto: Viktor Heegaard 2024.

system til alle former af mænd, der finjusteres til sidst i mønsterkonstruktionen.³⁴ Eksempelvis, hvis en persons sidelængde er større end dennes brystmål, har personen "slanke" proportioner, og grundmønstret skal afspejle dette.³⁵ I alt har han fem grundkategorier i proportioner og derudover råd om, hvordan forskellige rygholdninger, beholdninger og større deformiteter skal opvejes i tilskæringen.³⁶ I modsætning til dette, får ATS et helt introduktionskapitel omkring de geometriske og matematiske teorier.³⁷ Det er disse, han fremhæver som grundlaget for, at dette system er "en Methode, som[.]byder den største Sikkerhed, som indtil Dato er opnaaet i Tilskærekunsten."³⁸ Han uddyber, at han foretrækker den frem for den proportionelle metode, fordi den er "paa en mere videnskabelig Basis hvilende."³⁹ Forskellen mellem de to systemer kan ses i tavlerne, der bruges, når grundformen skal tegnes. For eksempel, ved konstruktionen af rygstykket på grundmønstret ved PSM (fig 1), bruges der færre tal og konstruktionslinjer i forhold til samme mønsterkonstruktion ved ATS, (fig. 2).

34 Ibid. s.36
 35 Ibid. s.36
 36 Ibid. s.35-37
 37 Ibid. s.97
 38 Ibid. s.3
 39 Ibid. s.3

Brugen af instrumenter er værd at bemærke. Som mange andre forfattere af tilskæringssystemer i 1800-tallet,⁴⁰ promoverer Hutters sine egne specifikke måleinstrumenter som nødvendige for at kunne bruge systemerne. Til begge metoder er der nødvendig brug af et ”taillebælte,” men også instrumenter specifikt til ATS, som han selv har opfundet – Sidealtimeteret og Skridtaltimeteret.⁴¹

Udover den tekniske dybde og de rige detaljer om metoden er alle tal og symboler forklaret, og Hutters inkluderer endda en kort historie og forklaring af centimetersystemet.⁴² Det kan i dag give os en idé om, hvilken uddannelse han har forventet af sine læsere, da det ellers er relativt variabelt i tilskæringssystemer fra perioden, hvor meget det antages, læserne har af viden. Alt i alt, udover inklusionen af to systemer i værket, er Hutters *Den Nyeste Skole i Tilskærekunst* meget karakteristisk for en tilskæringsbog fra anden halvdel af 1800-tallet, og viser et fascinerende indblik i mønsterkonstruktion fra 1870erne.

Hutters, Videnskaben og Mekaniseringen

Hutters systemer oplyser ikke blot om, hvordan tilskæringen i Danmark relaterer sig til den internationale tilskæring i denne periode, men også hvordan den relaterer sig til videnskaben og mekaniseringen af håndværk i 1800-tallet. Hutters værk involverer videnskaben både direkte og indirekte. Ved at studere den videnskabelige kontekst, er det muligt at undersøge, hvordan den bliver brugt, og om Hutters værk passer ind i idealerne omkring mekanisk objektivitet.

Videnskab bliver nævnt ved navn allerede i forordet, hvor Hutters også gør op med de tidligere erfaringsbaserede metoder som uvidenskabelige da de ”i Reglen var blottet for al teknisk og mathematisk Beregningsmaade.”⁴³ Gennem værket dukker flere aspekter af 1800-tallets videnskab op.

I begge systemer er der forklaring fra første mål indtil sidste streg på papiret. Denne klare metode eliminerer det menneskelige element i mønsterkonstruktionen ved brug af helt specifikke tal, mål og figurer. Derved præsenterer tilskæringen sig selv som en sikker, derved mekanisk objektiv, metode.

Selvom Hutters ikke forklarer dem direkte i værket, har de principper, der ligger bag PSM, en sammenhæng til de samtidige videnskabelige antropometriske forståelser om, hvordan kroppens proportioner burde relatere til hinanden. Når han yderligere definerer kategorier af kroppe, med deres egne proportionelle forhold, ses en sammenhæng med brugen af videnskabelige idealtyper.

At disse potentielle videnskabelige aspekter af PSM ikke uddybes mere i teksten, kan måske være fordi Hutters i sin introduktion betegner en forståelse af PSM, som ”forberedende Kundskaber” til derefter at ”kunne kaste sig over paa en mere videnskabelig Basis hvilende Anthro- Trigonometri.”⁴⁴ Af den årsag skal ATS stå stærkere videnskabeligt, for at udmærke sig som det mere videnskabelige system i sammenligning, og derfor det bedre system af de to.

I et kapitel for sig kommer Hutters ind på ATS og dennes videnskabelige forbindelser, hvor han redegør for de geometriske formler, der beskriver overflader på kegler, cylindre, cirkler og kugler, og relaterer disse former til menneskekroppens forskellige områder.⁴⁵ Han inkluderer også diagrammer af blandt andet en kugle som et fladt mønster (fig 3), for at illustrere hvordan trigonometrien tegner disse rummelige figurer i et fladt plan, ligesom tilskæreren forsøger at gøre, når han konstruerer et mønster. Derudover har ATS markant flere mål involveret end

40 Kidwell 1979 s.9, May 2022

41 Hutters 1879, s.111-113

42 Ibid. s.11

43 Ibid. s.1

44 Ibid. s.3

45 Ibid. s.97

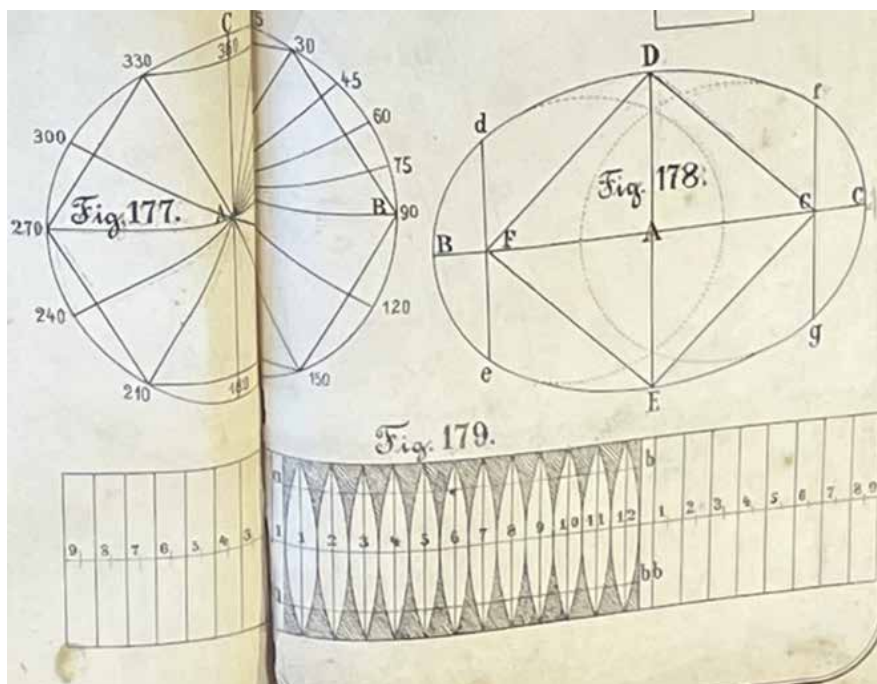


Fig. 3: Geometriske figurer i fladt format. (Hutters 1879, t. C)
Foto: Viktor Heegaard 2024

PSM, helt ned til fodlængden – han anbefaler at man ”hellere tage nogle Maal for mange end for faa”,⁴⁶ hvilket taler til samtidige idealer om præcision i videnskaben, som kommende fra så mange observationer som muligt.⁴⁷

Men på trods af disse detaljerede indblik i menneskets geometri, bliver ingen af formlerne eller geometriske principper faktisk brugt i mønsterkonstruktionen for ATS. Konstruktionen er generelt kun gjort ved direkte mål, nogle gange med et par centimeter ovenpå. Tættest er konstruktionen for bukser, der gør brug af specifikke vinkler (fig 4), men ellers fungerer de trigonometriske aspekter af ATS som en måde at visualisere dele af kroppen i fladt format, ikke som reelle dele eller regler i snitmønsterkonstruktionen. Som Hutters selv forklarer, er disse geometriske formler og principper mere med til ”at stadfæste og antyde det videnskabelige Grundlag af Anthro-Triginometri og dens Slægtskab med Stereometriens Naturlove end at udføre dem”⁴⁸. Det vil sige, at de ikke praktisk skal anvendes for, at ATS er et succesfuldt tilskæringssystem, men mere beviser at det er et videnskabeligt grundlagt system.

46 Ibid. s.41
47 Wise 1995 s.72
48 Hutters 1879 s103

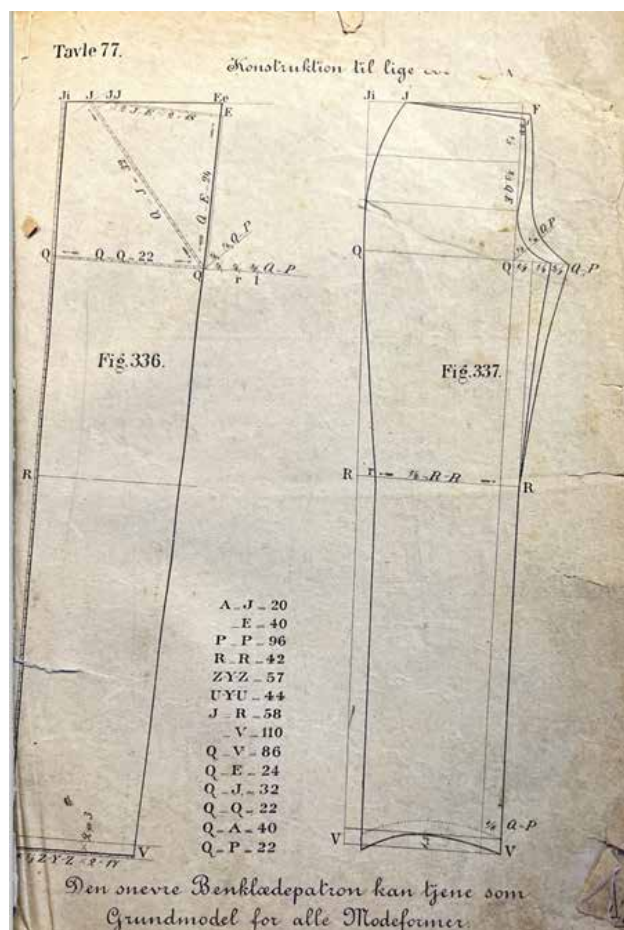


Fig. 4: Bukse grundform for ATS (Hutters 1879, t.77)
Foto: Viktor Heegaard 2024.

Hutters instrumenter kan også ses som en forstærkelse af det mekanisk objektive element på et diskursmæssigt plan. Sidealtimeteret og Skridtaltimeteret (fig 5. og 6.), ser ved læsning ikke umiddelbart ud til på nogen måde at afløse en simpel måling med et målebånd for henholdsvis sidelængden fra armhule til talje og fra skridt til bagdel, men deres rigide og tekniske brug giver metoden en forstærkelse af det mekaniske element; endnu er en menneskelig usikkerhed elimineret.

Det antydes herved, at Hutters nævner de geometriske metoder og instrumenterne, mindre fordi de er essentielle for succesen af hans systemer, men mere fordi, at de giver dem en vis autoritet. Med instrumenter og specifikke diagrammer for forskellige kropstyper, lægger værket sig op ad mekanisk objektive idealer inden for videnskaben på dette tidspunkt. Ligeledes leder kapitlet om kroppens geometri tanker hen mod trigonometri, som respekterer disciplin og formlerne som beviste sikkerheder, der i deres association med resten af tilskæringssystemet kan give det en lignende sikkerhed.

Selvom de matematiske og geometriske principper ikke bliver brugt praktisk, er begge Hutters systemer, som mange andre tilskæringssystemer fra perioden, stadigvæk baseret på brug af bestemte mål og en bestemt metode. De bidrager derfor til en reel form for mekanisering og mekanisk objektivitet omkring mønsterkonstruktionen, bare ikke en der er direkte baseret i trigonometri eller geometri.

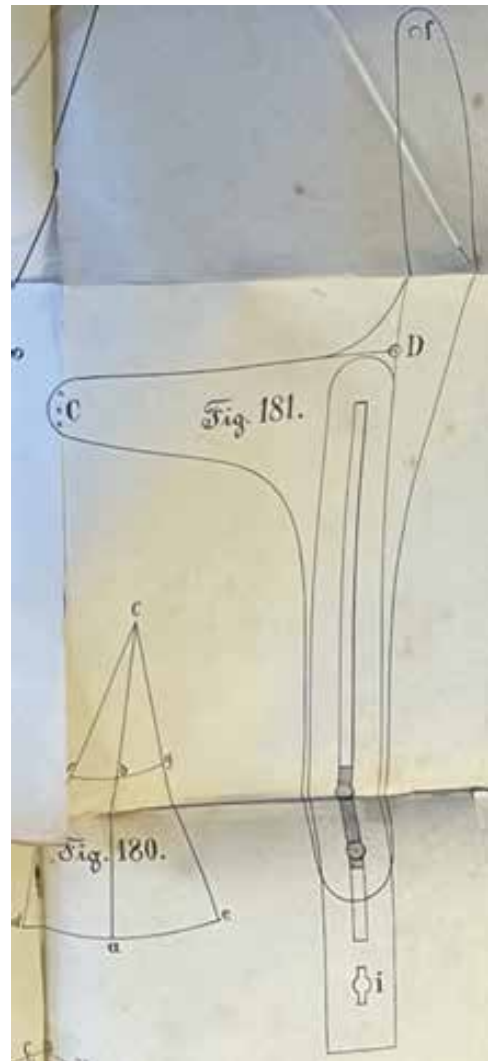
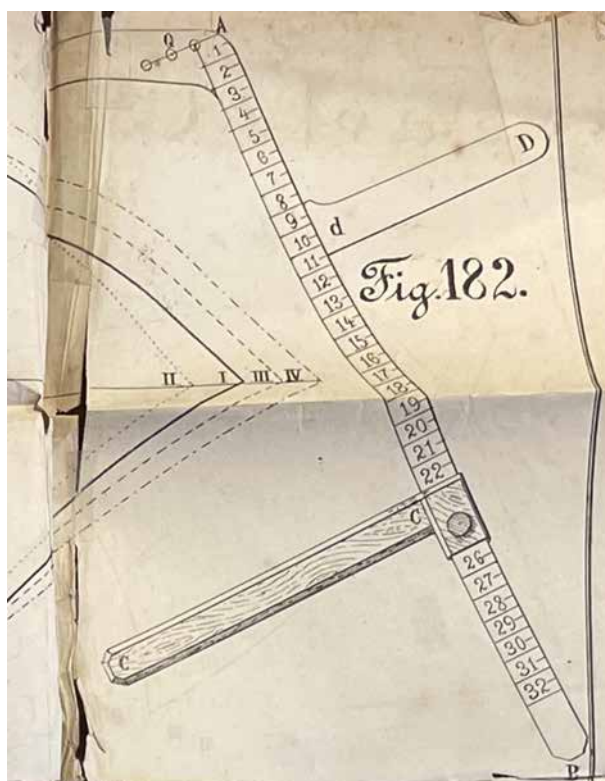


Fig. 5: Sidealtimeter, udsnit fra Tavle C (Hutters 1879 t. C)
Foto: Viktor Heegaard 2024.



Konklusion

Med sin detaljerighed, giver *Den Nyeste Skole i Tilskærekunst* en rig mulighed for at undersøge de måder, hvorved man i 1800-tallet forsøgte at mekanisere tilskæringen, især gennem videnskabelige idealer omkring mekanisk objektivitet og brug af videnskabelige principper som antropometri, matematik og geometri.

Hutters tilskæringsbog er den første på dansk, vi kender til, og passer godt ind med andre skræddersystemer fra den vestlige verden i perioden. Den viser også, hvordan

Fig. 6: Skridtaltimeter, udsnit fra Tavle D. (Hutters 1879 t. D)
Foto: Viktor Heegaard 2024

videnskabelige idealer omkring mekanisk objektivitet blev brugt af skrædderfaget til at mekanisere deres arbejde i 1800-tallet, men også hvordan disse idealer kan bruges til at give tilskæringssystemer en autoritet baseret i noget ”rigtigt” udover fysisk erfaring og mesterlære. Især ATS viser hvordan begreber omkring trigonometri og brugen af nye instrumenter i et tilskæringssystem, kan give en større autoritet ved at fjerne det menneskelige element fra processen, på trods af at de ikke har en praktisk konsekvens for snitmønsterkonstruktionen i sig selv. At Hutters system kom ud i tre oplag op til hans død antyder, at disse principper var en accepteret og brugt del af skrædderfaget i perioden i Danmark, og giver os et indblik i, hvad der gjorde tilskæringen til en videnskab.

Abstract

Hutters system

Like the rest of Europe in the 19th century, Danish craftsmen saw an increased systematization and mechanisation of their craft throughout the century. The craft of tailoring was not untouched by this development, and in 1879, according to its author, the first scientific cutting system was published in Danish; *Nyeste Skole i Tilskærekunst* by B. A. Hutters. This work is examined within its context, both as a tailoring text and in its relation to dominant epistemic virtues in scientific representation of the time, showing how ideas of mechanical objectivity shape Hutters presentation of and justification of the value of his system.

Litteraturliste

Amskov, Hugo: *Dansk Skrædderi i Tekst og Billeder*, København 1948.

Anonyme forfattere: *The Taylor's Complete Guide; Or, a Comprehensive Analysis of Beauty and Elegance in Dress. Containing Rules for Cutting out Garments of Every Kind, ... The Whole Concerted and Devised by a Society of Adepts in the Profession*. London: Printed for Allen and West, 1796.

Daston, Lorraine, and Peter Galison: *Objectivity / Lorraine Daston & Peter Galison*. New York: Zone Books, 2007.

Davis-Meyers, Mary L. :“The Development of American Menswear Pattern Drafting Technology, 1822 to 1860”, *Clothing and textiles research journal* 10, no. 3, 1992: s. 12–20.

Gamber, Wendy:“‘Reduced to Science’: Gender, Technology, and Power in the American Dressmaking Trade, 1860-1910”, *Technology and culture* 36, no. 3, 1995: s. 455–482.

Giles, Edward Bowyer, Metropolitan Foremen’s Tailor Society: *The West-end System: A Scientific And Practical Method Of Cutting All Kinds Of Garments*. London, New York: F.T. Prewett; J.J. Mitchell & Co., 1875.

Giles, Edward Bowyer: *The History of the Art of Cutting in England*. London, New York: F.T. Prewett; J.J. Mitchell & Co., 1887.

Ginsburg, Madeleine: “The Tailoring and Dressmaking Trades, 1700-1850.” *Costume* 6, no. 1, 1972: 64-71.

Hutters, B. A.: *Nyeste Skole i Tilskærekunst : praktisk Lærebog til Selvundervisning i den moderne Tilskærekunst, efter Proportions-Skema Metoden samt Anthro-po-Trigonometri*. 1. Udgave. Randers, 1879.

Hutters, B. A.: *Nyeste Skole i Tilskærekunst, praktisk Lærebog til Selvundervisning i den moderne Tilskærekunst efter Proportional-Systemet samt Anthro- Trigonometri*. 3. Udg. Kbh: Sophus Krukow, 1892.

Kidwell, Claudia B.: “Cutting a Fashionable Fit: Dressmakers’ Drafting Systems in the United States”, *Smithsonian Studies in History and Technology*, (42), 1979, s. 1–163.

Matthews David, Alison: “Cutting a Figure : Tailoring, Technology and Social Identity in Nineteenth-Century Paris / Alison Matthews David.” Stanford University, 2002. Print.

May, Stew.: “Tailor Rules & Measuring Systems”, *The Chronicle of the Early American Industries Association, Inc.* 75, no. 1, 2022: s.10–13.

Roberts, Lissa: “The Death of the Sensuous Chemist: The ‘New’ Chemistry and the Transformation of Sensuous Technology”, *Studies in history and philosophy of science. Part A* 26, no. 4, 1995: s. 503–529.

Schorman, Rob: “Ready or Not: Custom-Made Ideals and Ready-Made Clothes in Late 19th-Century America”, *Journal of American Culture* 19, no. 4, 1996: s. 111–120.

Waugh, Norah: *The Cut of Men’s Clothes 1600-1900*. London: Faber and Faber, 1977.

Wise, M. Norton: *The Values of Precision / Edited by M. Norton Wise*. 1995.

Zakim, Michael: “Customizing the Industrial Revolution: The Reinvention of Tailoring in the Nineteenth Century” *Winterthur portfolio* 33, no. 1, 1998: s.41–58.

En ridderkvinde i sygeplejerkofte

Af Anna Toftgaard-Hansen, Bachelor of Arts i Beklædningsdesign

“En ridderkvinde i sygeplejerkofte” er en kollektion på 5 outfits, designet af den sydslesvigske beklædningsdesigner Anna Toftgaard-Hansen. Kollektionen tager udgangspunkt i det danske mindretal syd for grænsen, og i særdeleshed kvinderne i det danske mindretal og de realiteter de levede under i årene 1864-1945. Kollektionen udgør Anna Toftgaard-Hansens bacheloropgave i beklædningsdesign, som hun færdiggjorde i januar 2023 på “Hochschule Hannover” i Hannover, Tyskland.

Hvorfor jeg valgte at blive beklædningsdesigner

Siden jeg var barn, har jeg været begejstret for at tegne og male, og jeg tror, at denne begejstring er noget, jeg har arvet fra min bedstefar. Han havde et lille atelier på familiegården i Hyllerup, hvor jeg måtte bruge alle farver og pensler. Han lærte mig at tegne både fugle, træer og hvordan man sætter ting i perspektiv med henholdsvis mørke og lyse farver. Da jeg altid har været interesseret i historie og politik, deltog jeg i et program på Moesgård Museum i Århus, mens jeg gik på gymnasiet. Her kunne man over tre dage deltage i forskellige forelæsninger. Under første forelæsning fortalte professoren om beklædningens relevans ved arkæologiske udgravninger, og hvordan man kan genkende den udgravedes levetid, stand og erhverv gennem blandt andet beklædningen. Her blev en større interesse for tøj antændt, da jeg aldrig havde tænkt på beklædning på den måde. Før var beklædning bare et produkt, men pludselig blev det noget helt andet. Det blev en fortælling.

Af alle kunstformer er beklædning en af de mest identitetsskabende og identitetssøgende. Både på et individuelt plan, men også på et samfundsmæssigt plan. Tøj er noget, vi alle tager stilling til hver eneste dag. Selv dem der ikke tager aktivt stilling, tager dermed stilling. Tøj genspejler, hvordan vi forstår os selv som mennesker og det samfund, vi lever i.

Et eksempel på beklædningens magt i politik og samfund er den franske revolution. Her blev tøjet et symbol på adskillelse og identitet, hvor selv navnet ”sansculottes” - de uden bukser - blev brugt til at definere politiske grupperinger. Selv i dag er beklædning stadig et kraftfuldt redskab til at kommunikere vores værdier, vores tilhørsforhold og vores identitet.

For mig er beklædningsdesign ikke bare en karrierevej, det er en mulighed for at forene min passion for kunst, historie og samfund. Det er en måde at bidrage til en fortælling, der går ud over tekst og tal, og som udtrykkes gennem farver, former og materialer. Jeg valgte at blive beklædningsdesigner for at give stemme til det, jeg mener er vigtigt.

Jeg elsker modedesign fordi, jeg elsker gode og spændende historier både om nutiden og fortiden, som er med til at skabe vores identitet.

Valg af emne

Da jeg skulle finde et emne til mit bachelorprojekt, stod det ret hurtigt klart for mig, at det skulle være noget med det danske mindretal, da mindretallet altid har spillet en stor rolle i min families identitet. Jeg husker tydeligt, hvordan min bedstefar engang viste mig en dagbog som tilhørte hans farfar. Her beretter han om at have kæmpet for Danmark i 1864, til så pludselig at bo i Tyskland og senere kæmpe på Tysk side imod Frankrig i 1870'erne. Jeg har tænkt på denne dagbog lige siden, da den konstante skiftende identitet, afhængigt af de ydre omstændigheder, nok er noget vi alle kan relatere til - selvom det måske ikke er på en så ekstrem måde, som min tipoldefar har oplevet det.

Det var lige præcis identiteten i mindretallet, jeg ville arbejde videre med i min opgave. Fordi man er forskellige udgaver af sig selv, når man er alene, end når man er sammen med familien, sine venner, eller kollegaer på jobbet. Og når man er del af et mindretal, kommer der flere identiteter oveni. Til at starte med skulle opgaven mest handle om min egen familieidentitet og i særdeleshed, hvordan den danske identitet har forandret og tilpasset sig gennem generationerne. Jeg har snakket med min bedstefar mange gange omkring følelsen af at være dansk, og hvad det betyder for os hver især. Min bedstefar nægtede eksempelvis at tale tysk til os, selvom vi havde tyske gæster på besøg. Han ville ikke købe en tysk landsholdstrøje til mig i fødselsdagsgave, selvom jeg virkelig ønskede mig en. Der opstod tit forvirringer imellem os, når vi aftalte et mødested i Flensborg, fordi han altid sagde gadenavnene på dansk i stedet for deres tyske navn. For mig var det her noget pjat. Jeg forstod ikke, hvorfor han ikke bare kunne snakke tysk med os, hvorfor han ikke kunne købe en tysk landsholdstrøje til min fødselsdag, eller hvorfor han ikke kunne kalde gaderne for det, de hedder.

Jeg er vokset op i en tid, hvor jeg heldigvis aldrig skulle kæmpe for retten til min egen identitet. Vi snakkede dansk i hjemmet, fejrede dansk jul, havde en flagstang i haven, hvor vi hejsede dannebrog til hver fødselsdag. Sådan var det bare - det var ikke noget man tænkte dybere over. Modsat snakkede størstedelen af mine klassekammerater tysk i hjemmet og fejrede tyske traditioner, og derfor snakkede vi tysk i frikvartererne. Alt dette var lige netop det, den danske mindretals identitet stod for i mine øjne. En blanding af dansk og tysk. Man var ikke enten eller, man var både og - og på en måde slet ikke noget. For min bedstefar derimod, hvis farfar oplevede 1864, hvis far var politisk engageret under folkeafstemningen i 1920 og min bedstefar, som selv var mindretalsdanser under anden verdenskrig, var det ikke en selvfølge, at man bare kunne tale dansk i hjemmet eller hejse dannebrog i haven. Det var noget man aktivt skulle kæmpe for.

Familie-research

For at finde ud af mere omkring min egen familiehistorie, i årene 1864-1945, gik jeg på arkivet på Centralbiblioteket i Flensborg. Det var specielt en dagbog fra min tipoldefar, Jens Nikolaj Andresen, omkring sine kampe både på tysk og dansk side, der interesserede mig. Jeg stødt blandt andet på en artikel fra Flensborg Avis, der berettede om ham kort efter hans død. Her blev han beskrevet som "En riddermand i bondekofte", en som altid havde kæmpet for det danske. Oprindeligt skulle dette være titlen på min kollektion. Men mens jeg læste adskillige artikler om min tipoldefar, min oldefar, min bedstefar og slægtgården, fik jeg den tanke: at hvor var kvinderne egentlig henne? Hvad lavede de? Hvordan havde min tipoldefars kone oplevet livet som mindretalsdanser omkring 1864?



Fig. 1: Tipoldefar Jens Nikolaj Andresen med bedstefars bror, Jens Andresen, på skødet.

Jeg måtte erkende, at jeg intet vidste om hverken kvindernes historie i min egen familie eller om mindretalskvindernes historie generelt. Det eneste jeg vidste, var at min bedstefars mor, havde arbejdet som sygeplejerske, og derfor blev min endegyldige titel på kollektionen ændret til "En ridderkvinde i sygeplejerkofte".

Kvinder i det danske mindretal

Det var en udfordrende opgave at finde litteratur om kvinder i det danske mindretal, især fra før folkeafstemningen i 1920. På det tidspunkt var kvindernes rolle inden for det danske mindretal ikke væsentligt anderledes end andre kvinders roller - den var ofte bundet til hjemmet. Kvindernes politiske engagement inden for mindretallet var ofte et understøttende element til deres mænd, hvor de eksempelvis dækkede vinduerne til eller sørgede for det sønderjyske kaffebord og hyggen. Derudover var mange kvinder på daværende tidspunkt også bange for at stikke ud blandt deres umiddelbare naboer grundet deres dansksindethed. Kvinderne var dem, der led mest hvis en dansk familie offentligt stod frem som dansksindede og dermed risikerede at blive ekskluderet og chikaneret af deres tyske naboer eller landsby. Mændene i det danske mindretal var gode til at organisere sig og hjælpe hinanden, hvis der var brug for noget. Kvinderne derimod mødtes som regel kun på grund af deres mænd og ikke på trods af deres mænd. Så de var langt mere afhængige af naboerne, end mændene var, hvis de boede langt fra andre dansksindede.

Kvindernes politiske apati forandredes dog i marts 1922, da den Sydslesvigske Kvindeforening blev grundlagt. Oprindeligt handlede det om at hjælpe de ældre og andre, der ikke kunne klare sig selv længere. Senere blev det også et politisk projekt, da man håbede på at udbrede det danske blandt flertalsbefolkningen. Derfor begyndte sygeplejerskerne i kvindeforeningen at komme steder, hvor det danske ikke var så udbredt. På denne måde blev kvinderne til en slags repræsentanter for det danske mindretal blandt den tyske del af befolkningen, som måske tidligere havde været mere afvisende overfor det danske.

Rigsdanske kvinder kom til Sydslesvig gennem kvindeforeningen. Det havde forskellige årsager, enten var det politisk motiveret, eller også var det for oplevelsens skyld. Det var også sådant min oldemor kom hertil. Men det var ikke kun hos tyskerne, de ældre og andre plejetilfælde, at de unge sygeplejersker var populære. Det var de også blandt de unge sydslesvigske mænd. Mange opsøgte helt bevidst danske kvinder, så deres børn kunne blive opdraget med de danske værdier og sprog. Det var på denne måde min oldemor endte med at blive en dansk husmor i Sydslesvig.



Fig. 2: Tre stærke kvinder i Anna design, som symbolisere kvindernes identitet og kamp for danskheden. Fotograferet i Duborg skolens festsal.



Fig. 3: Modellen Chaline iført kyse i Margrete sættet. Dette Outfit er opkaldt efter Margrete Marie Andresen, som var gift med Jens Nikolaj Andresen. I forbindelse med mine undersøgelser var det svært at finde frem til hendes navn, da hun altid kun blev refereret til som "hustru". Derfor fik hun sættet, der er lænet op af et jakkesæt, da dette er den typiske mandeuniform. Ligesom hun selv kun blev set i forbindelse med hendes mand.

Foto: Anne Krogh



Fig. 4: Model Sara i margueritprint, opkaldt efter Johanne Lund. Hun var mest kendt for hendes arbejdsomhed i Kvindeforeningen og for den danske opdragelse, hun gav hendes børn. Derfor valgte jeg at lave en såkaldt kedeldragt, som skulle repræsentere kvindernes mod og flid, som også Johanne Lund var kendt for. Foto: Anne Krogh

Formål og Koncept

Jeg har ønsket at bygge broer med min kollektion. Ikke kun mellem det danske mindretal og det tyske flertal som sådan, men også kvinderne imellem i det danske mindretal. Der, hvor mændene formåede at samle sig, var kvinderne for sig selv. Kvinderne kæmpede mere hver for sig for at fremme det danske i Sydslesvig, enten i hjemmet eller gennem deres erhverv. Derfor handler min kollektion om en søgen og bestemmelse af identitet - for når man ved, hvem man er, så tør man også stå frem med det. Det handler dog ikke om at glemme, eller overhøre de stille kvinder i det danske mindretal. Det er dem, der er fundamentet, hvor på hele min opgave bygger. Det er deres oplevelser og kamp, min kollektion tager udgangspunkt i. Kollektionen fremstår som en blanding af stille og høje elementer - stille historier, der giver en høj og individuel kollektion.

Farvevalg

Farverne i min kollektion udspringer af en samtale med Flemming Meyer i begyndelsen af min researchproces. Flemming Meyer er et kendt ansigt i Sydslesvig, da han tidligere var politiker

i landdagen, Kiel, indenfor mindretallets parti SSW. Jeg er taknemmelig for, at han tog sig tid til at tale med mig og dele sine oplevelser. To vigtige erkendelser fra vores samtale har formet farvevalget i min kollektion.

For det første indså jeg igen, at jeg vidste meget lidt om min bedstemors holdninger til det danske mindretal. For det andet blev jeg grebet af Flemmings fars historie under anden verdenskrig, som på mange måder mindede om min tipoldefars kamp, som først havde kæmpet for Danmark og derefter for Tyskland. Hos Flemmings far var situationen omvendt; han kæmpede først på tysk side under anden verdenskrig, hvilket mange mindretalsmænd blev nødt til at gøre. Senere blev han en del af den danske modstandsbevægelse og kæmpede på dansk side.

Det var Flemmings fars historie, der inspirerede mit farvevalg. De primære farver er røde, blå og lilla. Det lilla er en blanding af rød og blå, som var modstandsbevægelsens farver. Brune nuancer udgør grundfarven. Farverne i min kollektion skal dog i mindre grad repræsentere modstandsbevægelsen som sådan, og mere mine tanker efter samtalen med Flemming Meyer - at kampen i modstandsbevægelsen, ligesom kampen i mindretallet inklusiv kvinderne, har været en kamp om retten til at have den danske identitet og at kunne leve, som man har lyst til.

Symboler og designsprog

Da symboler er et ekstremt vigtigt element indenfor fæstningen af identitet blandt grupper og specielt mindretal, var det vigtigt for mig at arbejde med forskellige tegn og symboler, der kunne fungere som sit eget sprog. Symboler, anvendt i opgaven, kan betyde forskelligt, alt efter hvem modtageren er. Et tørklæde kan indgå i en kontekst, der er religiøs, en kvinde fra et landområde eller en modebevidst person. Det kan betyde frigørelse eller undertrykkelse. Da tøj i høj grad skaber identitet, er det klart, at beklædning altid har kommunikeret en form for symbol. Hos mindretalssamfund, der er undertrykte, har interne symboler også været en måde at trodse flertalssamfundet på. Det danske mindretal havde symboler, hvormed de kunne vise deres danskhed og undgå de tyske myndigheder. Et af symbolerne var blandt andet en gris, som blev kaldt "protestsvin". Da det ikke var lovligt at hejse Dannebrog i egen forhave, var det simpelthen grisen, (som er brun/rød med en hvid stribe i midten) der skulle stå som et symbol på Dannebrog og danskheden.

Jeg har valgt at inddrage margueritblomsten som et symbol på kvindernes danske identitet, da det er Danmarks nationalblomst. Jeg omdannede en tegning af blomsten til et print, som blev anvendt i min kollektion. Ud fra dette print skabte jeg to catsuits, altså tætsiddende dragter, der dækker hele kroppen med handsker og sokker. Dette skal symbolisere, at danskheden var grundlaget for kvindernes handlingsmønstre og, at den indtog hele kroppen. Jeg har også valgt et andet stof med margueritprint, så der var variation i materialerne for at vise, at danskhed, og hvad det betyder, kan se forskelligt ud, fra person til person.



Fig. 5: Sara iført Johanne sættet (ridderkofte) (til højre) og Hilda iført Maren sættet (til venstre). Foto Anne Krogh.

Derudover har jeg valgt at inddrage en hel del sløjfer i kollektionen som symbol på kvindernes typiske karriere indenfor det danske mindretal, da både husmødre og sygeplejersker bærer forklæder i deres "uniform", som tit bindes med en sløjfe bagpå. Sløjfen i popkulturen er et tegn på "det andet køn", kvinder. Det kan for eksempel ses i børnebøger, tegneserier eller videospil. Når man skal differentiere det andet køn fra den egentlig mandlige hovedrolle, bliver han som regel bare kopieret og ornamenteret med såkaldte "female signifiers", blandt andet en sløjfe. Tænk på Anders And og Andersigne. Sløjfen er derfor et symbol på en feminin variation af det egentlig maskuline. Dette syn på kvinder ses også i historien. Ligesom i flertalssamfundet blev også kvinderne i det danske mindretal tit anset som en kvindelig forlængelse af deres mænd. Kvinder havde ofte en mere understøttende position i forhold til deres mænds politiske virke. Deres egne politiske stemmer blev overhørt. Derfor bliver sløjferne i min kollektion bundet rundt omkring armene eller kroppen, sådan at dem der bærer tøjet til tider kan føle sig indskrænket - ligesom kvinderne til tider blev indskrænket af deres køn og kønsrolle.

Jeg har ydermere valgt at arbejde med underlige former og for stort herretøj, for at symbolisere kvindernes rolle i forhold til deres mænd.

Selvom kvinderne påtog sig mere usynlige roller i udbredelsen af det danske sprog og kultur, betyder det ikke, at de var apolitiske eller havde mindre stærke holdninger end mændene. Jeg har derfor valgt at quilte og bruge sølv pailletter, som udtryk for en ridderrustning. Derudover har jeg også broderet citater fra Erik Jensens digt "det ukendte land" ind i foret. Digtet er en hyldest til Sydslesvig. Citaterne er broderet med rød tråd, som igen skal symbolisere det danske, fordi det på den måde genspejler de stille kvinders politiske holdninger. Man kan ikke



se dem udefra, først når man kommer tættere på, kan man se ind i deres indre.

Da jeg som tidligere nævnt ønskede, at kollektionen skulle opbygges med rød ipå baggrund af helt almindelige sydslesvigske kvinder,.

har jeg valgt at opkalde hvert outfit efter en kvinde i Sydslesvig. Det spillede ingen rolle om hun var politisk aktiv eller ej. På den måde følte jeg, at jeg synliggjorde kvinderne og hvert outfit fik sin egen identitet.

Fig. 6: På billedet ses modellen Hilda iført Helene sættet. Outfit er opkaldt efter Helene Budach, som havde 8 børn. Dem alle sammen opdraget i den danske ånd. Derfor er hende Outfit også det, der har flest infantile elementer. Ikke fordi hun selv var infantil, men blot fordi hun havde mange børn og dermed opfyldte den rolle, som samfundet helst så hende i. Derfor er blandt andet kjolen meget kort, da det før i tiden var små piger som gik i korte kjoler, hvor voksne kvinder gik i lange.
Foto: Anne Krogh.

Opsummering

Mit udgangspunkt var i starten af projektet mindretallet set med min bedstefars øjne, samt mine egne erfaringer som del af det danske mindretal. Jeg følte altid en stor forvirring over hvad mindretallet egentlig var, fordi min bedstefars fortællinger og mine egne oplevelser aldrig helt passede sammen. Derfor har opgaven også formået at bygge en bro både mellem mindretallet og mig, men også mellem fortidens og nutidens mindretal.

En af mine mest bemærkelsesværdige erkendelser var den stille aktivisme, som kvinderne i det danske mindretal udøvede. Desværre synes denne del af historien ofte at blive overset eller undervurderet. Kvindernes rolle med at inkludere den tyske befolkning i plejen og at opretholde en følelse af lokalsamfund var afgørende for opbygningen af broer mellem flertallet og mindretallet. Deres arbejde har lagt fundamentet for det kulturelle samarbejde og den gensidige respekt, som vi ser i dag.

Min egen personlige proces i bacheloropgaven har også bidraget til en bedre forståelse af mine forfædres syn på det danske mindretal. Jeg har lært, at intet kan tages for givet, og at vores kulturelle identitet konstant må vedligeholdes og respekteres.

Kvinderne i min familie har spillet en afgørende rolle i at forme og bevare vores kulturelle arv gennem generationer. Deres usynlige arbejde er selve kernen i det at være mindretalsdanser.

I min personlige refleksion har jeg erkendt, at kvinderne i min egen familie har været bærere af vores kulturelle arv og traditioner. Bag min tipoldefar, oldefar og bedstefar stod stærke kvinder, der troede lige så meget på det danske som mændene. Det var dem, der skabte rammerne for de danske traditioner, sprog og hygge, som jeg forbinder med det at være mindretalsdanser. Deres rolle er afgørende, deres stemmer er stærke, og deres betydning bør anerkendes og fejres.

Abstract

A knightly woman in a nurse's gown

“A knightly woman in a nurse's gown” is a collection of 5 outfits designed by clothing designer Anna Toftgaard-Hansen from South Schleswig. The collection is based on stories from the Danish minority south of the Danish-German border, and in particular the women of the Danish minority and their lifestyles that were in opposition to the German society in the years 1864-1945. The collection constitutes Anna Toftgaard-Hansen's bachelor thesis in clothing design, which she completed in January 2023 at the ‘Hochschule Hannover’ in Hannover, Germany.

Sophie Amalies billedvævede tapeter

En standsbevidst enkedronning med hang til nag og nostalgi

Af Ulrik Reindel, ph.d.-studerende i kunsthistorie (AU)

På arealet, hvor de fire Amalienborg-palæer langt senere blev anlagt som en del af Frederiksstaden, havde Frederik 3.'s dronning, Sophie Amalie af Braunschweig-Lüneburg (1628-85), umiddelbart efter afslutningen på Anden Karl Gustav-krig (1658-60) opkøbt en række ubebyggede grunde. Her ønskede dronningen at opføre et nyt lystslot til erstatning for lystejsendommen Dronningens Enghave, der gik tabt under svenskernes hårdhændede belejring af København.¹ Ambitionsniveauet for byggeriet, som blev påbegyndt, mens Sophie Amalie stadig var regerende dronning, voksede markant undervejs. Da bygningen et par år efter Frederik 3.'s død (februar 1670) stod færdig i fransk-italiensk villastil med tilhørende barokhave,² havde Sophie Amalie tæt på magtens centrum skabt sig et prægtigt residensslot *en miniature*, Sophie Amalienborg, hvor hun kunne føre et ganske ubeskedent enkehof.



Fig. 1: Udsnit af Peder Hansen Resens kort over København fra 1674. Længst til venstre ses det nyligt opførte Sophie Amalienborg med den lange, tilhørende barokhave (S: “*der Königinne Garte[n]/ Sophiæ Amaliæ-Burg genannt*”). Til højre ses den kongelige hovedresidens, Københavns Slot. Kort- og Billedafdelingen, Det kongelige Bibliotek.

¹ Den hidtil mest udførlige redegørelse for lystslottets tilblivelseshistorie gives hos Schiøtt: 1906-07.

² Se blandt andet Kjær: 2017, s. 38ff; Hein: 2009, bd. I, s. 58; Smidt: 2000, s. 238ff; Erichsen: 1999, s. 17ff.

Få år efter enkedronningens død blev lystslottet forvandlet til aske under tragiske omstændigheder, og med tiden svandt også mindet om de store billedvævede tapeter (såkaldte gobeliner), som via arkivalske vidnesbyrd kan knyttes til enkedronningens hofholdning på Sophie Amalienborg. Tapetbeholdningen bestod af knap 60 stykker fordelt på seks forskellige motivkredse. I tiden fra enkedronningens død i 1685 og frem til brandkatastrofen i 1689, hvor de fleste effekter blev evakueret fra stedet, findes der spredt dokumentation om de enkelte tapetseriers fordeling og anvendelse. Til dato har enkedronningens eksklusive samling af værelsesbetræk og andre opulente boligtekstiler dog ikke påkaldt sig synderlig forskningsmæssig bevågenhed.³ Den manglende interesse skyldes formentlig ikke mindst, at flertallet af effekterne for længst er gået tabt. Efter nærmere undersøgelser kan enkelte af de i artiklen berørte genstande imidlertid vise sig at være identiske med en række bevarede tapeter, som ikke tidligere er forsøgt knyttet til Sophie Amalies hofholdning.

Denne artikel er et forsøg på at samlæse de tilgængelige arkivalier med henblik på tentativt at indkredse de billedvævede tapeters vej til Sophie Amalienborg, behandle deres grundlæggende ikonografi og i hovedtræk kortlægge deres videre skæbne.⁴ Som undertitlen antyder, var det næppe alene veneration for billedvævede tapeter, ét af datidens dyreste og mest repræsentative kunstarter, som stimulerede enkedronningens samlermani. Nostalgi og gammelt nag var formentlig medvirkende faktorer.

Sophie Amalienborgs opførelse og tekstile udstyrelse

For at give et overordnet indtryk af omkostningerne, der knyttede sig til opførelsen af Sophie Amalienborg, kan der henvises til dronningens partikulærregnskaber. En række bevarede regnskabsekstrakter viser eksempelvis, at der i perioden fra 1. maj 1666 til 1. januar 1672 medgik lidt under 90.000 rigsdaler til materialeindkøb, håndværkerlønninger “Sambt anden fornødenhed till hendis M^{tes} slott Sophie Amalienburg”,⁵ hvorefter værelserne i alt væsentligt lader til at have stået klar til indflytning og indretning.⁶

For så vidt angår lystslottets tekstile udstyrelse, der først blev indledt efter ægtefællens død i februar 1670, kunne Sophie Amalie blandt andet drage nytte af en herboende franskmand, Louys Dagoreau († 1681), som indgik i enkedronningens hofholdning med titel af “Gemachsverwalter und Tapetzier”.⁷ Det har utvivlsomt været hendes hensigt, at det nye lystslot – med faglig bistand fra gemakforvalter og tapetserer Dagoreau – skulle udsmykkes og vedligeholdes standsmæssigt i det indre. Omvendt er det svært at afgøre, hvor store summer Sophie Amalie eksakt spenderede på værelsesbetræk og andet tekstilt udstyr frem til sin død i 1685, for udgifterne faldt drypvist, og de relevante regnskaber er ufuldstændigt bevarede. Dagoreaus navn forekommer dog adskillige gange i partikulærkammerets regnskaber over

3 Lystslottets alsidige værelsesbetræk beskrives i forbifarten hos Schiøtt 1906-07, s. 251ff og 257ff, men forfatteren gør sig ingen videre overvejelser om de billedvævede tapeters herkomst eller beskaffenhed. Tapeterne omtales også flygtigt hos Smidt: 2000, s. 247, hvor det dog blot i al ubestemmelighed konstateres, at det drejede sig om “vævede gobeliner af fransk eller flamsk oprindelse”.

4 En mere detaljeret behandling af emnet vil formentlig komme til at indgå som et afsnit i min ph.d.-afhandling, *Magtens vævede scenografi*, der i skrivende stund stadig er under udarbejdelse.

5 Jf. PK SA REGN-EX 1662-1672 (“Extract offuer 4 Regenschaber Fra den 1 May 1666 till den 24 Jul: 1670”; “Extract offuer 2 Regenschaber fra den 24 July 1670 till den 22 Jul: 1671”; “Extract offuer 1 Regenschaff fra den 22 July 1671 till den 1 Janvar 1672”).

6 Slotskirken blev dog (angiveligt) først indviet i foråret 1673. Bobé 1889, s. 14; jf. Smidt 2000, s. 241.

7 Andrup: 1924, s. 70; Göbel: 1934, s. 235; Kjær: 2017, s. 40. Tapetmagerens ansættelse blev regnet fra den 14. august 1670, og han blev tilstået en årlig betaling på 300 rigsdaler. Først i april 1672 modtog han dog (fordelt over to udbetalinger) sin fulde gage på 450 rigsdaler for sine første 18 måneder i stillingen (beregnet fra 18. august 1670 til 14. februar 1672). PK SA REGN-B 1672, bilag 108. Den 15. juli 1682 fik “deß gewesenen Tapitziers Dagerous Frawen” udbetalt den afdøde ægtmands sidste tilgodehavende for perioden 1. januar til 17. maj 1681. PK SA REGN 1681-1682, Lit. G (s. 40). Dagoreau blev efterfulgt af en vis “Tapitzier Cavin”, som den 7. september 1682 modtog et delbeløb på 50 daler for det første halve år i tjenesten (beregnet fra 26. maj 1682 til 1. januar 1683). PK SA REGN 1681-1682, bid., Lit. G (s. 47); den 5. marts 1683 fik han yderligere 150 daler i restbetaling for at have varetaget bestillingen i samme periode. PK SA REGN 1683, Lit. G (s. 27).

enkedronningens løbende udgifter fra årene 1670-82 såvel som i partikulærkammerets udspecificerede håndværkerbilag fra kalenderåret 1680, der vedrører nogle af de senere ombygningssarbejder, enkedronningen lod udføre på lystslottet.

For eksempel noteres den 17. november 1673 en udgift på 4 mark og 25 skilling i arbejdsløn til “Drey schneider gesellen so bej daggereau an die violet Tapeten gearbeitet”.⁸ Formentlig knyttede de tre skræddersvendens arbejde sig til monteringen af nogle af slottets mere prisbillige vægbetræk. Den 20. december samme år blev der på lignende vis godtgjort en udgift på 2 mark og 16 skilling til “Ein schneider geselle, so daggereau 2 tage an die Tapeten geholfen”.⁹ Flere år efter slottets indvielse blev der den 3. juni 1676 endvidere udgivet et par småbeløb på henholdsvis 30 og 20 skilling til “ein pfunt blauwen zwirn [: et pund blå, dobbeltsnoet tråd] die Tapeten zu Nehen an daggereau [/] [...] Noch for ein Pfunt vngebleicht [: ubleget] zwirn zu selbigen Tapeten”.¹⁰ Brugen af tråd til syning af de berørte tapeter kan tyde på, at materialerne medgik til reparation af en række allerede opsatte tapeter, men regnskaberne rummer ingen yderligere oplysninger om arbejdets karakter eller tapeternes anbringelse. Den 26. juni 1680 blev der som et led i forandringen af lystslottets hidtidige indretning leveret “ein halb tausent kleine Nagels so Mons: Dagerau zu 2 tapitereyen in 2 Camer gebrauchen soll”.¹¹ Velsagtens blev de 500 små søm brugt til (gen)montering af tapeter i to nyligt ommøblerede værelser. Hvorom alting er, ses det tydeligt af dette lille udpluk af regnskabsposter og bilag, at Dagoreaus primære funktion var at håndtere og vedligeholde enkedronningens forhåndenværende tapeter. Nye tapeter fremstillede han ikke.

Bortset fra notitsen om den violette farve, der åbenbart dominerede nogle af de opslåede “Tapeten”, rummer partikulærkammerets regnskaber så godt som ingen oplysninger om materialitet eller udseende af de tapeter, der gennem årene blev taget under behandling af Dagoreau og slottets andre arbejdsfolk. På baggrund af en udførlig protokol ført under den grundige inventarforretning, der foregik på Sophie Amalienborg kort efter enkedronningens død (20. februar 1685), bliver man dog lidt klogere på tapetbeholdningens bestanddele.

Enkedronningens tapetbeholdning anno 1685

Af protokollen kan man som udgangspunkt slutte, at Sophie Amalie i løbet af sin enkestand havde erhvervet sig en ganske pæn samling af billedvævede tapeter tillige med en stor mængde andre assorterede boligtekstiler.¹² Når fokus rettes mod de billedvævede stykker, knytter der sig en særlig interesse til slottets “Garde der Meubele”, hvor følgende “Tapeten” ifølge protokollen blev forefundet den 14. maj 1685:

Acht stück Tapeten,
Acht stück Tapeten in figuren,
Acht stück Tapeten mit gedre[-]
hete Pheiler, die Historia
von Romulus [...].

Tapeten von Salomons Urtheill
ein Klein stück, die dazu gehöri[-]
ge übrige sechs solden dieselbe
seyn, welche in Jhr May:^{ts} neü[-]
en schlaff Cammer angeschlagen [...].

⁸ PK SA REGN 1673, udgift 266.

⁹ PK SA REGN 1673, udgift 279.

¹⁰ PK SA REGN 1676, s. 20 recto (uden udgiftsnummer).

¹¹ PK SA Byg.-bilag 1680-1684 (unummereret seddel fra andet halvår af 1680).

¹² I forbindelse med fordelingen af boets forskellige aktiver mellem enkedronningens arvinger købte Christian 5. (konge 1670-99) overraskende nok Sophie Amalienborg – med samt hele lystslottets beholdning af boligtekstiler, møbler, malerier og bordservice – for en samlet sum af (blot) 50.000 rigsdaler til efterfølgende distribution mellem kongens arveberettigede søskende. Se Hein: 2009, bd. I, s. 59.

Tapeten von Dido zu der
großen saall, zusammen sechß[-]
zehen stück. Worunter elff gros[-]
se und fünff Kleine, und seÿn
alle schöne Arbeit.

Tapeten de Pied von Moquette
vier stück, eine die noch
dazu gehöret, soll unter dem
bette in den neüen Schlaff Cammer
Liegen, wo sie bereits uffgezeignet
und eine soll zu zweÿ Küßen zu
den großen Hunden seÿn zerschnitten,

Tapeten de Pied de Perse sieben
stück,

Rouansche Tapeten acht stück
Klein und Groß[.]¹³

Som det fremgår, havde nogle af de såkaldte tapeter i enkedronningens møbelgarderobe reelt form af fod- eller gulvtæpper. Dette gælder både de fire (plus to) “Tapeten de Pied von Moquette”, hvoraf det ene aktuelt henlå som gulvtæppe under den afdøde enkedronnings seng, mens et andet var blevet omskabt til puder til magelig gavn for hoffets store hunde, og de syv “Tapeten de Pied de Perse”, hvilket vil sige håndknyttede fodbæpper i persisk stil.

For så vidt angår møbelgarderobens otte “Rouansche Tapeten” var der heller ikke i dette tilfælde tale om billedvævede tapeter, men om mere ordinært værelsesbetræk tilvirkede af forskellige materialer i dekorative mønstre og nuancer (jf. “die violet Tapeten”, skræddersvendene arbejdede på i 1673). Ifølge et lidt yngre opslagsværk (første gang udgivet 1723), gik denne type af tapeter, der i 1600-tallet eksporteredes i stort tal fra den nordfranske by Rouan, under synonyme betegnelser som “Bergame” (opkaldt efter typens oprindelige tilvirkningssted i Lombardiet) eller “Tapisserie de la porte de Paris”.¹⁴ Flere kabinetter og værelser, herunder enkedronningens gamle sovekammer,¹⁵ var ifølge protokollen beklædt med “Tapeten de Rouan”.¹⁶ Disse vægbetræk var et billigere alternativ til “ægte” tapeter.

På optegnelsestidspunktet i forsommeren 1685 bestod den samlede beholdning af billedvævede tapeter på Sophie Amalienborg af 47 enkeltstykker (hvoraf de 41 aktuelt opbevarede i møbelgarderoben). Disse tapeter fordelte sig på fem forskellige serier, hvoraf de to førstnævnte i al ubestemmelighed beskrives som bestående hver især af otte stykker; dog i den anden series tilfælde med den tillægsoplysning, at motiverne bestod i figurer (åbenbart i modsætning til den første serie). For de resterende seriers vedkommende er detaljeringsgraden en anelse højere. Ifølge protokollen forestillede den tredje billedvævede serie, der ligeledes omfattede otte individuelle stykker, *Historien om Romulus*, Roms sagnhistoriske navngiver, mens den fjerde serie, der bestod af syv stykker, var helliget den gammeltestamentelige beretning om (kong) *Salomons Dom*. Kun et enkelt stykke fra den sidstnævnte serie henlå for daværende i møbelgarderoben, idet seriens resterende seks motiver, der ifølge protokollens anmærkninger kun var et produkt “von geringer Brabandischer Arbeit”, fortsat prydede væggene i den salige enkedronnings nye sovekammer.¹⁷ Endelig oplyses det om

13 KH SA DBO – INV 1685, s. 239-242.

14 Savary: 1726, s. 318f; se også Antonsen: 1992, bd. I, s. 21ff (om brugen af samme type værelsesbetræk i Wilhelm Edingers Gård på Frederiksholm, forløberen for Prinsens Palæ) samt Böttiger: 1895-96, bd. II, s. 31, 95 og 150 (om brugen ved det svenske hof af franske eller “s.k. roanska tapeterna”).

15 På en af Frederik Schiøtt udarbejdet planskitse, der forsøgsvis gengiver værelsesfordelingen i lystslottets nederste etage ca. 1685, er dette gamle sovekammer betegnet som værelse nr. 15; jf. Schiøtt: 1906-07, s. 252.

16 KH SA DBO – INV 1685, s. 188.

17 KH SA DBO – INV 1685, s. 26: “Die Tapeten in dieser Schlaffcammer bestehen in sechs stück, und seÿn

møbelgarderobens femte og sidste billedvævede serie, der var beregnet til brug i slottets store (fest)sal, at tapeternes i alt 16 individuelle scener – 11 store og fem små – omhandlede *Dido*, dronningen af Karthago.¹⁸ Der var givetvis tale om en fremstilling af det tragiske kærlighedseventyr mellem Dido og Æneas, som er udødeliggjort i Vergils klassiske heltepos, *Æneiden*.

Som det andetsteds oplyses i protokollen, havde der udover disse fem nødtørftigt oplistede tapetserier også tidligere befundet sig en sjette serie på Sophie Amalienborg. Den lokale husfoged havde i en ældre inventaropgørelse fra 1681,¹⁹ hvis efterretninger man støttede sig til under den aktuelle gennemgang af dronningens bo, registreret tilstedeværelsen på samme lokalitet af endnu “zehen stück de Chasse”. Ifølge husfogedens oplysninger var de nævnte 10 stykker af jagt “in a[nn]o 1682 nach Niecöping [: Nykøbing Slot] gesandt seÿn, allda sie noch sich finden würden”.²⁰ På Nykøbing Slot, der hørte til Sophie Amalies godsbesiddelser, havde man åbenbart fundet blivende anvendelse for denne serie.

Konsulterer man det inventarium, der seks år efter enkedronningens død blev optegnet på Nykøbing Slot den 11. og 12. maj 1691, var der kun én enkelt lokalitet på slottet, hvor billedvævede tapeter kunne forefindes. I “Kongens Sove Cammer” hang der således otte stykker “Tapetzerie de haute liste [: *haute lisse*”],²¹ hvortil knyttede sig endnu to stykker “Tapetzerie” med lidt særprægede dimensioner (hvoraf det ene kan have tjent som kamin- eller dørstykke).²² Da man i forbindelse med inventarforretningen i 1691 omhyggeligt noterede alle til- og afgang af mobilier siden enkedronningens død, er det sandsynligt, at enkedronningens 10 jagttapeter har været identiske med disse 10 uspecificerede tapeter. Helt frem til 1767, hvor kronen ved offentligt salg afstod Nykøbing Slot sammen med det meste af indboet, hang tapeterne kontinuerligt i Kongens sovekammer.²³ I forening med en nyere tapetserie bestående af 11 stykker med *Kong Davids liv og levnedes historie*, der tilgik slottet i 1704,²⁴ var de otte stykker “Tapetzerie de haute liste” (de to tilhørende stykker “Tapetzerie” var allerede i 1737 forsvundet) nogle af de få effekter, kronen ønskede at fritage fra salget. Derfor blev de i alt 19 tapeter udskibet til hovedstaden, hvor de foreløbigt opbevarede på møbelkammeret på Christiansborg Slot (indviet 1740).²⁵ I 1770 blev fem af de gamle tapeter igen draget frem af gemmerne, hvorefter de ved beskæring og ombukning blev tilpasset det eksisterende panelværk i et værelse på Kronprinsens etage (Litra N).²⁶ Ifølge Nicolai Jonges *Københavns Beskrivelse* fra 1783 var det samme værelse (et såkaldt “Dame-Forgemak”), der tidligere var indrettet til prinsesse Charlotte Amalie (1706-82), “betrukket med Haute-Lice Tapeter, som ere komne fra Nykiøbing Slot paa Falster og forestille Jagtstykker”!²⁷

Formentlig delte de fem tapeter i sidste ende skæbne med det øvrige indbo på hovedstadens residensslot, da det meste gik op i røg under branden i 1794. Allerede i 1773 var tre andre af møbelkammerets gamle (landskabs- og jagt)tapeter fra Nykøbing Slot dog blevet afstået til Rosenborg Slot,²⁸ og ét af disse tapeter, der antageligvis tidligere fandtes på Sophie

nur von geringer Brabandischer Arbeit der Urtheill von Salomon” (Tapeterne består af seks stykker, og er kun et ringere brambansk arbejde [m. motiv af] Salomons Dom). Dronningens nye soveværelse er betegnet som nr. 16 på planskitsen hos Schjøtt: 1907-06, s. 252. Samme forfatter omtaler tapeterne *en passant*. Ibid., s. 258.

18 Jf. Schjøtt: 1906-07, s. 259.

19 Dette inventarium fra 1681, hvis oplysninger ellers i alt væsentligt svarer til indholdet af den senere protokol, er stadig bevaret blandt bilagene til dødsboopgørelsen fra 1685 (mærket nr. 7).

20 KH SA DBO – INV 1685, s. 239.

21 Reelt var tapeterne dog ikke nødvendigvis skabt i *haute lisse*-teknik (dvs. på en lodretstillet vævestol). Betegnelsen blev gerne benyttet i flæng om alle billedvævede tapeter udført i god kvalitet.

22 Nykøbing INV 1691, upagineret (værelse nr. 29). Kun målene på de to supplerende stykker “Tapetzerie” er angivet. Stykkerne målte henholdsvis 6 x 2 alen (ca. 378 x 126 cm) og 2 x 2 ½ alen (ca. 126 x 158 cm).

23 Tapeterne kan løbende følges i slottets bevarede inventarregnskaber fra årene 1691-1711 og 1735-67.

24 Nykøbing INV 1704 (jf. vedlagt bilag dateret 4. juni 1705).

25 Se Nykøbing IRG 1766-1767, Litra A, D og E.

26 Christiansborg IRG 1768-1771, s. 195, 437 og 496.

27 Jonge: 1783, s. 530; jf. Becker: 1878, s. 39.

28 Christiansborg IRG 1771-1775, bevis nr. 14.

Amalienborg, synes til alt held at være bevaret.

Således findes der i Rosenborgs magasin i Brede et nogenlunde velholdt tapet med intakt bordure, *Hjortejagt med Diana* (ca. 366 x 455 cm),²⁹ der viser en dramatisk jagtscene med to jægere, en rygvendt kvindeskikkelse (Diana) med træfsikker bue og en mandlig ledsager med kasteklart spyd, som på deres stejle gangere og med hjælp fra hunde og fodfolk nedlægger et par springende hjorte. Hovedscenen indrammes af en arkitektonisk udformet bordure, hvis flankerende søjler med riflede og vinrankeomviklede skafter er meget kendetegnende for tapeter fremstillet fra slutningen af 1640'erne og frem hos væveproducenten Maximilian van der Gucht i Delft. Her er der tale om et kvalitetsprodukt, som dog hverken var sjældent eller usædvanligt i datiden, men havde form af en nedskaleret udgave af en kendt og yndet motivkreds.³⁰

Eftersom velrenommerede væveværksteder ofte gennem årtier producerede successive oplag af de samme serier, kan proveniensen af Sophie Amalies særskilte udgave af disse jagtmotiver



Fig. 2: 'Hjortejagt med Diana' (ca. 366 x 455 cm). Billedvævet tapet udført i uld og silke. Tilskrevet Maximilian van der Guchts værksted i Delft (efter 1647). Kongernes Samling, Rosenborg.

29 Se Heiberg: 1988, s. 119 (katalognr. 392). Jeg skylder Peter Kristiansen, museumsinspektør på Rosenborg, en stor tak for per e-mail at have tilvejebragt relevant materiale fra Rosenborg Slots genstandsdatabase i form af proveniensoplysninger (fremdraget af tidligere museumsinspektør Niels Jessen) og ældre fotodokumentation. Så vidt jeg ved, har ingen dog til dato forsøgt at knytte det bevarede tapet i Rosenborgs magasin sammen med de førnævnte "zehen stück de Chasse", der i 1682 blev afsendt fra Sophie Amalienborg til Nykøbing Slot.

30 Dele af en beslægtet serie med jagtmotiver (kendt under navnet *Den engelske jagt*), der i 1647 blev leveret fra van der Guchts værksted til brug ved kroningen af dronning Christina af Sverige, er fortsat bevaret på Drottningholm Slot. Ét af disse tapeter, hvis bordure nu mangler, gengiver med få variationer det samme motiv som tapetet i Rosenborgs magasin, men har et betydeligt mere udfoldet format (selv uden bordure måler det svenske tapet ca. 410 x 460 cm). Se Böttiger: 1895-96, bd. III, s. 25 og Pl. VII (b); jf. Cederlöf: 1977, s. 257.

ikke påvises alene ud fra stilistiske kriterier. Det bevarede tapets designmæssige affinitet med van der Guchts dokumenterede værkstedsarbejder fra midten af 1600-tallet er en vigtig påmindelse om, at nogle af enkedronningens seks omtalte serier i teorien kan være opkøbt længe før opførelsen af Sophie Amalienborg. Dette gælder i hvert fald tapeterne med Historien om Salomons Dom, som det siden vil blive dokumenteret. Inden da skal spørgsmålene om de øvrige seriers herkomst tages op til overvejelse, selv om endegyldige svar ikke findes.³¹

De billedvævede tapeters tænkelige proveniens

Nogle af tapeterne i enkedronningens møbelgarderobe var rimeligvis identiske med en række tapeter, som nogle år forinden – om end med ukendt herkomst – blev leveret til det gamle residensslot i København (nedrevet 1731).

Rentekammerets afregninger med hofsnedkeren Hans Balcke († 1689) viser, at der på et tidspunkt i dagene 20.-23. juli 1668 blev monteret seks blændrammer (*Blintrahmen*) på dørene i Dronningens gemak på Københavns Slot, hvorpå man fastsømmede “die Neuwen Tapeten [...] umb mit den thüren auffzuschlagenn”.³² Der var med andre ord tale om en praktisk indretning, hvor tapeternes ombukkede dele fæstnedes på dørenes påmonterede trærammer, således at der – med en tidstypisk afvejning mellem det fornemme og det bekvemme – blev skabt uhindret passage til og fra Sophie Amalies tapetbetrukne gemak. Af hensyn til den sørgende enke blev disse nye tapeter straks efter Frederik 3.’s død i februar 1670 erstattet med sort sørgeklæde,³³ men derefter kan tapeterne være flyttet til det nye lystslot. I hvert fald var det en helt anden type værelsesbetræk, damask fra øverst til nederst, som efter sørgeperiodens ophør i august 1671 blev opslået til behov for den nye dronning, Charlotte Amalie af Hessen-Kassel (1650-1714), da hun rykkede ind i forgængerens værelse på Københavns Slot (nu kaldet Dronningens sovekammer).³⁴

Andre af møbelgarderobens effekter har sikkert ikke været genanvendte tapeter fra Københavns Slot, men helt nye tapeter. Enkelte vigtige fingerpeg findes i et interessant aktstykke fra partikulærkammerets samling af enkedronningens resolutioner. Sophie Amalie afgav den 15. februar 1673 en erklæring til toldmyndighederne om, hvilke varer hun i det forgangne år havde indført i riget til brug for sin egen hofholdning og derfor var fritaget fra de vanlige toldafgifter. I erklæringen opregnes blandt andet nedenstående forsendelser, der næsten uvægerligt må have haft forbindelse med planerne for det nye lystslots indretning:

31 Frederik Schiøtt har tidligere henvist til en engelsk gesandts skrivelse af 7. december 1668, hvori det blandt andet hævdes, at Sophie Amalie skulle have ladet kammerskriver Bendix Schiøll (af gesandten pudsigt nok betitlet som “arkitekt”) sende til England og Frankrig med henblik på dér at indkøbe tapeter – for den gedigne sum af 18.000 rigsdaler – til at behænge et lystslot, hun nyligt havde ladet opføre i sin have! Schiøtt 1906-07, s. 263; jf. referatet hos Kjær 2017, s. 41. Oplysningen kan dog ikke bekræftes på basis af de bevarede regnskaber.

32 DK AFREGN Balcke (lægget XIV 1f, H 32f: Perioden 1. januar 1668-årsdagen 1669; mærket nr. 1).

33 Brugen af sørgefloret bliver bevidnet i det såkaldte *Reisediarium*, som Hieronimus Brückner forfattede på vegne af hertug Albrecht af Sachsen-Gotha. Her omtales en situation, der indtraf på slottet den 11. juli 1670, hvor hertug Albrecht blev tilstået audiens i enkedronningens gemakker. Drabanter ledte ved denne lejlighed hertugen fra enkedronningens forgemak (*Antecameram*) til Audiensgemakket, der var indrettet i hendes soveværelse. Audiensgemakket, hvor enkedronningen modtog den audienssøgende stående på en forhøjning med sin ældste datter ved sin side, beskrives således: “Das Gemach war sehr enge, und über und über auch auf der Enden mit schwartzem tuche beleget” (Gemakket var meget trangt, og [det var] overalt, også på gulvet, belagt med sort klæde). COB Brückner 1670, upagineret. En stor tak skal her rettes til tidligere museumsinspektør ved Rosenborg, Jørgen Hein, for at have henledt min opmærksomhed på denne kilde.

34 DK AFREGN Balcke (lægget XIV 1i, H 32i: Perioden 1. juli 1671-1. januar 1672; mærket nr. 2).

17 dito [april 1672]
Ein päckschen mit proben von Tapeten
Med posten
N:º 241. welches von Amsterdam gekommen, und von
Hamburg mit Johan von Delfft anhero überbracht
30 dito
fremed steder
N:º 2218. Ein gerollet packe, mit matten bekleidet darin
hollandsche Tapeten so von Amsterdam ge:
kommen beÿ Peter Thomaß.³⁵

Enkedronningen havde via postruten Hamborg-København således modtaget en pakke med (smags)prøver på tapeter fra Amsterdam. Eftersom postforsendelsen knap to uger senere blev fulgt op af en egentlig (skibs)leverance af “hollandsche Tapeten”, hvis antal og pris intetsteds oplyses, kan der efter modtagelsen af prøverne i teorien være truffet en rask beslutning om købet af et parti færdigvævede varer, der ikke fra væveværkstedets side blev skabt med en bestemt lokalitet for øje. Den senest modtagne tapetforsendelse kan dog være bestilt på et tidligere tidspunkt, idet postpakkens prøver måske snarere var et led i enkedronningens videre planer for værelsernes tekstile udstyrelse. Navnlig de førømtalte “Tapeten von Dido zu der großen saall”, der bestod af såvel elleve store som fem små stykker og alle karakteriseredes som “schöne Arbeit”, kunne meget vel tænkes at være fremstillet efter mål på forudgående bestilling. Blot savnes det afgørende bevis herfor.

Til gengæld var de førømtalte tapeter med motiver af Salomons Dom på ingen måde skabt specielt til Sophie Amalienborg. Der findes forholdsvis udførlig dokumentation for hoffets rekvisition af disse stykker, og afdækningen heraf lægger – bogstavelig talt – nye alen til populærhistoriens fortælling om den hævnlystne og uforsonlige enkedronning.³⁶

Dødsfjendernes nemesis som boligtekstilt minde

Nogle år tidligere havde slotsfogeden på Københavns Slot, Jochim Waltpurger († 1665), i dagene 6.-7. juli 1664 modtaget en del af “Corfildtz Wlfeldtz thøig”.³⁷ Forhistorien var, at døden kort forinden havde indhentet én af kongeparrets notoriske dødsfjender, den ved højesteret dømte landsforræder Corfitz Ulfeldt (1606-64), der gennem sit ægteskab med kongedatteren Leonora Christina (1621-98) tidligere havde haft en magtfuld position som rigshofmester under forgængereren Christian 4. (konge 1588-1648).³⁸

Den af slotsforvalteren modtagne beholdning af “thøig” var identisk med en række effekter, Sophie Amalie på eget initiativ havde sikret sig i forbindelse med en registrering og vurdering af Ulfeldt-parrets konfiskerede bohave, der blev gennemført i månederne efter højesteretsdommen for at tilfredsstille nogle af de dømtes kreditorer. Blandt andet havde de kongelige kommissærer, der i januar 1664 aflagde et samlet regnskab over konfiskationsboet, beslaglagt en stor mængde bordhimle, borddækkener, sperlagener, sengeklæder og diverse klædedragter, som Leonora Christina på den fynske herregård Ellensborg (opkaldt efter mormoren Ellen Marsvin) henholdsvis 13. april og 2. juni 1662 havde anbetret to af sine familiemedlemmer, svigerinderne Marie Ulfeldt (1619-94) og Else Parsberg (1624-84).

Som det fremgår af en officiel kopi af én af de inventarlistere, Leonora Christina personligt havde optegnet i forbindelse med løsørets overdragelse til de to svigerinder, havde Marie

35 PK SA RESOL (attest med følgende påskrift på bagsiden: “Enche Dronningens Ordre Paa huis hun tholdfri Jndbekommit haffuer in Anno 1671. och 1672. Lit:r A: A. [] dat: 15 Febr: Anno 1673”).

36 Se eksempelvis Lauring: 1998, s. 290ff.

37 Jf. oplysningen om, at de to renteskriverene, der forestod inventarforretningen på Københavns Slot primo januar 1666, blandt slotsfogedens efterladte papirer havde fundet “Jligemaade En liden Register paa huis Hand aff Corfildtz Wlfeldtz thøig, haffuer Den 6 och 7 July 1664 Annammmet”. København INV 1666, upagineret.

38 For oplysninger om Corfitz Ulfeldts liv og levned se generelt den grundige fremstilling hos Heiberg: 2003. Leonora Christina blev i august måned 1663 pågrebet og indsat som langtidsfange i Blåtårn, hvorom hun siden med egne ord udbredte sig i sit berømte “Jammers Minde”. Se Hjort & Nielsen: 1998.

Ulfeldt desuden i en stor, jernbeslået kiste opbevaret disse billedvævede stykker:

5 stýcher Tapeseri, Wdi Koningh Salomons historie

Weffuet med Silche och giørn [: garn]

2 smaa stýcher, till At sette Wnder Windue

med fulle [: fugle] och Blade, ³⁹

I månederne efter kommissærernes regnskabsafklæggelse må dronningen personligt have fået hele beholdningen af “Corfidtz Wlfeldtz thøig” til gennemsyn, hvorefter hun håndplukkede de fineste genstande til eget brug. I en resolution underskrevet den 14. december 1664, hvormed der blev truffet endelig afgørelse om realiseringen af det konfiskerede løsøre, hvis samlede værdi blev anslået til 1.736 rigsdaler og 8 skilling,⁴⁰ lod kongen i hvert fald forstå, at “hendis Kierlighed woris Elschelige; Kiere Gemall Dronningen, haffuer den største deell der aff till Woris Hoffstadt nødvendig och tienlig befunden, och till sig anammet som belöber sig effter Specificationen och Wurderingen – 1262 Rdr: 5 m 8 ß”; yderligere 560 rigsdaler blev i januar og februar måned 1665 udtaget dels af toldindtægten, dels af rentekammeret for at tilfredsstille nogle af Ulfeldts kreditorer.⁴¹ Det oplyses ganske vist intetsteds i aktstykkerne, hvilke af de mange effekter, dronningen lagde beslag på. “Salomons historie”, der takseredes til 300 rigsdaler (vinduesstykkerne inkluderet), var dog den dyreste enkeltpost blandt alle de beslagslagte genstande, og derfor har dronningen rimeligvis også fundet denne serie “tienlig” til sin hofholdning.⁴² Meget tyder dermed på, at det var seks af de eksakt samme tapeter, hun flere årtier senere som enkedronning lod opslå på væggene i sit nye sovekammer på Sophie Amalienborg, mens det syvende og sidste stykke lå ubenyttet hen i møbelgarderoben.

Eftersom tapeternes monetære værdi åbenbart var forholdsvis ringe (hvilket stemmer godt overens med protokollens klassificering af serien som værende “nur von geringer Brabandischer Arbeit”), må stykkernes bemærkelsesværdige herkomst snarere end deres materielle kostbarhed, håndværksmæssige kvaliteter eller ikonografiske beskaffenhed være den oplagte psykologiske forklaring på, hvorfor Sophie Amalie nærrede så stor affektion – eller måske ligefrem forbitret hengivenhed – til denne ene undseelige serie: Hver eneste gang enkedronningen slog øjnene op i den tidlige morgenstund, må hun straks på sovekammerets vægge have fået en lige så monumental som symbolsk påmindelse om den “retfærdige dom”, skæbnen havde nedkaldt over de forhadte statsfjender Corfitz og Leonora Christina!

Man kan kun gisne om, hvor eller hvordan Ulfeldt-parret oprindeligt var kommet i besiddelse af de pågældende tapeter, ligesom der heller intet kan siges om seriens nærmere specifikationer i øvrigt. Selv om samme usikkerhed knytter sig til proveniensen af samtlige billedvævede effekter, enkedronningen gennem årene akkumulerede på sit lystslot, kan en del supplerende oplysninger om de øvrige tapeters stil og ikonografi til gengæld udledes af det samlede inventarium over slottets tilbageværende bohæve, der under så tragiske omstændigheder blev optegnet fire år efter dronningens død.⁴³

Sophie Amalienborgs brand og de bjergede tapeters ikonografi

I foråret 1689 indbød kongens næstældste søn, prins Christian (1675-95), den kongelige familie, det samlede danske hof samt en række af rigets øverste rangs- og standspersoner til sin daværende residens, Sophie Amalienborg, som på dette tidspunkt også husede prinsens

³⁹ Ulfeldt KON 1664 (separat vedlagt aktstykke med følgende påskrift på bagsiden “N. 9. Fr. marie vlfeldts indgiffuende om adskillige boschab”).

⁴⁰ Ulfeldt KON 1664 (bilag mærket “Litr[a]: GG” med følgende overskrift på forsiden: “Fortegnelße Paa Corfitzis lößöre, er som effterfølger”).

⁴¹ Ulfeldt KON 1664 (bilag mærket “Litr: JJ”; vidimeret kopi af kongens resolution).

⁴² For oplysninger om nogle af de andre af Ulfeldt-parrets konfiskerede værdigenstande, der på samme tid kom i Sophie Amalies besiddelse, se Hein: 2009, bd. I, s. 59f.

⁴³ Jf. Amalienborg INV 1689.

lillesøster, prinsesse Sophie Hedevig (1677-1735). I et provisorisk opført operahus, der via en søjlegang stod i direkte forbindelse med slottet, fejrede den unge prins den 15. april faderens fødselsdag ved afholdelse af et mytologisk festspil (*Der vereinte Götter-Streit*).⁴⁴

Da kongen fire dage senere beordrede festspillet genopsat, så hovedstadens lavere rangerende borgere også kunne få del i den sjældne fornøjelse, indtraf katastrofen. På grund af en defekt olielampe brød operahusets letantændelige materialer ud i lys lue, hvilket forvandlede den uheldigt indrettede trækonstruktion til en grusom brandfælde, der kostede op mod 180 personer livet (herunder hofsnedker Hans Balcke).⁴⁵ Branden bredte sig til selve slottet, hvoraf størstedelen – med undtagelse af kirkerummet – brændte ned til grunden. Den efter branden gennemførte inventarforretning bevidner, at myndighederne havde haft større held med at redde slottets mange værdigenstande end operahusets indespærrede tilskuere. Af de i alt 47 billedvævede tapeter, som i forbindelse med boopgørelsen i 1685 havde befundet sig i henholdsvis møbeldepotet og den salige enkedronnings nye sovekammer, var 44 af stykkerne fortsat i behold blandt de mange bjergede genstande, der dels var blevet fordelt rundt på de nærliggende slotte og andre statsinstitutioner, dels havde fundet midlertidig opbevaring hos private borgere og embedsmænd.⁴⁶

Som det ses af den nu husvilde husfoged Detlef Kühls “Forklaring Over Sophia Amalienborgs Slottes Inventarium”, blev de fem billedvævede serier, som det i hvert fald mestendels lykkedes at redde ud af den brændende bygning, den 5. juli 1689 overdraget til slotsforvalteren på Rosenborg, Hans Eilersen Kock. Sidstnævnte havde således blandt andet modtaget “5 st: fine Tapetzerier med Historier om Salemons Domb [sic!], til et Cammers Betrekelße”,⁴⁷ idet de to tilhørende vinduesstykker åbenbart ikke længere var i behold. Trods adjektivet “fine”, der her nok mere er et udtryk for tapeternes gode bevaringstilstand end et egentligt kvalitetsstempel, må serien med Salomons historie have stået i knap så høj kurs hos lystslottets seneste beboere, da disse tapeter på tidspunktet for branden – i modsætning til de fire andre serier – ikke synes at have haft et designeret ophængningssted. Navnlig denne sidste omstændighed lader nok engang ane, at enkedronningens forkærlighed for netop disse tapeter ikke nødvendigvis var rent æstetisk begrundet.

Apropos tapeternes kortfristede brug i lystslottets gemakker i årene efter enkedronningens død kan man i forlængelse af ovenstående bemærke, at den netop tiltrådte husfoged på Sophie Amalienborg, Detlef Kühl, den 16. marts 1686, hvilket vil sige måneden efter sørgetidens afslutning, havde udgivet et beløb på 2 rigsdaler, 2 mark og 12 skilling til indkøb af 3.500 små søm, hvormed han – formentlig med praktisk bistand fra Dagoreaus afløser, “Tapitzier Cavin” – kunne “Auff Jhr Maytt: befehl, dahmahlen überall die gemächer mit Tapehten wieder bekleiden laßen”.⁴⁸

Hvilke værelser den nye husfoged i foråret 1686 igen (jf. “wieder”) lod betrække med billedvævede tapeter på kongens befaling kan udledes af listen over de inventargenstande, Hans Eilersen i juli måned 1689 overtog ansvaret for på Rosenborg. I tiden op til branden havde der i Prinsens sovekammer (på hovedbygningens 2. etage) været opslået “7 stöcker Tapetzerier wefvēt i Historier om Romulus og Remus udj store Figurer”, mens der i prinsens

44 Direkte oversat: “Den forenede gudestrød”. Bobé: 1889, s. 13ff (med detaljeret beskrivelse af operahusets indretning og scenografi).

45 Bobé: 1889, s. 29ff og 44ff (med navneliste over hovedparten af de omkomne).

46 Amalienborg INV 1689 (bilag 1: “No j Sophia=Amalienborg Slottes Jnventarium Saa vidt fra A° [16]89 dend 19^{de} april da Samme slodt af brendte er blefven Conserverit, Er paa efterskrefne steder effter ordre Leverit som følger”).

47 Amalienborg INV 1689 (bilag 1; ark 2 verso-4 recto). I den trykte afskrift af et Rosenborg-inventarium fra 1696 (se nedenfor i teksten) kaldes tapeterne til sammenligning for “Fem Stykker om Salomons Dom og andre Historier”. Holck: 1775, s. 93f (under overskriften “Tapetserier, som fra Amalienborg Anno 1689 ere komne”).

48 Amalienborg RGN 1685-1701 (fra en samlet regnskabsoversigt for året 1686 med denne titel på forsiden: “Husfoget Detlef Kuhles Regenskab for adschiilige smaa Udgifter ved Slottet Sophia Amalienburg A° 1686”).

tilstødende forgemak havde befundet sig “8^{te} støcker wefvede Tapetzerier af Landschaber”.⁴⁹ Landskabstapeterne var velsagtens identiske med de uspecificerede “Acht stück Tapeten”, der omtales i inventarprotokollen fra 1685. Fra samme protokol ved man, at de oprindeligt otte (men i 1689 kun syv tilbageværende) historier om Romulus og Remus med store figurer var forsynede med “gedrehete Pheiler”. Kombinationen af store figurer og drejede eller snoede søjler, som Peter Paul Rubens (1577-1640) med sine indflydelsesrige tapetdesign var med til at gøre fashionable i hele Europa,⁵⁰ peger ret entydigt på, at også denne serie – i lighed med den omtalte hjortejagt i Rosenborgs magasin, hvor hovedscenen også indrammes af søjler – var formgivet i en klassicistisk barokstil. Den kan have været identisk med de “Neuwen Tapeten”, der i 1668 blev opslået i Dronningens gemak på Københavns Slot, eller med de “hollandsche Tapeten”, enkedronningen fire år senere lod indføre toldfrit fra Amsterdam.

I Prinsessens forgemak havde husfogeden endvidere ladet opslå, hvad i protokollen fra 1685 blot betegnes som “Acht stück Tapeten in figuren”, men i optegnelserne efter branden med en lidt større detaljeringsgrad kaldes “8 støcker wefvede Landskabs Tapetzerier med store Figurer til hest og foed”,⁵¹ hvilket – som det afslutningsvis vil blive berørt i denne artikel – er en ikonografisk oplysning, der måske kan knytte serien til et sæt bevarede tapeter på en prominent adresse i København. “Af dend store Sahl” havde redningsmandskabet endelig tidsnok fjernet “11 store støcker Rare [: sjældne] Tapetzerier og 5 støcker smaa dito wefved i historier med store Figurer”,⁵² idet der her uden tvivl var tale om serien med dronning Dido. Karakteristikken af tapeternes høje kvalitet kunne lede tankerne i retning af den af Giovanni Francesco Romanelli (1610-62) designede serie med *Historien om Dido og Æneas*, som i 1670’erne blandt andet vævedes i Michiel Wauters værksted i Antwerpen,⁵³ og hvorfra Christian 5. for øvrigt på nogenlunde samme tid erhvervede mindst én anden serie (muligvis flere) til udsmykning af Rosenborg Slot.⁵⁴ Der var dog også andre barokversioner af samme motivkreds i omløb,⁵⁵ så det forbliver et åbent spørgsmål, hvilken designmæssig forbindelse serien på Sophie Amalienborg eventuelt måtte have haft til bevarede tapeter i europæiske samlinger.

Når man ser bort fra de otte uudgrundelige landskabstapeter i Prinsens forgemak, kan man i det mindste konkludere, at samtlige af enkedronningens tapeter var befolket med “store Figurer”, hvilket er en karakteristisk, der også er dækkende for den bevarede jagtscene. For en samlet vurdering kan denne iagttagelse gælde som et indicium på, at man på alle disse figurtapeter kunne betragte barokkens voluminøse skikkelser folde sig gestikulerende ud på baggrund af stiliserede landskaber med forholdsvis lav horisontallinje. Dette var et fremstillingsskema, som inden for tapetkunsten nød særdeles stor yndest i anden halvdel af 1600-tallet. Kvaliteten af disse nymodens (barok)design kan man i Rosenborg-tapetets tilfælde trods alt gøre sig et omtrentligt begreb om, men for alle andre tapeters vedkommende savnes der pålidelige oplysninger om tapeternes pris og tilblivelsessted. Når Dido-tapeterne imidlertid udtrykkeligt kaldes “Rare”, ligesom de andetsteds beskrives som værende et udslag af “schöne Arbeit”, kan man i det mindste nære en mistanke om, at de tre øvrige (barok)serier har været af grovere tilvirkning. Måske var der i disse tilfælde tale om prisbillige eksemplarer, der ikke var produceret i Flanderns førende væveværksteder i Bryssel eller Antwerpen, men snarere udgik fra sekundære produktionscentre så som Oudenaarde eller Enghien.

Ser man bort fra de gamle historier om Salomons dom, som enkedronningen øjensynligt

49 Amalienborg INV 1689 (bilag 1; ark 8 recto-verso).

50 Sådanne snoede eller drejede søjler havde Rubens navnlig sidst i 1620’erne benyttet med stor effekt i sine berømte design til serien *Eukaristiens triumf*, som ærkehertuginde Isabella Clara Eugenia af Østrig (1566-1633) efter sin indtrædelse i sørgende enkestand (1621) lod væve som en særlig devotionsakt til det franciskanske nonnekloster i Madrid, Descalzas Reales. Delmarcel: 2007, s. 203f; se generelt Vergara & Woollett: 2014.

51 Amalienborg INV 1689 (bilag 1; ark 9 recto).

52 Ibid. (bilag 1; ark 9 verso).

53 Se Delmarcel: 2007, s. 215f.

54 Se generelt Woldbye: 1966.

55 Jf. De Vega & Carretero: 1986, s. 27ff (Serie 47).

omfattede med en særlig forbitret form for nostalgi, lader hun gennemgående til at have haft en præference for mere tidssvarende tapetdesign til væggene på sit prangende lystslot. Tankevækkende nok har der blandt de nyindkøbte serier befundet sig to motivkredse, henholdsvis historien om Dido og Æneas og fortællingen om Remus og Romulus, hun på forhånd var fortrolig med fra sin tid som regerende dronning. To (nu tabte) guld- og sølvindvirkede serier på Frederiksborg, hvoraf den ene eller muligvis begge stammede fra Christian 4.'s tid, var således viet til de samme to motivkredse.⁵⁶ Eftersom der her var tale om nogle af kronens mest kostbare tapetserier, hvis repræsentative brug Sophie Amalie tidligere selv havde nydt godt af, kan motivvalget igen tænkes at have haft nostalgiske undertoner. Den modne enkedronning var dog tydeligvis pragmatisk nok til at fremskaffe mere moderne – og langt billigere – barokversioner af de gammelkendte fortællinger.

Enkedronningens nye dekorative sætstykker har velsagtens passet bedre med de herskende stilidealer på børnebørnenes tid end Ulfeldt-parrets gammeltestamentelige historier, hvilket måske forklarer, hvorfor de sidstnævnte tapeter – som de eneste ud af slottets fem tilbageværende serier – lå ubenyttede hen i de sidste år op til brandkatastrofen. På Rosenborg Slot har ingen af tapeterne formentlig nogensinde været opslåede. Meget tyder derimod på, at alle de bjergede serier inden for en kortere årrække blev sendt videre til andre af kronens besiddelser, hvor en del af dem ad åre kom til fornyet ære og værdighed i en række kongelige repræsentationsværelser.

Tapeternes senere skæbne

Det ældste inventarium fra Rosenborg Slot stammer fra 1696, men dette er kun bevaret i en ufuldstændig afskrift udgivet på tryk i 1775.⁵⁷ I henhold til den trykte afskrift blev samtlige af de 44 tapeter fra de fem bjergede serier fra Sophie Amalienborg fortsat opbevaret i "Tapisserie-Kammeret".⁵⁸ I Rosenborg Slots næste bevarede inventarium, der optegnedes i 1718, leder man derimod forgæves efter nogen som helst reference til disse mange tapeter. Eftersom de mellemliggende års inventarregnskaber desværre ikke er bevarede, kan man kun følge en del af tapeternes videre færden.

Helt konkret oplyses det således i en *Specifikation* over nyligt ankomne genstande til Frederiksborg, der er vedlagt slottets inventarregnskaber fra årene 1686-1705, at "24 stykker Tapetzeri af adskillige figurer bestaaende udj 3 sorter" på et ikke nærmere angivet tidspunkt var blevet indleveret på Kongefløjens anden etage i Kongens Gemak (også kendt som Sommersalen).⁵⁹ I slottets efterfølgende inventarium fra 1705 føjes den oplysning til, at disse 24 tapeter med adskillige figurer, der altså bestod af tre forskellige slags (eller serier), for nyligt var ført til stedet fra København (fra hvilken lokalitet oplyses ikke), og at man i første omgang havde henlagt stykkerne i en karnap ved Kongens gemak, da man foreløbig ikke vidste, hvor de skulle bruges.⁶⁰ Der kan næppe herske tvivl om, at det var hovedparten af Sophie Amalies figurrige (barok)tapeter, der forud for marts 1705 blev ført fra Rosenborg til Frederiksborg, men hvilke udpluk man konkret tog af de 44 tapeters fem forskellige serier for lige præcis at ramme tallet 24 (fordelt over tre serier), kan der kun gisnes om. For øvrigt var det kun et fåtal af tapeterne, der nogensinde kom i brug på Frederiksborg Slot.

56 I Skibssalen på Kongefløjens tredje etage befandt der sig "j Støche met Bemerchelße, Huorlediß Jupiter Sennder Mercurium til Aneass Och lader Konningens goedtz Bringte Thill Schibs"; seks andre scener, der på optegnelsestidspunktet befandt sig sammesteds, kan knyttes til samme serie om Dido og Æneas. Frederiksborg INV 1650, upagineret; jf. Petersen: 1866-67, s. 172ff. "I kongl. Maytz Sommer Gemach" blev der i slottets næste inventarium fra 1677 endvidere opregnet denne serie: "11 stöcher storre tapecerier Gammell Rommerske Historier af Romulus och Remus Jndweffuit af Guld sölf och silche". Frederiksborg INV 1677, ark 8 verso.

57 Jf. Holch: 1775.

58 Holck: 1775, s. 93f.

59 Frederiksborg IRG 1686-1705; lægget "Frederiksborg Slot. Specifikation, dateret 6/3 1705, på, hvad der er ankommet til Slottet siden Inventariet af 1686".

60 Frederiksborg INV 1705, s. 47.

Den eneste oplysning om tapeternes repræsentative anvendelse på Frederiksborg findes pudsigt nok i en afgangskvittering knyttet til posten med de 24 tapeter i karnappen ved Kongens gemak, hvoraf det fremgår, at man den 25. marts 1724 havde afstået “12 støcker Tapetzerier Romanische og Kriegshistorier, hvoraf de 6 stk: udi allerhøystbemelte hans Maj: sovegemach blev nedtagen”.⁶¹ De seks øvrige af de 12 afståede tapeter hævdes specifikt at være blevet udtaget af beholdningen på Dansesalen (Riddersalen), der på denne tid fungerede som en form for tekstildepot. Modsat de seks tapeter, som blev tilstået en prominent placering i Kongens sovekammer, har flertallet af de 24 tapeter åbenbart i årevis henligget i deponi.

Dette ændredes med afståelsen af de 12 tapeter i 1724, idet disse stykker fremdeles “schulde bruges udj dend gaard (: c Edingers gaard kaldet:) deres Maj: for hans Kong: høyhed Chron Printzen Hafver ladet leie”.⁶² Talen går her med andre ord på Wilhelm Edingers Gård på Frederiksholm, hvor Frederik 4. (konge 1699-1730) midlertidigt havde lejet sig ind for at skaffe tag over hovedet til kronprins Christian (6.), mens ombygningen af det gamle Københavns Slot stod på. Gården blev året efter opkøbt af kronen og løbende renoveret og udvidet frem til den grundige ombygning i årene 1743-44 til det statelige Prinsens Palæ.⁶³ I takt med bygningens vokseværk opstod der et behov for stadig flere tilførsler af ældre billedvævede tapeter fra beholdningerne på de andre sjællandske kongeslotte. Faktisk blev de 12 andre tapeter fra den gruppe på 24 tapeter, som midlertidigt havde været hensat i karnappen ved Kongens gemak på Frederiksborg, ifølge en anden afgangskvittering overflyttet til Københavns Slot så tidligt som den 9. juli 1716.⁶⁴ Den kongelige hofbygmester Johan Conrad Ernst (1716-35) lod på en ukendt dato i 1723 også disse 12 tapeter ophænge efter kongelig ordre i kronprinsens “Palais”.⁶⁵ Hvordan man i tiden herefter har skaltet og valt med de tre “sorter” af tapeter, hvoraf mindst halvdelen angiveligt viste krig og romerske motiver, kan desværre ikke udlæses af de bevarede aktstykker.

Gennemser man Prinsens Palæ's ældste bevarede inventarium fra 1755, findes der blandt en mængde deponerede tapeter og andre boligtekstiler på møbelkammeret imidlertid en enkelt post, der vækker klare påmindelser om én af enkedronningens serier: “Ein eintzeles stück haute-lis Tapete mit Seulen auf beyden Seiten, in der Mitten præsentiert sich ein Wolf mit 2en Kindern ist 6 Ellen breit, und 6 ¼ Ellen hoch”.⁶⁶ Der er utvivlsomt tale om en scene med tvillingebørnene Remus og Romulus, der diede hos hunulven. Beskrivelsen lader ane, at søjlerne – antageligvis som en del af sideborterne – har rammet hovedfremstillingen ind på de ca. 394 cm høje tapeter. Formatet levnede rigelig plads til de “store Figurer”, der som bekendt var et karakteristisk træk ved flere af enkedronningens serier. Det respektive stykke med søjler, ulv og børn blev afhændet ved en offentlig auktion i 1830,⁶⁷ og det må formodes tabt. Med hensyn til de øvrige tapeter løber sporet blindt ved overførslen til Edingers Gård, og her kunne historien om Sophie Amalies tapeter slutte. Det er dog muligt at give et velbegrundet bud på, hvor seks af enkedronningens “8 støcker wefvede Landskabs Tapetzerier med store Figurer til hest og foed” stadig kan beundres i lettere afbleget stand.

I kælderen under Københavns Universitets hovedbygning på Frue Plads blev der ved midten af 1800-tallet fundet en række tapeter med ukendt proveniens.⁶⁸ På flere punkter matcher

61 Frederiksborg IRG 1705-1728, litra A: A:

62 Frederiksborg IRG 1705-1728, litra A: A:

63 Antonsen: 1992, bd. I, s. 25ff.

64 Frederiksborg IRG 1705-1728, litra H.

65 København IRG 1728-1731, bilag 6 (på aktstykkets forside dog mærket nr. 5). Pudsigt nok er generalbygmester Ernsts afgangstest fra Københavns Slot dateret så sent som 24. marts 1734. På forlangende af Hans Brøer, slotsforvalter på Københavns Slot og præsident i Borgretten, havde Ernst måttet grave dybt i hukommelsen for at afgive en skriftlig erklæring om tapeternes afgang til Prinsens Palæ, der 11 år tidligere antageligvis var sket efter Frederik 4.'s mundlige befaling! Årstallet 1723 er måske derfor ikke helt retvisende.

66 Citeret efter Antonsen: 1992, bd. II, s. 256 (direkte oversat: “Et enkelt stykke *haute lisse*-tapet med søjler på begge sider, i midten præsenterer sig en ulv med to børn, er 6 alen bredt og 6 ¼ alen højt”).

67 Antonsen: 1992, bd. II, s. 264.

68 Se navnlig Woldbye: 1960, s. 245ff.

tapeternes specifikationer de oplysninger, som i det foregående er draget frem om den pågældende serie fra Sophie Amalienborg. Efter sigende blev nogle af disse i alt otte tapeter i sidste halvdel af 1800-tallet benyttet ved doktordisputater “til at lægge paa Gulvet”.⁶⁹ På initiativ af kunsthistorikeren Francis Beckett besluttede universitetsledelsen i årene 1919-23 at lade hovedparten af de dengang stærkt medtagne tapeter istandsætte og for et enkelt tapets vedkommende grundigt restaurere,⁷⁰ så de fremover kunne anvendes på mere værdig vis. De seks tapeter, der blev taget under nænsom hånd, omkranses alle af helt ensartede borter med blomsterranker og vingede genier, og de har ganske givet fra begyndelsen tilhørt én og samme serie.⁷¹ Et syvende tapet var i så dårlig en forfatning, at man ikke fandt det umagen værd at foretage en bekostelig istandsættelse, og i dag er denne tapetrest stadig i deponi. Mens universitetets ottende tapet, der nu hænger på Rektorgangen i hovedbygningen,⁷² ikke har nogen umiddelbar relevans for denne artikels tema, stiller sagen sig anderledes med de seks istandsatte motiver, der siden 1937 har hængt i en tilbygning til universitetets festsal, kaldet *Gobelinsalen*.⁷³

Samtlige scener på de seks ophængte tapeter i Gobelinsalen udspiller sig på landskabelige baggrunde, og for- og mellemgrunden befolkes af mere end legemshøje skikkelser iklædt romersk dragt. De fleste af skikkelserne fremtræder i stående helfigur, men på ét af tapeterne gør en romersk hærfører anstalter til at stige til hest, idet hans venstre fod allerede hviler i stigbøjlen, mens man på et andet tapet er vidne til et drabeligt rytterslag med et sandt virvar af stejle heste.

På to af tapeterne læses signaturen “P. V. C. AVD”, hvilket Beckett i sin tid tolkede som en reference til en vis Pieter van Coppenole, der gennem et aktstykke fra 1669 kan knyttes til et væveværksted i Oudenaarde (på fransk: Audenarde). Står denne udlægning til troende, kan tapeterne tentativt dateres til ca. 1660-70, hvilket ville stemme fortrinligt overens dels med tapeternes stilistiske kendetegn, dels med tidspunktet for Sophie Amalienborgs opførelse og billedvævede udstyrelse. Rent kvalitetsmæssigt må Gobelinsalens tapeter betegnes som en middelmådig standardvare, der hverken prismæssigt eller æstetisk har været på niveau med de danske kongeslottes bedste billedvævede arbejder (herunder det bevarede jagtmotiv i Rosenborgs magasin). Omvendt passer dette med den tidligere fremsatte formodning om, at enkedronningens samling havde en noget uegal sammensætning, og at hovedstykket formentlig var festsalens store og sjældne Dido-serie.

På en underlig bagvendt måde taler også den manglende eller svært gennemskuelige narrative sammenhæng i Gobelinsalens seks tapeter for sandsynligheden af den her foreslåede identifikation. I en artikel om universitetets otte tapeter har Sidsel Frisch senest ved hjælp af en række farvelagte konturtegninger vist, hvordan seriens motivkreds er løseligt baseret på Rubens’ design til en billedvævet serie om den selvopofrende romerske konsul *Decius Mus*, idet de forskellige scener i Gobelinsalens grove genfortælling af denne heroiske historie imidlertid tillige er stykket sammen af lån fra diverse andre forlæg.⁷⁴ Resultatet er blevet et mismask af en billedfortælling, hvor den røde tråd er svær at finde i disse mange krydsklippede optrin. Tilbage står et vældigt sammenrend af gestikulerende figurer, der frem for at indskrive sig i et specifikt begivenhedsforløb snarere vækker generelle associationer til en glørværdig romersk fortid. Når man tilbage i 1685 ikke fandt anledning til at identificere motiverne på møbelgarderobens “Acht Stück Tapeten in figuren”, kan det derfor skyldes, at man af gode

69 Becker: 1878, s. 42.

70 Aarborg for KU: 1915-20, s. 92 og Aarborg for KU: 1920-23, s. 90f.

71 De seks ophængte tapeter, der varierer i bredden fra ca. 259 cm til ca. 445 cm, har et svingende højdemål på 328-348 cm, men afvigelser i denne størrelsesorden ses ofte på ældre tapeter. Aarborg for KU: 1942-43, s. 20f.

72 Se afbildningen hos Frisch: 2019, s. 94.

73 Tapeterne kan ses på følgende webadresse: <https://universitetshistorie.ku.dk/leksikon/g/gobelin/galleri/>. Se desuden de trykte afbildninger hos Frisch: 2019, s. 90ff. I årene 1977-79 blev de seks tapeter igen rensede og restaurerede af Nationalmuseets tekstilkonservatorer. Støvring-Nielsen: 1979, s. 166ff.

74 Frisch: 2019, s. 93ff; se også Woldbye: 1960, s. 246ff.

grunde ikke anede, hvem figurerne forestillede, endsige hvad de foretog sig: Hvad man umiddelbart kunne se, var landskabelige scener med store (romerske) figurer til hest og til fods, hvoraf nogle var optaget af krigeriske aktiviteter.

Hvordan eller hvornår tapeterne med de romerske motiver i givet fald har forladt møbelkammeret i Prinsens Palæ ved Frederiksholms Kanal for langt senere at ende i universitetets kælder på Frue Plads, er det store, ubesvarede spørgsmål. Det kan dog konstateres, at en række andre tapeter fra møbelkammeret i Prinsens Palæ i begyndelsen af det 19. århundrede med mellemrum benyttedes som midlertidig udsmykning i forbindelse med bispeindvielser i Vor Frue Kirke,⁷⁵ og selve traditionen med brug af billedvævede tapeter i kirkerummet ved sådanne lejligheder kendes fra sidste fjerdedel af det 18. århundrede.⁷⁶ Måske har traditionen ad åre ført til, at en række tapeter blev afgivet permanent fra møbelkammeret i Prinsens Palæ til Teologisk Fakultet på Københavns Universitet, under hvis patronat Vor Frue Kirke i denne periode stod. Tapeterne blev måske herefter stuvet af vejen i kælderen under universitetets hovedbygning, kirkens genbo, da traditionen med tapeternes ceremonielle brug på et tidspunkt igen gik af mode. Men dette er kun spekulation.

Selv hvis den svage forbindelsestråd, der her er forsøgt knyttet mellem universitetets tapeter og Sophie Amalienborgs tapeter, skulle vise sig at være tankespind, kan Gobelinsalens figurrige barokkompositioner – sammen med det magasinerede jagttapet i Rosenborgs samling – i det mindste give os et tidstypisk indtryk af den billedvævede pragt, hvormed den standsbevidste dronning yndede at omgive sig på sit usædvanligt rigt indrettede enkesæde.

Man vil gerne tro, at de store figurers heroiske gøren og laden i fortidens billedvævede landskabsscenerier har ledt enkedronningens tanker tilbage på en tid, hvor hun selv befandt sig i forreste geled og stadig med uformindsket styrke kunne trække i magtens tråde.



Fig. 3: 'Kriger stiger til hest' (ca. 332 x 259 cm). Billedvævet tapet udført i uld og silke. Tilskrevet Pieter van Coppenole, Oudenaarde (o. 1660-70). Gobelinsalen, Københavns Universitet. Gengivet efter universitetets hjemmeside. <https://universitetshistorie.ku.dk/leksikon/g/gobelin/galleri/>

⁷⁵ Becker: 1878, s. 13 (med henvisning til en avisomtale af brugen i Vor Frue Kirke af nogle de bevarede Kronborgtapeter fra 1580'erne, som i dag kan ses på henholdsvis Kronborg og Nationalmuseet).

⁷⁶ Jonge: 1783, s. 164.



Fig. 4: 'Rytterslag' (ca. 332 x 445 cm). Billedvævet tapet udført i uld og silke. Tilskrevet Pieter van Coppenole, Oudenaarde (o. 1660-70). Gobelinsalen, Københavns Universitet. Gengivet efter universitetets hjemmeside. <https://universitetshistorie.ku.dk/leksikon/g/gobelin/galleri/>

Abstract

The Tapetries of Queen Dawager Sophie Amalie

In the years 1666-72, a new pleasure palace, Sophie Amalienborg, was built in Copenhagen by Sophie Amalie of Braunschweig-Lüneburg (1628-85), queen consort of king Frederik III (ruled 1648-70). After the king's death, the palace served as residence for the dowager queen. This article examines six tapestry series recorded in a probate inventory drawn up at the palace in 1685. Relying on additional archival studies, attempts are made to determine the provenance of the tapestries, describe their iconography, and chart their later fate. Furthermore, it is argued that a number of the tapestries may still be preserved.

Litteratur

Aarvog for Københavns Universitet [årgangene 1915-20, 1920-23 og 1942-43], København, 1925, 1927 og 1951. [KU = Københavns Universitet.]

Andrup, Otto: L'influence Française sur l'art Danois pendant le règne de Louis XIV. *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Français. Paris 26 Septembre - 5 Octobre 1921. II Communications présentées a la deuxième section du congrès (I^{re} Partie)*, Paris, 1924, s. 69-73.

- Antonsen, Inge Mejer: *Prinsens Palais. Det Kongelige Palais i Kalveboderne, bd. I-II*, København, 1992.
- Becker, J. G. Burman: *Forsøg til en Beskrivelse af og Efterretninger om vævede Tapeter og andre mærkelige Væggedecorationer i Danmark*, København, 1878.
- Bobé, Louis: *Operahusets Brand paa Amalienborg den 19. April 1689*, København, 1889.
- Böttiger, John: *Svenska statens Samling af väfda Tapeter. Historik och beskrifvande Förteckning*, bd. II-III, Stockholm, 1895-96.
- Cederlöf, Ulf: Paintings and Tapestries of The Hunt in Swedish Royal Collections. *The Connoisseur*, Vol. 196, No. 790, London, (December) 1977, s. 254-261.
- Delmarcel, Guy: Tapestry in the Spanish Netherlands, 1625-60. I Campbell, Thomas P.: *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, New Haven & London, 2007, s. 203-217.
- De Vega, Paulina Junquera & Carretero, Concha Herrero: *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional, Vol. II: Siglo XVII*, Madrid, 1986.
- Erichsen, John (red.): *Gud · Konge · By. Frederiksstaden 250 år*, København, 1999.
- Frisch, Sidsel: Foranderlige fortællinger – Københavns Universitets samling af billedvævede tapeter. *Nationalmuseets Arbejdsmark 2019*, København, 2019, s. 90-101.
- Göbel, Heinrich: *Wandteppiche. III. Teil. Die Germanischen und Slawischen Länder, Band II [West-, Mittel-, Ost- und Norddeutschland, England, Irland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Russland, Polen, Litauen]*, Berlin, 1934.
- Heiberg, Steffen: *Enhjørningen Corfitz Ulfeldt*, København, 2003.
- Heiberg, Steffen (red.): *Christian IV og Europa. Den 19. Europarådsudstilling. Danmark 1988*, København, 1988.
- Hein, Jørgen: *The Treasure Collection at Rosenborg Castle, bd. I*, København, 2009.
- Hjort, Poul Lindegård & Nielsen, Marita Akhøj (udg.): *Leonora Christinas Jammers Minde [diplomatarisk udgave]*, København, 1998.
- Holck, H. (udg.): *Det Kongelige Konst-Kammer paa Christiansborg Slot samt Rosenborg Slots Inventarium fra Høytsalige Kong Christian den Femtes Tiid*, København, 1775.
- Jonge, Nicolaus: *Den Kongelige Hoved= og Residentz=Stad Kiøbenhavn Beskrivelse, forestillende Stadens Tilstand, Beskaffenhed og Merckværdigheder i en sammenhængende Orden i de ældste, mellemste og nyeste Tider*, København, 1783.
- Kjær, Ulla: *Fransk elegance og dansk snilde. Fransk-danske kunstforbindelser i den danske enevældes tid*, Odense, 2017.
- Lauring, Palle: *Danske konger og dronninger*, København, 1998.
- Petersen, A. (udg.): Frederiksborg Slots Inventarium af 1650. *Danske Samlinger for Historie, Topografi, Personal- og Literaturhistorie, bd. 2*, København, 1866-67, s. 118-234.
- Savary, Philémon-Louis (udg.): *Dictionnaire universel de Commerce. Tome Premier. A-E*, Amsterdam, 1726.
- Schiøtt, Frederik: Nogle Blade af St. Annæ Kvarters Historie [III. Sophiæ Amalienborg]. *Architekten. Meddelelser fra Akademisk Arkitektforening*, 9. Aargang, København, 1906-07, s. 245-53, 257-65, 281-90, 312-18 og 323-29.

Smidt, Claus M.: To dronninger som bygherrer. I Heiberg, Steffen (red.): *Danske dronninger i tusind år*, København, 2000, s. 236-260.

Støvring-Nielsen, Sonja: Restaurering af seks gobeliner til Københavns Universitet. *Nationalmuseets Arbejdsmark 1979*, København, 1979, s. 166-168.

Vergara, Alejandro & Woollett, Anne T. (red.): *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist*, Madrid, 2014.

Woldbye, Wibeke: Nogle flamske tapeter på Rosenborg slot i det 17. århundrede. *Arv og eje. Årbog for Dansk Kulturhistorisk Museumsforening*, København, 1966, s. 60-78.

Woldbye, Wibeke: Some Flemish Tapestries in Denmark and their Prototypes. [*Særtryk af:*] *Het Herfstijl van de Vlaamse Tapijtkunst*, Bruxelles, 1960, s. 245-268.

Utrykte kilder – forkortelser og henvisninger

Rigsarkivet, København:

Danske Kancelli, Rentekammerafdelingen: Afregninger (1594-1726):

DK AFREGN Balcke XIV. Fordringer af håndværkere for arbejder i træ.
Lægget "XIV 1 (H 32) Hans Balcke, Hofsnedker".

Danske Kancelli, Rentekammerafdelingen: Rentekammeret, Skatkammeret:

Frederiksborg INV 1677 Skøder, inventarier m.v. vedr. kgl. slotte og ejendomme
(1658-1679). "Fredrichsborg oc Kronborg Inventarivm
1677".

Kongehuset, Frederik 3.:

KH SA DBO – INV 1685 Dronning Sophie Amalies dødsbo (1685-1688). "Protocoll
und Inventarium, so wegen der Verlaßenschafft [...]
Sophien Amalien [etc.]".

Partikulærkammeret, Dronning Sophie Amalie:

PK SA Byg.-bilag 1680-1684 Bilag ang. byggearbejder på Sophie Amalienborg (1680-
1685).

PK SA RESOL Dronningens originale resolutioner (1649-1675).

PK SA REGN 1673 Regnskab over dronningens indtægter og udgifter
(1662-1685). Kalenderåret 1673.

PK SA REGN 1676 Som ovenfor; kalenderåret 1676.

PK SA REGN 1681-1682 Som ovenfor; udgiftsregnskab for perioden 10. december
1681-31. december 1682.

PK SA REGN 1683 Som ovenfor; udgiftsregnskab for perioden 1. januar 1683-
30. juni 1683.

PK SA REGN-B 1672 Bilag til regnskaberne (1660-1685). Udgiftsbilag til
regnskabet for kalenderåret 1672.

PK SA REGN-EX 1662-1672 Hans Hansens regnskaber (1662-1672). Diverse regnskabsekstrakter fra perioden.

Regnskaber 1559-1660, Lensregnskaber (1559-1662) – kvittansiarumsbilag (D):

Frederiksborg INV 1650 Frederiksborg. D. Kvittansiarumsbilag. Danmark 1627-1656. "Frederichborg Slotz Inventarium. Anno 1650".

Rentekammeret. Danske Afdeling. Fyns Stifts Renteskriverkontor (1685-1711):

Nykøbing INV 1691 Inventarier og synsforretninger m.v. ang. Nykøbing slot. "No: 2. Inventarium Paa Nyekiøbings Slott Forfatted d:= 11te og 12te Maÿ Anno 1691".

Nykøbing INV 1704 Som ovenfor; "Nykiöbing Slots Inventarium forfatted udi February Maaned Ao 1704."

Rentekammeret, Skatkammeret (1660-1679):

Ulfeldt KON 1664 Kommissionen vedrørende realisation af Corfitz Ulfeldts konfiskationsbo (1664-1673).

Reviderede Regnskaber, Kongelige Slotte og Haver (1661-1963):

Amalienborg INV 1689 Amalienborg, Slotsregnskaber (1668-1701). "Forklaring over Sophia Amalienborgs Slottes Inventarium [...]."

Amalienborg RGN 1685-1701 Som ovenfor; "Adskillige Regenskaber af huusfogden detlof Kuhl paa Amalienburg. Diverse Regnskabssager 1685-1701".

Christiansborg IRG 1768-1771 Christiansborg, Inventarieregnskaber (1768-1771).

Christiansborg IRG 1771-1775 Christiansborg, Inventarieregnskaber (1771-1775).

Frederiksborg IRG 1686-1705 Frederiksborg slot, Inventarregnskaber (1686-1705).

Frederiksborg INV 1705 Som ovenfor; "Friderichsborg Slots og Detz Vedkommende Inventarium [...] Aar=1705".

Frederiksborg IRG 1705-1728 Frederiksborg slot, Inventarregnskaber (1705-1728).

København INV 1666 Christiansborg, Inventarieregnskaber (1666-1688). "Inventarium Paa Kiøbenhaffns Slodt 1666."

København IRG 1728-1731 Christiansborg, Inventarieregnskaber (1728-1731).

Nykøbing IRG 1766-1767 Nykøbing slot (1735-1767). Inventar- og materialregnskaber for årene 1754-67.

Staatsarchiv, Coburg:

COB Brückner 1670

LA A. Nr. 1647 i: Brückners Reisediarium für Herzog Albrecht. Rejsebeskrivelse forfattet af Hieronimus Brückner (1670). Her benyttet i form af en fotokopi, som venligst er blevet stillet til rådighed af Jørgen Hein, tidligere museumsinspektør ved Rosenborg Slot.

Dragtjournalens Favorit #22

Et Kirsten og John Becker værk fra 1976

*Af Tove Engelhardt Mathiassen, gæsteforsker ved Center for Tekstilforskning,
Københavns Universitet*

På den frugtbare ø Lolland ligger herregårdene og ikke mindst kirkerne tæt. Som en del af mit igangværende forskningsprojekt om væverne Kirsten og John Becker besøgte jeg syv kirker med Beckers tekstilkunst på Lolland og Falster i slutningen af april 2022. Gæstfrit gav kirkernes personale mig adgang til at nærstudere og fotografere værkerne. Det er jeg meget taknemmelig for. Personalet og i nogle af kirkerne medlemmer af menighedsrådene ledte også højt og lavt efter dokumentation af beslutningsprocesserne fra dengang, da værkerne skulle bestilles fra Becker-parrets værksted i Søllerød; men desværre uden held. Kirsten og John Beckers værksted havde et godt renommé og det ville være interessant at kunne få indblik i menighedsrådenes arbejde med at udvælge tekstilkunst til netop det kirkerum, som de havde ansvaret for. Til gengæld er Becker-værkerne i modsætning til mindst tyve andre danske kirker bevaret på deres oprindelige plads i de lollandsk-falsterske kirker. Værkerne hertil er skabt mellem 1954 og 1976 og det er netop antependiet fra 1976 i Ryde Kirke, der er favoritten i dette nummer af Dragtjournalen. Antependium er et alterbordsforhæng.

Begrundelsen for at vælge netop dette værk ud af Becker-parrets imponerende oeuvre er dets skønhed og perfekte afstemning til kirkerummets øvrige elementer. Såvel det første Becker-værk på Lolland-Falster til Majbølle Kirke i 1954 og det sidste værk på Lolland til Ryde Kirke i 1976 er vævet i teknikken damask.



Fig. 1: Ryde Kirkes antependium. Islætsretningen – de tværgående tråde i vævningen - er lodrette på altret. Foto © Tove Engelhardt Mathiassen.



Fig. 2: Detalje af antependium i damask fra 1954 i Majbølle Kirke.

Foto © Tove Engelhardt Mathiassen.



Fig. 3: Mikroskop-billede af en væveprøve til Ryde Kirke. De lodrette tråde er islætten og man kan se, hvordan to nuancer guld er blandet med ægte guldtråde af den type, hvor en såkaldt sjæl er omviklet med guld. De blå tråde er trenden.

Foto © Tove Engelhardt Mathiassen

John Becker og damask

John Becker (1915-1986) er i eftertiden kendt for sit arbejde med komplekse væveteknikker og hertil må man regne damask, som var den første komplekse teknik, Becker-parret virkelig udfoldede i mange forskellige slags tekstiler lige fra brugstekstiler som duge og servietter til fornemme antependier og messehagler. Kort fortalt fungerer damask motivmæssigt i partier af islæts- og trendeffekt med blank og mat virkning, og når man så yderligere tilføjer forskelligt farvede garner og garner i forskellige kvaliteter, understreges denne effekt. Islæt er de tværgående tråde i et tekstil, trenden er de længdegående. Kirsten og John Becker oprettede deres værksted i 1946 først i København og fra 1950 i Søllerød. I begyndelsen af 1950'erne startede de en produktion af kirkelige tekstiler. Netop det damaskmønster, som de anvendte til antependiet i Majbølle Kirke, forhandlede de som metervare i starten af deres karriere til både messehagler og antependier til flere danske kirker.

John Becker skrev også uddybende tekster om damask. I 1955 udgav han sammen med vævelærer og forfatter Gertrud Ingers en bog om damask i Sverige og Danmark. Heri skrev han ifølge forordet selv afsnittet om damaskvævning med jacquardvæv. Jacquard er en mekanisme med hulkort, der tillader en næsten ubegrænset mønstring af tekstiler. Resten af bogen skrev de to forfattere ifølge forordet i fællesskab.¹ Posthumt udkom desuden to bogværker, hvor John Becker skrev om damask og andre væveteknikker, nemlig i 1987 hans bog *Pattern and Loom* og i 1989 det store værk *Damask og Drejl*, hvori han skrev et kapitel om væveteknik.

I starten af karrieren var en del af Becker-parrets kirketekstiler designede med ret små mønstre; men efterhånden blev både antependier og altertæpper, prædikestolsstykker og messehagler designet med større motiver, der bedre kunne ses på afstand i kirkerummet under gudstjenesten. Væveren Dorthe Greisen, der var i lære hos Beckers fra 1977-1981, har fortalt, at John Becker omtalte netop dette element i et design som "afstandsstykke".² Ryde Kirkes antependium fra 1976 er designet med et større mønster.

¹ Ingers og Becker: 1955, s. 9.

² Samtale med væveren Dorthe Greisen 14. maj 2022

Ryde Kirkes antependium fra 1976

Ryde Kirke er en nu hvidkalket middelalderkirke med bygningselementer fra både romansk og gotisk middelalder. Alterbordet er helt dækket af Beckers antependium i hvidt og svagt rosa (se fig. 4), sort og guld. På mikroskop- og nærbilleder er garnet snarere mørkeblåt end sort og man kan se, at guldtrådene er af den type, hvor en tråd af et andet materiale – en såkaldt ”sjæl” – er omviklet med ægte guld (se fig. 3). Kirsten og John Becker købte guldtråde i Lyon i Frankrig.

På de ældre fotos af Ryde Kirkes alter i Nationalmuseets bogværk *Danmarks Kirker* kan man se et ensfarvet, mørkt - formodentligt rødt - antependium med et stort kors midt for. Der er ingen beskrivelse af dette ældre antependium i *Danmarks Kirker*.³ Sikkert fordi man har haft en opfattelse af de kirkelige tekstiler som sekundære. Altertavlen er fra renæssancen, og der er et smukt billede af den på den private hjemmeside *Danmarks-Kirker*.⁴ Det er tydeligt, hvordan Beckers har ladet sig inspirere af dens farver og former, da de udarbejdede forslag til antependiet. Arbejdet foregik på den måde, at John Becker rejste ud til kirkerne og tegnede skitser, som hjemme på værkstedet blev omsat til farvelagte forslag til menighedsrådene.

I Arkiv for Dansk Design er der en fornem samling af disse forslag fra Beckers til kirkerne. Her findes også to udkast til Ryde Kirkes antependium – et til fronten og et til siden.⁵ De



Fig. 4: Detalje af Ryde Kirkes antependium. Her ses svagt rosa i midten af de ruderformede elementer. Foto © Tove Engelhardt Mathiassen.



Fig. 5: Væveprøve til antependiet i Ryde Kirke. Foto © Tove Engelhardt Mathiassen.

³ Ryde Kirke, <http://danmarkskirker.natmus.dk/maribo/ryde-kirke/> (set 26. marts 2024).

⁴ Se billede af altertavlen på denne hjemmeside: http://www.danmarks-kirker.dk/lol_fal/ryde_lol.htm (set 26. marts 2024) Jeg har forgæves forsøgt at komme i kontakt med fotografen. Derfor denne henvisning til billedet.

⁵ Arkivnummer 87:55/23 er udkast til antependiets front og 87:56/24 til antependiets side. Arkivet i Designmuseum Danmark er besøgt blandt andet 6.-7. december 2021.

vævere, som jeg har talt med, fortæller samstemmende, at Kirsten Becker var dybt involveret i at designe tekstilerne; men at John Becker stod frem i offentligheden. Det var også John Becker, der monterede antependierne ude i kirkerne – eventuelt i samarbejde med en tapetserer.⁶ Det fremgår af en mærkat på bagsiden af antependiet i Ryde Kirke, at det er vævet af Berthe Forchhammer. Hun var i lære i tre år på værkstedet i Søllerød fra 1971 til 1974, hvorefter hun blev ansat som svend frem til 1978.

Væveren Ester Bové Reintoft, der blev udlært hos Beckers fra 1964 til 1967, har generøst foræret mig en række væveprøver fra Beckers værksted – herunder en forholdsvis stor prøve til Ryde Kirkes antependium på 38 x 112,5 cm i henholdsvis islæts- og trendretning.

I Ryde Kirke kunne jeg ikke undersøge antependiet på bagsiden; men på væveprøven kan man se, hvordan de hvide og svagt rosa tråde i midterfeltet er plukket ind under vævningen. Disse garner løber altså ikke i hele bredden.

Beckers blandede garnerne, sådan at tekstilerne fik en levende overflade. Så en kombination af fornemt design og kompleks væveteknik samt blandede garner har bidraget til at skabe Ryde Kirkes unikke antependium.



Fig. 6: Bagside af væveprøve. De hvide og svagt rosa tråde er plukket ind i de ruderformede felter.

Foto © Tove Engelhardt Mathiassen.

Tak for forskningsstøtte til Stiftelsen Agnes Geijers Fond för Nordisk Textilforskning, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond og Marie Jacobine Snedkers Mindefond.

Abstract

Favourite#22 – A Kirsten and John Becker work from 1976

In April 2022 in relation with my on-going research about the weavers Kirsten and John Becker, I examined their works for churches in the Danish islands Lolland-Falster, which were created between 1954 and 1976. The Favourite#22 is their work from 1976, the altar curtain in Ryde Church woven in damask. A technique that the Becker-couple used in many ways and that John Becker published about. The beauty and perfect harmonization to the rest of the church is the reason to choose this work from the impressive oeuvre of the Beckers.

Litteratur

Becker, John: *Pattern and Loom*, København, 1987.

Ingers, Gertrud og Becker, John: *Damast*, Västerås, 1955.

Paludan, Charlotte og Wieth-Knudsen, Bodil (red.): *Damask og Drejl. Dækketøjets historie i Danmark*. Gylling, 1989.

Ryde Kirke, <http://danmarkskirker.natmus.dk/maribo/ryde-kirke/> s. 398. (set 26. marts 2024).

Ryde Kirke, http://www.danmarks-kirker.dk/lol_fal/ryde_lol.htm (set 26. marts 2024).

⁶ Samtale med væveren Berthe Forchhammer, 19. januar 2021.

Varia

Et regnskab af Willom Carron Perlestikker år 1602

Af Camilla Luise Dahl

I året 1602 præsenterede kongelig perlestikker Willom Carron et regnskab på forskelligt, han på bud af kongen, havde fået fremstillet i Brussel, dengang en by i Nederlandene, nu i Belgien. Regnskabet findes bevaret i Rigsarkivet i København, Danske Kancelli, Rentekammerafdelingen: B223B: Diverse akter vedrørende afregning og kvittance 1588-1660.

Regnskabet omhandler udgifter til perlestikkeren Anthonius van der Bartig i Brussel, blandt andet for klædedragter til Anna Cathrine, Christian IVs dronning. Dronningen havde ved brylluppet med Christian IV i 1597 ellers medbragt en omfattende garderobe som en del af medgiften. Ikke mindre end 90 poster med forskellige klæder til en værdi af 33.898 daler. Men fem år senere, i 1602, behøvede dronningen tilsyneladende nyt tøj. Måske havde moden ændret sig eller smagen ved det danske hof var anderledes end den dragtskik hun medbragte fra Brandenburg. I Brussel udførtes i 1602 i alt fem sæt., fem sæt klæder bestående af skørt, livstykke og ærmer til en samlet værdi af 1706 daler.

Den første af dragterne beskrives som et skørt af hvidt atlask med livstykke og ærmer, broderet i "blomsterværk" med guld og silke. Dette var den dyreste af dragterne og kostede 420 daler, der dækkede materialer og arbejds løn. Den næste i regnskabet var et skørt af rødt atlask med livstykke og ærmer, broderet med "gefogen" guld, måske i betydningen strukket guld og silke udi palmeværk og blomsterværk over alt. Værdien var 330 daler. Den tredje dragt var et brandgult atlask skørt med livstykke og ærmer, broderet overalt med blomster og strigeværk med "gefogen" sølv og silke, for 332 daler. Den fjerde og næstsidste var et grønt skørt med livstykke og ærmer, broderet med gefogen guld og sølv i "compergomente" (i grupper) af blomster, i alt 317 daler. Den sidste af dragterne var et blå skørt med livstykke og ærmer, stukket med gefogen guld og sølv og med unseguld- og sølv udi adskilligt blomsterværk. Unseguld betegnede guld, der var målt i vægt.

De kongelige regnskaber for årene 1588-1660 indeholder flere udgiftposter for tekstiler, possement, kniplinger, dragttilbehør og andet indkøbt i årene, hvor Anna Cathrine var dronning, men om nogen af disse kniplinger eller dragttilbehør som hatte, rosetter, engelske strømper og andet, skulle bruges sammen med de fem sæt klæder indkøbt i Brussel, fremgår desværre ikke.



Fig. 1: Maleri af Christian IV og dronning Anna Cathrine, nok malet som dobbeltportræt omk. 1612 efter to enkeltportrætter. Portrættet af dronningen var fra ca. 1600 og malet af ukendt kunstner.

Dronning Anna Cathrines medgiftsinventar fra 1597 er tidligere trykt i *Dragtjournalen*, Årgang 3 Nr. 5 2009. Nu suppleret med regnskabet for nogle klæder, hun modtog, mens hun var dronning i Danmark. Regnskabet giver os et andet indtryk af en ellers ret anonym dronning i dansk historie, en dronning der tydeligvis var både moderigtigt og pragtfuldt klædt efter europæisk forbillede.

Willom Carrons Regnskab 1602

Regenschab oc register paa hues godtz oc kleder som jeg haffuer ladett giøre, kiøbe oc bestille, paa Kong. Matt. min allernaadigste herris wegne, paa denne reygssse, hans Matt. mig haffde forskickedt till Brøssell wdi Nederland angick denn 2. february A: 1602.

Jeg her fra Kiøbenhaffnb affseygledede, ad Rostock, och thill denn 20. july, vdj same aar 1602, jeg igenn for Kroneburg hiid hiemb komm. — Willom Carronn

Wdgiiftt pendinge for effterne kleder, thill Kong: Matts: behoff, effter hans Matts: befallning, ad late giøre, som effterfølg:

Giffuet Anthonius v. der Bartig, burderer och perlesticker wdj Brøssell, først for et huid attlaß skiørtt, med liffstycke och ermer, stucket y blomuerck, med guld och silcke, befiget aff hannem, for guld, silcke, arbeydtz løn, och ald hues der tilhørde for ...

iiij^{ct}xx dr (420 daler)

Giffuet for^{ne} mester, for j røt atlas schiørtt, met liffstycke och ermer, stucket med gefogen guld och silche wdj palmeuerck och blomsteruerck, offuer ald, thilsamen befiget for ...

iiij^{ct}xxx dr (330 daler)

Giffuet hanem for et brandguld atlas schiørtt med liffstücke och ermer, stucket offuer ald y blomster och strickuerck, med gefogenn sølff och silcke, befiget thilsamen for ...

iiij^{ct}xxxij dr (332 daler)

Giffuett hanem for et grønt skiørtt, med liffstycke och ermer, stucket med gefogenn guld och sølffue y compergomete y blomster, betinget for ...

iiij^{ct}xvij dr (317 daler)

Giffuett hanem, for et blaaet schiørtt medd liffstycke och ermer, stucket med gefogenn guld och sølff, och med vnsøe guld och sølffue, vdj adschillige blomsteruerck, befiget y lige maade, thilsamen, for arbeydtzlønn och hues tilkom ...

iiij^{ct}vij dr (307 daler)

Summarum for kleders bekostning ehr ... pendinge ij^m ij^{ct} vj dr (1706 daler)

Anmeldelse

Broderi på tværs af generationer

Forfatter: Karen Marie Dehn

Titel: Broderi på tværs af generationer

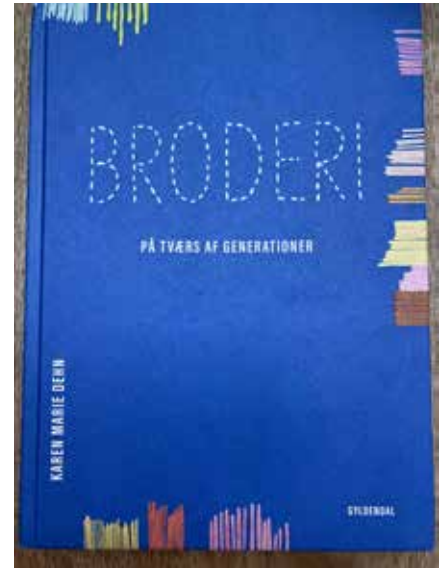
Forlag: Gyldendal 2023

278 sider, illustreret

ISBN: 9788702392258

Vejledende pris kr. 289,95

Anmeldt af Susanne Klose



I *Broderi på tværs af generationer* har Karen Marie Dehn inviteret sin niece Mathilde og Lis Paludan med ind i en bog fyldt med kærlighed til broderiet og fællesskabet. Begge er de gamle relationer, men i bogen er de sammen på en ny rejse. I bogen optræder Mathilde og Karen Marie ikke i en familierelation, men som kolleger. Bogen er en hyldest til sjælevennen Lis Paludan. Første møde var gennem Lis's bøger på biblioteket, da Karen Marie var 12, og siden mødtes de, da Karen fortsat lod sig inspirere af Lis Paludans bøger. Lis Paludan inviterede til besøg i hendes fine samling. Lis blev en personlig ven for Karen Marie. En sjæleven som Karen Marie udtrykker det. Lis fik stor betydning for Karen Maries valg af profession. En erkendelse der stod lysende klar ved første besøg.

Nogle læsere er måske selv stødt på Lis Paludans bøger og idéer i aviser og ugeblade. Lis Paludan bidrager generøst til blomster og fugle motiver i bogen med en blomsterhilsen fra 70'erne. Det danner inspiration for nye motiver og broderi for både Mathilde og Karen Marie. Mathilde er i gang med en uddannelse til tøjdesigner. Måske kender læseren hende fra programmet: *Danmarks næste tøjdesigner*, hvor hun viste design udviklet med tanke på det bæredygtige.

Broderi på tværs af generationer indeholder fine og udførlige syvejledninger, stingkartoteker og idéer, mønstre og skabeloner til DIY projekter. I bogen finder du også idéer til moodboards i forhold til eksempelvis valg af farver. Det er alt sammen meget inspirerende. Personligt har jeg besøgt Karen Maries værksted i Anneberg Kulturpark i Odsherred, og at åbne bogen er som at træde ind i Karen Maries værksted/hule. Endvidere er der udførlige vaskeanvisninger og guide til hvordan broderiet presses. Og fine vejledninger til hvordan man kommer godt i gang. Broderi er et nøjsomt håndværk og kræver ikke det store udstyr før man kan komme i gang.

I bogen finder man stinglegepladser, hvilket kendetegner bogen: Broderi skal være sjovt og legende. Ikke et håndarbejdsdiktatur med smukke vrangsider. Bogen er et opgør med perfektionskulturen, der har været indenfor broderiet historisk set. Her kan begynderen være med, men der er også inspiration at hente for den mere garvede brodøse. Bogen er fyldt med trin for trin, smukke foto og illustrationer, der understøtter teksten/forklaringerne. I bogen maler de med garn: "Sting og former i dialog med din hånd". Der er så meget inspiration at hente fra naturen, herunder forfaldet, der kan være smukt og æstetisk. Karen Marie kalder sig selv for farve og udtryksnørd frem for teknik nørd. I bogen opfordres læseren til at finde sit yndlingsting. Karen Marie bifalder "De frie sting" og hylder korssting for gentagelsen og den ro, det giver. I bogen finder man også stingprøver fra Seminarietiden på Håndarbejdets Fremmes Seminarium. Prøver i Paspertout - jeg sendes i tankerne direkte tilbage til min egen tid på seminariet.

Karen Marie har tidligere udgivet bøger. Mit første bekendtskab med Karen Maries univers var med bogen: *Genbrug på den fede måde*, udgivet af forlaget Olivia i 2007. Bogen er en del

af en serie om håndarbejder på den fede måde og i serien udkom eksempelvis også bogen: *Broderi på den fede måde*, af Helle Mogensen¹ i 2005. I *Broderi på tværs af generationer* er der stadig fokus på genbrug og det bæredygtige, der siden 2007 i samfundet generelt er kommet meget mere i fokus. Men indenfor håndarbejdet fristes man til at sige, at de er gået forrest, også historisk set. I dag skrives der Phd'er om mending². Historisk har vi eksempelvis set hvordan materialeknapheden før, under og efter 2. verdenskrig inspirerede til genanvendelse af materialer så som brudekjoler af faldskærmsstof. I dag skal vi derimod opdrages til at genbruge og væk fra en brug og smid vækheds kultur. I den kontekst kan Karen Maries bog også inspirere. Der er eksempelvis Karen Maries fine idéer om, hvordan man shiner strik op med broderi eller giver skjorten en make-over med broderi på kraven. Og Mathildes fine eksempler på hvordan man med broderi kan dekorere cowboybukserne. Som Karen Marie siger, er broderi som skabt til genbrug og, der vises eksempler på Sashiko med smukke billeder og en flot æstetik. I bogen findes også vaskeanvisninger, hvor broderiet på tøjet beskyttes ved vask. Mendig matters og hvordan stopper vi et hul i strik. Det hele findes i den smukke bog, der viser mange fine eksempler på "lappeløsninger".

Broderi på tværs af generationer hylder fællesskabet, både mellem generationer men også i det større perspektiv med fortællingen om at være sammen hver for sig under Corona, med broderiet som det fælles tredje. Karen Marie tager i projektet: "Hånden på baretten" i motivet udgangspunkt i et fællesprojekt: "Giv mig en hånd" fra Covid Perioden. Motivet er hænder der rækker ud efter hinanden, hvilket er meget kendetegnende både for bogen og for Karen Maries ønske med broderiet, nemlig at gøre ting sammen på tværs af generationer. Det første fællesprojekt Karen Marie satte i søen under Corona nedlukningen var: "Fællessting", en bort til alterdugen i Anneberg Kulturparks kirke.

Karen Marie står bag billederne i bogen, og det gør hun mesterligt. Hun har et sikkert øje for kompositioner, farver og motiver. En stærk æstetisk sans præger bogen hele vejen igennem, hvor de tre klæder og supplerer hinanden. Lis og Karen Marie har en forkærlighed for blomster, som Mathilde helt styrer uden om, men alligevel klæder deres formsprog hinanden. Med Lis sendes vi tilbage til 1970'erne med en blomsterhilsen på et net. Men også fugle er en kilde til inspiration. Man kan gå flere veje, du kan gå dine egne veje. I bogen uddyber Karen Marie, hvad der er med hende og blomsterne.

Bogen henvender sig både til nybegynderen, men også til den mere garvede brodøse der måske savner inspiration til det næste projekt. Karen Marie opfordrer til at lade "broderipolitiet" blive udenfor døren og bare kaste sig ud i broderiet. Øvelse gør mester som man siger, og først og fremmest handler det om glæden ved håndarbejdet. Hvor Karen Marie har 35 års erfaring med undervisning indenfor håndarbejde har Mathilde som selv er nybegynder en hilsen og deler gerne sine erfaringer med andre novicer. Broderi giver:

- Plads til fordybelse
- Plads til skævhed
- Plads til fejl
- Plads til forandring

Grib broderinålen og kast dig ud i det frie broderi og del eventuelt dine oplevelser med andre under tagget: #malmedgarn og #brodersammenhverforsig. Velkommen i langsommelighedens univers – Bogen anbefales på det varmeste. Nyd rejsen!

¹ Forstander på Skals Højskolen for design og håndarbejde

² Trine Skødt, Ph.D.-stipendiat: "Crafting Knowledge" Det Kongelige Akademi, KLOTHING – Center for Apparel, Textiles & Ecology Research. Trine var aktuel på udstillingen: Planetary Boundaries – rethinking Architecture and Design sept. 23 - april 24 hvor hun udstillede dele af projektet med forskellige stopninger samt en original stoppeklud fra 1912 venligst udlånt af Borchs Samling, Holbæk Museum, Museum Vestsjælland.

Anmeldelse

Broderihaandbogen.dk

Titel: Broderihaandbogen.dk
Udgivet 2023 – Online 1. del
Anmeldt af Susanne Klose

På Salon Tekstiler Timer 3. lørdag i november 2023 præsenterede brodøse Lizzi Damgaard den nye online publikation: <https://broderihaandbogen.dk/> Bogen er hostet hos Selskabet for Kirkelig Kunst.

Det er 1. del af et større værk. Lizzi er den ene af de to forfattere. Projektet udføres i samarbejde med historiker Sandra Wolsgaard, der tidligere var praktikant på Selskabet for Kirkelig Kunst, hvor Lizzi dengang var daglig leder.

Lizzi fortæller endvidere i en artikel om Broderihåndbogen i Rapporter fra tekstilernes verden nr. 1 2024, at det endnu ikke er lykkedes at skaffe alle midler til udgivelse af bogen, men fondene der allerede har støttet projektet har givet tilladelse til, at 1. del blev udgivet i 2023.

Forfatterne er blevet anbefalet at udgive publikationen digitalt, da man hermed løbende kan udvide og redigere udgivelsen. Lizzi fortæller, at hun længe har været motiveret til at udgive et nyt broderiopslagsværk, da ”Berlingske Haandarbejdsbog” der udkom i tre bind i 1942 og 1943 efterhånden er svær af skaffe antikvarisk og desuden er illustrationerne i bøgerne i sort/hvid og små og sproget gammeldags.

I 1990’erne udkom Bonniers store Håndarbejdsleksikon i 20 bind, men da værket kun eksisterer i fysisk form, er det ikke let tilgængeligt i den digitale tidsalder.

<https://broderihaandbogen.dk/> er inddelt i 5 kategorier:

- Grundsting
- Broderiteknikker
- Materialer
- Værktøj
- Historiske artikler

På hjemmesiden forklares et grundsting som et enkelt sting; den mindste del af et større værk. Der laves en parallel til et enkelt bogstav, men sætter vi flere sammen bliver det til ord, linier, bøger. Grundstingene vises både visuelt med flotte stingtegninger, men også i ord og udførlige og pædagogiske forklaringer. Noget som er kendetegnende for Lizzis arbejde¹.

Broderiteknikker består af flere grundsting og forfatterne sætter teknikkerne ind i en historisk kontekst med referencer til regler, traditioner og æstetiske udtryk. Her er der meget at hente for læseren som sættes grundigt ind i de mange teknikker der er nævnt under denne fane. Under hver kategori kan man læse hvilken periode vi befinder os i samt om hvilke grundsting, der er anvendt til teknikken. Det er en stor fordel at kunne få et samlet overblik. Læseren får også i nogle tilfælde oplyst hvad teknikken hedder på andre sprog og der er fine referencer at finde.

I Broderihaandbogen finder man også vejledninger og beskrivelser om materialer. Både det



¹ Se blandt andet Damgaard, Lizzi (2017) *Lær at brodere – De første sting*, Gyldendal, anmeldt i Rapporter fra tekstilernes verden nr. 1, 2018 og Håndværk og design nr.1 2018 af samme anmelder

materiale vi broderer med, men ambitionen er også at skrive om det materiale, vi broderer på. I Broderihaandbogens 1. udgave forholder forfatterne sig udelukkende til de garner vi broderer med. Forfatterne skriver endvidere: ”*At forstå materialet, man arbejder med, kan inspirere, udvide ens kreative muligheder samt være en stor hjælp til reparationer*”. Noget der er meget fokus på igen, og hvor der også skrives Phd afhandlinger om, hvordan vi må genlære at holde vores tekstiler og beklædning vedlige for at undgå overproduktion ²

Under værktøj kan man læse om udviklingen af det værktøj, man anvender i forbindelse med broderi og om fordelene ved værktøjet, og om man eksempelvis syr med eller uden nål med spids og med eller uden syramme.

Endelig finder man som læser historiske artikler på hjemmesiden med referencer til det skiftende modebillede gennem tiderne og broderiet sættes hermed ind i en større historisk og kulturel kontekst. Man kan blandt andet læse om nogle af de personer, der har haft betydning for broderiets historie i Danmark gennem de sidste århundreder. Her kan vi blandt andet læse om Christian IVs Perlestikker, om Elna Mygdal og Selskabet Hedebo-syningens Fremme, om Emma Gad og Dansk Kunstflidsforening og et par enkelte artikler mere.

På hjemmesiden er der en fin og brugbar søgefunktion, hvor man nemt kan skaffe sig et overblik over de 5 kategorier og de forskellige tidsperioder samt hvor mange emner, der er inden for hver kategori. Det er på hjemmesiden muligt at søge ekspertbistand med direkte link til forfatterne, hvilket absolut må betragtes som en fordel. Til at opbygge hjemmesiden har Lizzi og Sandra fået hjælp af Thomas Holmbäck.

En række af landets dygtige fotografer står bag de flotte billeder i opslagsværket og fordelene ved at publicere online er blandt andet, at man kan zoome ind på billederne og se nærmere på detaljerne. Blandt fotografer kan nævnes Ole Akhøj og Dorte Krogh der begge har specialiseret sig i at fotografere tekstile værker og anden materiel kultur. Endvidere kan nævnes Pernille Klemp der står bag mange af Designmuseums Danmarks flotte billeder. For flere fotografer se hjemmesiden.

En af udfordringerne var at få adgang til gode genstande, der viser de forskellige teknikker. Udgangspunktet var egne samlinger og derefter åbnede Haandarbejdets Fremmes Forening deres samling og fra Danske Folkedansere blev der fragtet en del af samlingen til fotografering i København. Private samlinger gav også generøst adgang og endvidere har Designmuseum Danmark og Rosenborg, der er en del af Kongernes Samling sendt billeder til projektet.

Det er blevet et smukt og æstetisk værk, der kendetegner alt det arbejde Lizzi mig bekendt står for og hjemmesiden er nem og overskuelig at navigere rundt i. Og så er det en fordel at hjemmesiden er frit tilgængelig for alle.

Vi kan kun med glæde se frem til at <https://broderihaandbogen.dk/> med tiden udvides. Den anbefales på det varmeste. Anmelderen ønsker held og lykke med de kommende fondsansøgninger.

² Trine Skødt, Ph.D.-stipendiat: ”*Crafting Knowledge*” Det Kongelige Akademi, KLOTHING – Center for Apparel, Textiles & Ecology Research. Trine var aktuel på udstillingen: *Planetary Boundaries – rethinking Architecture and Design* sept. 23 - april 24 hvor hun udstillede dele af projektet med forskellige stopninger samt en original stoppeklud fra 1912 venligst udlånt af Borchs Samling, Holbæk Museum, Museum Vestsjælland.

Anmeldelse

Textilierna på Ellen Keys Strand

Forfatter: Tina Ignell

To bind: Titel: Textilierna på Ellen Keys Strand,
Den orange boken og den violetta boken.

Forlag: TB Ignell AB 2022.

Layout: Text och Bild, Motala.

Fotografier: Bengt Arne Ignell.

Den Orange Boken: 100 sider, Den violetta

Boken: 100 sider, Illustrerede

Den orange boken: ISBN: 978-91-982976-3-8,

Den violetta boken ISBN: 978-91-982976-4-5

Vejledende pris for de to bind i en kassette:

719,00 SEK

Anmeldt af Kirsten Rykind-Eriksen



Ellen Key (1849-1926) var en svensk forfatter, debattør, foredragsholder og kvindesagskvinde, der var dybt optaget af at bringe æstetikken, ”det skønne”, ind i folks hverdag. Ideologi og inspiration fik hun fra William Morris og Arts & Craft bevægelsen, hvis tidsskrift, Studio, Ellen Key holdt. Arts & Craft bevægelsen havde rod i den kunstindustrielle bevægelse fra omkring 1800 og frem, der ville vække folks følelser og tanker ved at færdes i omgivelser, præget af historiske elementer, sat sammen i en syntese til en materiel og harmonisk helhed. Ellen Key var desuden meget optaget af farvernes sammensætninger for at give den harmoniske helhed, og til dette var hun inspireret af Goethe farvelære fra 1810, hvor komplementærfarverne spiller en vigtig rolle. Når folk færdes i skønne omgivelser, eksteriør og interiør, hvor møbler og tekstiler harmonerer, vil det skønne præge folks bevidsthed og bevirke, at de virker med det skønne, hvilket fremmer trivsel i hverdagen. Alle har ret til det skønne, skrev Ellen Key, som de fleste skulle opdrages til at se og lære.

På Ellen Keys tid blev den gamle almuekultur som inspirationskilde det store forbillede. Ellen Key fremhævede præstegårdene med deres enkle funktionelle indretning: hvidskurede gulve med kludetæpper, hvide porcelænsovne, malede træmøbler og hjemmevævede tekstiler i harmoniske farver. Det enkle sås som symbol på gode, regelrette borgerlige normer. Ellen Key skrev om sine idealer for indretning i en artikel ”Skönhet i hemmet” i tidsskriftet Iduns julenummer i 1897. Det blev til i alt fire artikler samlet i bogen ”Skönhet for alla” udgivet i 1899. Hun var gode venner med maleren Carl Larsson og hans familie, hvor han med sine akvareller af familiens hjemmeliv i Sundborn illustrerede Ellen Keys visioner.

I 1910 virkeliggjorde Ellen Keys sine indretningsvisioner ved at opføre villaen Strand lidt nordvest for Vadstena ved Omberg og ud til den store sø Vättern. Siden Ellen Keys død er Strand og den smukke have åbnet for besøgende. I sit testamente bestemte Ellen Key, at Strand skal fungere som et refugium/hvilested for kropsarbejdende kvinder. I dag kan der søges til to ugers ophold, hvis stipendiaten ønsker at studere et emne med relation til Ellen Key og Strand. Dette gjorde bøgernes forfatter i flere omgange fra 2016-2022 for at studere de 100 år gamle tekstiler. De var nedslidte og falmende, trængte til reparation eller fornyelse. Tina Ignell er uddannet på Handarbetets Vänners Högre hemslöjdsutbildning, arbejder som væver og er redaktør af Vävmagasinet.

Tina Ignell gik på jagt i Strand efter originale stofrester for at undersøge, hvordan tekstilerne oprindeligt havde set ud for at kunne rekonstruere dem. Hun var heldig og fandt en del på loftet

i en papæske, andre fandt hun i skuffer og skabe rundt om i huset.

Tina Ignell fandt også Ellen Keys notatbog ”Praktiska Ting”, hvor hun har noteret sine tanker om opførelsen af Strand og villaens indretning. Ellen Key har tegnet en indretningsplan for huset og skrevet om tekstiler og farver, om ideologiske og praktiske valg. Mens Tina Ignell arbejdede på rekonstruktioner af de oprindelige tekstiler studerede hun samtidigt Ellen Keys liv og gerning, og ikke mindst hendes forbindelser til kunstnere og vævere, om deres venskaber og besøg, og hvorfor Ellen Key valgte, som hun gjorde. Bl.a. fandt Tina Ingell frem til, at Ellen Key altid handlede i Hemslojden, da tekstilerne skulle være håndvævede og ikke industrielt fremstillet. Det var Arts & Craft bevægelsen mærkesager at fokusere på og genoplive gamle håndværk. Det var bevægelsens ideologiske holdning, af det industrielle var grimt, af dårlig kvalitet og i dårlig smag.

Tina Ingells studier er samlet i Den orange Boken. Først en beskrivelse af Ellen Key, hendes liv og visioner med udblik til samtiden. Derefter en gennemgang af hvert rum og dets tekstiler både af vævede gardiner, møbelbetræk og gulvtæpper og af broderier som sofapuder, duge, håndklæder, pynteforhæng og servietter. Dagslysets indfald og farverne er væsentlige i Tina Ignells beskrivelser, da de udgør vigtige elementer i hele rumopfattelsen. For eksempel foretrak Ellen Key mygtjällsgardiner, der er løst vævet med lidt struktur eller mønster i bomuldsgarn. Gardintypen afskærmer for den skarpe sol og lader lyset falde blødt ind i stuen og giver samtidig et lys- og skygespil, der bidrager til, at det bliver et behageligt rum at færdes i.

Til hvert rum har Tina Ingell studeret gamle fotos og sammenlignet med nutidens udseende af rummet for at kunne rekonstruere tekstiler og vægfarver eller tapeter. Det er en grundig og meget interessant gennemgang. Hvert tekstil beskrives f.eks. gulvtæpper, hvoraf der ud over kludetæpperne på gangarealerne også findes knyttede flostæpper, designet af Selma Giöbel, der havde ”Texstilatelje i Vadstena”. Tina opdager, at kludetæppe-løberen på 1. sals gang havde violette og orange striber, kontrastfarver, der passer til ferniserede bræddegulve. Kontrastfarver og harmonisk sammensatte farver giver en tydelighed til rummene. Alle møbelbetræk er håndvævede og med nøje afstemte farver, flere med tern og striber.

Duge til matsalsbordet og spisebordet i køkkenet er drejlsvævede og rekonstrueret i hvidt med henholdsvis grønne og røde tern i striber. Håndklæder og viskestykker med røde striber og broderet navnetræk i rød tråd, EK, med slyngede bogstaver.

Forskellige typer broderede puder er genskabt, hvor det både er puder med berlinermønstre, let elegant art nouveau med stiliseret kløverblomst, en buket margueritter samt puder og sengetæpper med kraftfuldt ungarnsk broderi. Særlig opmærksomhed er der på den hvide runde pyntedug til spisebordet i matsalen, der er fremstillet i venetiansk broderi med frit tegnede bøgeblade og fisk, hvis former er forbundet med fine syede trenser. En gyngestol har broderet betræk i gobelinsyning, og en flugtstol på første sal ligeså, hvor figurerne er hentet i gammel almuesyning og sammensat til mønsteret ”Blekinge trädgård”.

Ellen Key gik i reformkjoler, pyntet med Vadstena kniplinger i form af sjaler, lagt over skuldrene, og store kraver. Til hovedtøj havde hun en kniplot hætte.

Den orange boken slutter med Ellen Keys bibliografi og anvendt litteratur samt kilder.

Den violetta boken rummer en grundig gennemgang af hvert vævet og broderet tekstil med beskrivelse af, hvordan Tina Ignell og hendes hjælpere har analyseret det gamle tekstil og fundet frem til garntyper, indfarvning af garnerne, vævet eller broderet emnet. Der er vist bindingsmønstre og broderistingtyper og anvist, hvor materialerne kan købes, hvis læseren vil fremstille et tilsvarende tekstil. Der er vist og fortalt om polstring af møblerne, og til hver tekstiltype er der en gennemgang af, hvordan tekstilet rengøres og vedligeholdes. De strikkede karklude er ligeledes analyseret og rekonstrueret.

De tre vævere: Ingrid Skagerström, Anna Svenstedt og Ester Eriksson, omtales med deres bibliografi, ligeledes brodøsen Elsie Johansson og tekstilfarver Claes Heström. Bogen slutter

med tre skemaer: over hvilke tekstiler, der er rekonstrueret mellem 2016-2022, over tidligere rekonstruktioner og over i hvilke rum, der findes originale tekstiler.

To meget fornemme og inspirerende bøger med mange illustrationer og brugbare anvisninger på, hvordan "det skønne" kom og stadig kan komme ind i mange hjem. I vore dages globaliserede samfund, hvor meget er flydende og tilladeligt, er det godt at blive mindet om regler for en æstetisk skønhed og få vist eksempler på, hvordan denne kan opnås. Et prisværdigt arbejde, udført af Tina Ignell og hendes hjælpere. Det kan varmt anbefales at besøge Ellen Keys Strand.

Anmeldelse

AKUT#5 - Care and Repair

Udstilling på Designmuseum Danmark
Løber indtil 8. September 2024
Anmeldt af Ditte Kröner

Designmuseum Danmark har de sidste år haft skiftende udstillinger under navnet AKUT. Nu er de nået til nummer #5 med titlen Care and Repair. Udstillingen er lavet i samarbejde med kunsthistoriker og cand.mag. i moderne kultur og kulturformidling Nathalie Türk Østergaard, der har arbejdet med problemerne ved overforbrug i tekstilindustrien og, hvilke løsninger der kan findes på problemerne ved at indtænke genbrug og redesign i designprocesser.

Udstillingen rummer både historiske genstande fra Danmark og Japan, samt nyproducerede genstande med rod i et historisk design, der inkluderer reparationsteknikker. Når man ser på genstande som læreklude, hvor piger hjemme og i skolen lærte sig teknikker til at reparere stof mere eller mindre usynligt, som en praktisk øvelse for at blive husmor, får man et indblik i fortidens håndarbejdsundervisning, der var markant anderledes end faget er i nutidens skoler. Man kan jo håbe, at lærerne bliver inspireret.

Et spring til 1970'erne og 80'ernes modkultur, hvor hønsestrikk havde sin storhedstid med udgangspunkt i, hvad der ligger af restegarn derhjemme. Det koncept har strikdesigner Lærke Bagger ført op i en nutidskultur. Og man kan sige, at den livlige handel med rester af garn (i den rigtige indfarvning), der foregår på diverse sociale medier, er en form for ressourcebevidsthed og hjælpsomhed i et større fællesskab.

Udstillingen kommer rigtig fint omkring de historiske teknikker, med et udblik til den moderne verdens overforbrug, ved at vise en video om et af de tøjbjerge, der findes bl.a. i Sydamerika af restproduktion af tøj fra Vesten. Også en lille pamflet fra Statens husholdningsråd fra 1981, med gode råd til at sy nyt af gammelt og spare penge på den måde springer i øjnene.

Det kan varmt anbefales at fordybe sig i udstillingen, hvor man både kan blive opmærksom på kvaliteten og mangel på samme i tekstilindustrien og få idéer til at forlænge sin garderobes levetid med smukke syteknikker.



Fig. 1: Nathalie Türk Østergaard viser rundt i udstillingen, her ved montren med læreklude, eller schweitzer klude som de også kaldes.



Fig. 2: er vises både nyt og gammelt børnetøj, smækbukser fra 1970'erne af stofrester. Og en babytrøje fra Amager med mange forskellige stykker silkebånd på ærmerne.

Fig. 3: Den blå skjorte er designet af en gammel dug, som det er blevet meget populært de sidste år at bruge til at sy af. Jakken er fra 1940'erne syet af en gammel olmerdugsdyne.

Meddelelse

ERGANE: Early career Researchers of GARments And textiles NEtwork

Nyt netværk dedikeret til at skabe forbindelser og sparring mellem tekstilforskere i Danmark i begyndelsen af deres karriere, samt at skabe et trygt forum for erfarings- og vidensdeling. Ergane er et navn for den græske gudinde Athene i hendes egenskab af guddom for bl.a. tekstilhåndværk, og det afspejler netværkets ønske om at favne såvel historisk som praktisk forskning i tekstil og dragt. Netværket er formet som følge af et ønske om at samles i et tværfagligt samarbejde på tværs af institutioner og landsdele, hvor medlemmerne kan samle inspiration og modtage feedback på igangværende arbejde. Medlemskab er personligt og uafhængigt af institutionelle tilhørsforhold, da netværket ønsker at afspejle bredden og potentialet i forskningsfeltet. I skrivende stund tæller netværket en bred vifte af fagligheder som arkæologi, historie, kønsforskning, kunsthistorie, design og etnologi. Der er ingen formelle krav til medlemskab af netværket, men det forventes at man bidrager aktivt ved arrangementer og med feedback til hinandens arbejde. Indtil videre har netværket afholdt to møder i 2024 på Det Kongelige Akademi – Arkitektur, Design, Konservering og på Københavns Universitet, og vi forventer at afholde yderligere et-to i slutningen af året.

Ved interesse for medlemskab kontakt
Ditte Kröner, ditte.kroener@gmail.com
Trine Skødt, trsk@kglakademi.dk

Bidragydere

Karis Silkjær Rasmussen

Væver og projektleder. Oprindelig uddannet lærer med mange års erfaring og passion for at formidle viden om historiske tekstiler. I begyndelsen som viking ved Trelleborg og Lindholm Høje med afsæt bl.a. i Margrethe Halds Olddanske Tekstiler og med særlig interesse for hør. Siden 2013 tilknyttet Køng Museum, oprettet Køng Museums Væve- og spindeskole i 2021. Forsker i damasktekstiler fra den tidligere Køng Fabrik – i samarbejde med CTR.

Morten Grymer-Hansen,

Cand.mag. i historie og er forskningsfuldmægtig ved Center for Tekstilmforskning, Saxo-Instituttet, Københavns Universitet. Hans arbejde fokuserer på sociale aspekter ved tekstiler og dragt, hvor han kombinerer modestudier med tekniske og lingvistiske studier, samt arkivundersøgelser. Hans metodiske tilgang kan blive overført til forskellige områder og perioder, og hans erfaring strækker sig fra koptiske tekstiler til dansk modehistorie. For tiden er han ansat i forskningsprojektet *Silkebånd på Museum Amager – Et vindue til Europa*, der digitaliserer og analyserer Museum Amagers samling af silkebånd fra c. 1780-1920.

Trine Skødt

Trine Skødt, Ph.d.-stipendiat på Det Kongelige Akademi - Arkitektur, Design, Konservering, er uddannet Tekstil- og Beklædningsdesigner samt i Strategisk Design og Entreprenørskab. Hendes forskningsinteresse ligger i spændingsfeltet mellem beklædning, tekstil og håndarbejde, kulturhistorie og praksis-baseret designforskning, hvilket afspejles med hendes igangværende Ph.d.-projekt: *“A Handy Craft: New Perspectives on Historical Clothing and Textile Repair”*. Hendes tidligere arbejde inkluderer desuden projekter om genanvendelse af uld. Herunder tekstilaffald fra både forbrugere og industrien.

Viktor Benedict Heegaard

Er nyligt uddannet Master of Science i History and Philosophy of Science ved University College London, og er fascineret af intersektionerne mellem håndværk og videnskab, især i forhold til skrædderfaget og videnskabelig objektivitet. Forsker i øjeblikket uafhængigt inden for fagområdet tilskæringsmetoder i England og Frankrig 1760-1910, senest præsenteret ved the Making Historical Dress Network på De Montfort University.

Anna Toftgaard-Hansen

Uddannet som Designteknolog på KEA - Københavns Erhvervsakademi samt en Bachelor of Arts i Modedesign fra Hochschule Hannover i Tyskland. Anna Toftgaard-Hansen bor i Flensborg sammen med sin familie og er i øjeblikket på barsel. Hendes arbejde er blandt andet blevet udstillet på Neo Fashion under Berlin Fashion Week, Luxiders Magazine og Prospect Space i København.

Ulrik Reindel

Cand. mag. i kunsthistorie og nordisk litteratur fra Aarhus Universitet, nu ph.d.-studerende sammesteds ved Institut for Kommunikation og Kultur. Har tidligere skrevet bøger og artikler om blandt andet Frederik 2.'s bordhimmel og Kronborgtapeterne. Ph.d.-projektet, der bærer arbejdstitlen *“Magtens vævede scenografi”*, har til formål at kortlægge den omskiftelige brug af billedvævede tapeter ved det danske kongehof i perioden 1500-1800.

Tove Engelhardt Mathiassen

Uddannet etnograf og socialantropolog fra Aarhus Universitet og håndarbejds lærer fra lærerseminariet i Kerteminde. Har siden 1984 arbejdet med forskning og mange slags formidling af forskningsresultater. Indledte 1. november 2021 et forskningsprojekt om tekstilkunstnerne Kirsten og John Becker. Forskningen er velvilligt støttet af ”Stiftelsen Agnes Geijers Fond for nordisk tekstilforskning”, ”Aage og Johanne Louis-Hansens Fond” og ”Marie Jacobine Snedkers Mindefond”. Har som museumsinspektør i Den Gamle By realiseret mere end 15 store udstillinger og som projektansat og videnskabelig assistent været medarbejder på næsten 10. Har skrevet cirka 100 publikationer. Gennem tiden har hun arrangeret omkring 30 seminarer og events ofte i samarbejde med andre aktører i kulturlivet. Fra 2020 gæsteforsker på Center for Tekstilforskning ved Københavns Universitet. Sidder i uddelingsnævnet for Stiftelsen Agnes Geijers Fond for nordisk Textilforskning

Sussanne klose

Cand.pæd. didaktik, materiel kultur, Århus Universitet og Håndarbejds lærer fra Håndarbejdets Fremmes Seminarium. Beskikket censor på Tekstilformidleruddannelsen og læreruddannelsen i Håndværk og Design. Forperson i Dansk Tekstillaug - væv, tryk og broderi 2019-2023. Arbejder freelance som underviser, designer, skribent og foredragsholder. Stifter af SK UNIKA Design i 2024 #skunikadesign. Har arbejdet i styregruppen for Dragt- og tekstilnetværket under ODM siden 2014 og i uddannelsesudvalget for Tekstilformidleruddannelsen på Københavns Professionshøjskole fra 2010. Arbejdet består i at rådgive ledelsen i uddannelsens indhold, profil, kvalitet, relevans og indstillinger om studieordninger og bekendtgørelser.

Camilla Luise Dahl

Cand. mag i historie, Københavns Universitet med speciale i dragthistorie og -teori. Har tidligere udgivet flere artikler og skrifter om dragt og mode i middelalder og tidligere nyere tid, foruden transskriptioner af dragthistoriske tekster fra 15- og 1600-tallet.

Ditte Krøner

Er uddannet bachelor i forhistorisk arkæologi og cand. mag. i kulturhistorie begge fra Aarhus Universitet. Hun har taget en del af masteren på tekstilvidenskab på Uppsala Universitet. Ditte har speciale i klædefabrikker, deres produktion og arbejdsvilkår. Hun arbejder pt. på projektet Red væven på Center for Textile Research, hvor arbejdsgruppen registrerer væve på de danske museer bl.a. for at skabe et overblik over håndvævens historie. Derudover arbejder Ditte med håndarbejdsundervisning på højskoler, samt holder foredrag om tekstil og modehistorie.

Kirsten Rykind-Eriksen

Kulturforsker og forfatter. Indretningsarkitekt fra Skolen for Boligindretning 1965, mag.art. i europæisk etnologi i 1990. Indtil 2010 museumsinspektør på VejleMuseerne. Forskningsprojekt sammen med tekstilforsker Esther Grølsted: ”Kampen om broderierne i Danmark 1850-1950”, der udkommer 9.august 2024. Har publiceret bøger og artikler, og især arbejdet med historicisme, kunstindustri og industrialisering inden for møbler, tekstiler, boligindretning, brugs- og pynteting. Redaktør på Dragtjournal 8-20.