

Funktionalismens boligtekstiler

- eller hvordan en ny stilart blev til

Af Birgit Jensen

Hvem kender ikke funktionalismens boligtekstiler. De enkle, stilrene tekstiler i afdæmpede og afstemte farver. Ensfarvede eller diskret mønstrede i tern eller striber og som regel udført i udsøgte materialer. Før 1950 oftest håndvævede, efter dette tidspunkt også maskinvævede. Næsten altid designede, det vil sige med et kunstner- eller håndværkernavn bag.

Hvorfor kom epokens boligtekstiler til at se sådan ud. Hvem og hvad skabte stilen? Spørgsmålet kan naturligvis ikke besvares entydigt, men meget tyder på, at det var de national- og bonderomantiske institutioner, som stiftedes i anden halvdel af 1800-årene og begyndelsen af 1900-årene samt genopdagelsen af de tekstile håndværk, der smeltede sammen til et hele i 1930ernes danske boligtekstiler under fællesnævneren funktionalisme. Hvordan det skete handler denne artikel om.

Ideologien der blev en stilart

Funktionalismen var oprindeligt en ideologi, senere blev den en stilart. Der er andetsteds i årbogen gjort udførligt rede for ideologien og det, den affødte, hvorfor der ikke er nogen grund til at komme nærmere ind på dette emne her. Blot skal det nævnes, at ideologiens mål var, at industrialismen – maskinerne – skulle bringe bedre vilkår til de brede befolkningslag. Den lagde op til en renovering af boligen og hjemmet som helhed, og både ideologien og stilarten var først og fremmest rettet mod arbejderklassen og et fælles anliggende for hele den vestlige verden, selvom stilarten gav sig forskelligt udtryk i de forskellige lande.

For Skandinaviens vedkommende og dermed også for Danmarks fik stilarten sit gennembrud med »Stockholmsudstillingen 1930« (1). Efter det tidspunkt udfolder den nye smagsretning sig inden for arkitektur og brugsgenstande under mottoet »det hensigtsmæssige er det skønne«.

Men udstillingen i Stockholm blev ikke blot skelsættende for funktionalismen som stilart. Herhjemme blev den tillige gennembruddet for den renaissance, som blev tekstilhåndværket til del.

Den hjemlige tekstilproduktion før 1930

I Danmark har vi ikke haft den ubrudte tradition for hjemmevævning og dermed for håndvævede tekstiler, som kendes i de øvrige nordiske lande. Indtil omkring midten af 1800-årene blev vores forbrug af tekstiler stort set dækket ved indenlandsk produktion, der først og fremmest foregik i hjemmene som husflid, hos landsbyværerne og i byernes småhåndværksvirksomheder.

I 1838 opgjordes antallet af væve, der holdtes i stadig gang, til knap 30.000. Heraf benyttedes ca. 18.000 i husfliden, svarende til en væv for hver 11 familier, 10.500 af landsbyværerne og resten ca. 1.500 af byernes småhåndværksvirksomheder (2).

Det vil sige, at landsbyværeren allerede i 1838 havde en dominerende rolle i tekstilfremstillingen – en rolle, som formentlig forstærkedes under industriens begyndende mekanisering af produktionen, for derefter at svækkes og glide ud i takt med dens tiltag og endelige gennembrud i løbet af 1870'erne (3).

Set fra en håndværksmæssig synsvinkel var væverens tekniske og kunstneriske kunnen allerede for nedadgående i begyndelsen af 1800-årene. Det skyldtes ikke kun mangelfulde kundskaber hos den enkelte eller de hjemlige vanskelige økonomiske kår, men også at håndværkeren for at kunne konkurrere med den langt billigere maskinfremstillede vare måtte sænke kvalitetsniveauet.

Husflidsvævningen blev stort set lagt på hylden i løbet af midten af 1800-årene. Man nøjedes nu med at spinde garnet og fik det farvet og vævet hos den lokale farver og landsbyværer. Endelig gik man over til at dække sit forbrug hovedsagelig ved køb af industrivarer. En tradition var dermed brudt.

Stoftrykket har aldrig haft betydning som husflid, men der kendes eksempler på lokale fingernemme personer med kunstnerisk sans og mekanisk snilde, som anlagde kattuntrykkerier for at betjene den lokale befolkning.

De tidligste hjemlige kattuntrykkerier anlagdes i begyndelsen af 1700-årene, og deres antal tog til i årene fra omkring 1750 som følge af regeringens manufakturpolitik. I perioden 1800–1840 aftog antallet igen, og stoftrykkeriet udførtes nu udelukkende af farverne i købstæderne.

Efter 1870 var der i realiteten ikke flere farvere, der brugte trykkebord og trykkeblokke. Deres arbejde var overtaget af tekstilfabrikanterne, og endnu et tekstilhåndværk gik i glemmebogen (4).

At håndvævningen og stoftrykket blev en saga blot i løbet af midten af 1800-årene var ikke en opdagelse, man gjorde i 1920'erne, da funktionalismen blev »opfundet«. Det blev opdaget allerede i 1800-årenes national- og bonderomantiske periode.

Først forsvandt de gamle håndværkstraditioner, derefter det traditionelle bondeliv – begge dele fortrængtes af mekaniseringen. De traditionsbevarende og traditionsgenoplivende initiativer, der blev taget i den anledning i slutningen af 1800- og begyndelsen af 1900-årene, må betragtes som en væsentlig del af forklaringen på, at funktionalismens boligtekstiler (og andre af stilartens genstande) i Danmark udformedes, som de gjorde.

Ønsket om en højnelse af håndværket

Det var ikke blot tekstilhåndværket, som teknisk og kunstnerisk var for nedadgående i første halvdel af 1800-årene; problemet var fælles for alle slags håndværk og årsagerne stort set de samme. Man var klar over det allerede i forbindelse med de kunst- og industriudstillinger, som det efter 1800 blev moderne at afholde rundt omkring i Europas storbyer. På den første større udstilling af slagsen i København i 1852 sås det tydeligt, på hvor lavt et stade det hjemlige håndværk befandt sig.

Der var dog allerede taget initiativer til at udbedre situationen, idet *Teknisk Selskabs Skole* var blevet oprettet i København i 1843. Skolen fik snart filialer i nogle af de større byer, men – den tog sig kun af den rent teoretiske håndværksuddannelse.

For at råde bod på dette oprettedes flere skoler, der tillige tog sig af det kunstneriske indslag. To af de kendteste private skoler på området var *Kleins Haandværkerskole*, oprettet 1868 af arkitekten, medlem af Industriforeningen, Vilh. Klein samt maler Jens Møller-Jensens *Skolen for dansk Kunsthaandværk*, oprettet 1911. Begge skoler lå i København.

Efter en udstilling i 1872 mente Industriforeningen (stiftet 1838) at kunne spore en vis bedring i udviklingen, og 5 år senere fandt man, at der utvivlsomt »efterhaanden er kommen en vis Længsel tilstede efter at faa et Industrimuseum oprettet i Kjøbenhavn, og da navnlig et kunstindustrielt Museum« (5).

De gamle håndværk fik deres museum i 1890, da Det danske Kunstindustrimuseum i København blev en realitet. Det åbnedes for publikum 3 år senere. I museets regi oprettedes ligeledes skoler til fremme af håndværket,

først for metal- og træarbejdere i 1900, og i årene derefter udvidedes med andre discipliner. Senest kom væveskolen, nemlig i 1927, med Gerda Henning som leder (se side 70–72).

Det fælles mål for Kleins, Møller-Jensens og Kunstindustrimuseets skoler var at fremme håndværkernes tekniske og kunstneriske uddannelse, og at *genoplive traditionerne fra gammelt dansk håndværk*. Også kendskab til materialerne hørte med til undervisningen.

For vævningens vedkommende var man dog sent ude. Man var med skolens oprettelse alene med til at føre det traditionsbevarende og traditionsgenoplivende arbejde videre, som allerede var sat i gang af andre (6).

Bonde- og nationalromantik

De national- og bonderomantiske strømninger i anden halvdel af 1800-årene skal ses på baggrund af forskellige hændelser. Sagt meget forenklet havde de deres rod i krigene 1848 og 1864, i mekaniseringen af vort nationale erhverv landbruget og de deraf følgende ændringer i landbefolkningens levevis, som medførte den traditionelle bondekulturs opløsning.

Det bonderomantiske sværmeri, som vi havde fælles med størstedelen af Europa, gav sig ikke blot udtryk hos tidens malere; også på anden vis blev der gjort et stort arbejde for at redde stumperne af »vor nationale arv«. Det tidligste initiativ blev taget af lærer N. C. Rom, som stiftede *Dansk Husflidsselskab* 1873 (7).

Selskabets formålsparagraffer var ikke uden ambitioner; de omfattede ikke blot et ønske om at genoplive husfliden, dvs. håndværks- og bondetraditioner, men også den tanke, at samme husflid skulle medvirke til at højne de unges moral i videste forstand.

Om målet blev nået hvad angår sidstnævnte punkt skal lades ude af betragtning i denne sammenhæng. Rom arbejdede i hvert fald utrætteligt med at genoplive kendskabet til de gamle bondehåndværk, ikke kun i Husflidsselskabets regi, men også gennem initiativer og engagementer andre steder. At den del af målsætningen blev nået til fulde er udenfor al tvivl.

Ideen om et *Dansk Folkemuseum* satte i 1870'erne for alvor gang i de hjemlige national- og bonderomantiske følelser, der havde ulmet i flere årtier. Museets første direktør, Bernhard Olsen, var primus motor i forbindelse med oprettelsen.

Museet blev en realitet i 1885. Målet var at redde stumperne fra den svundne, traditionelle bondekultur. Bondedragterne og -tekstilerne havde en fremtrædende plads både i bevaringsplanerne og hos Bernhard Olsen,

som lige fra museets start ivrigt indsamlede både beklædnings- og brugstekstiler.

Det var et direkte ønske om at genoplive håndvævningen, som gjorde *Johanne la Cour Siegumfeldt* til pioner inden for dette håndværk i Danmark. Hun var født 1868, var af gammel væverslægt, og da det dengang ikke var muligt at få væveundervisning herhjemme, tog hun sommeren 1888 til Sverige sammen med sin moster *Jenny la Cour*. På Hvilan Folkhögskola lærte de håndvævning og tegnede tillige en del mønstre af.

Efter hjemkomsten året efter åbnede de Væveskolen i Askov, hvor de gav elementær undervisning i håndvævning, og hvor der arbejdedes med mønstre fra de gamle bondetekstiler. 1897 udgav de i fællesskab »Vævebog for Hjemmene« (udg. på Roms Forlagsforretning), som blev flittigt anvendt både herhjemme og i de øvrige nordiske lande.

Det arbejde, de to udførte i de første mange år, var så absolut udtryk for såvel genoplivning som bevaring af de glemte tekstiltraditioner.

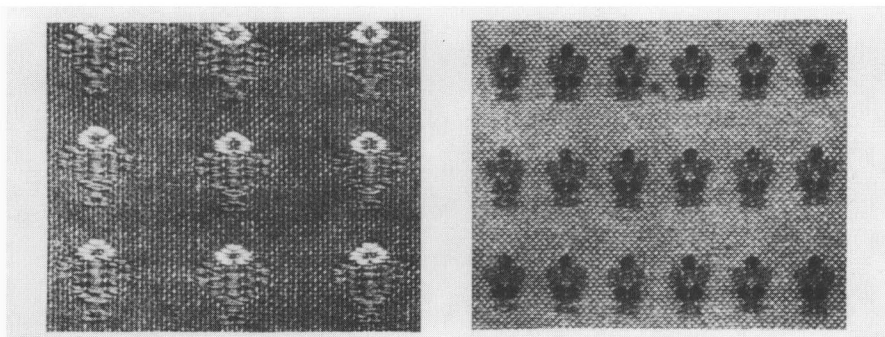
Da *Anton Rosens Vævestue* oprettedes i København i 1913, blev Johanne Siegumfeldt ansat som daglig leder, mens *Jenny la Cour* videreførte Væveskolen i Askov.

Bag oprettelsen af Vævestuen stod den københavnske arkitekt Anton Rosen, Dansk Husflidsselskabs altdominerende drivkraft N. C. Rom og arkitekten Martin Nyrop. På et møde i Dansk Husflidsselskab i 1913 viste Martin Nyrop, som dengang arbejdede med indretningen af Københavns Rådhus, nogle prøver af svensk hjemmevævning for selskabets bestyrelse. Han påpegede, at det var nødvendigt at »gaa til Sverige eller Norge, naar man, ved Montering af Lokalteter, ikke vilde nøjes med, hvad Fabrikkerne præsterede« (8).

Med økonomisk støtte fra Dansk Husflidsselskab iværksattes prøvevævninger efter en række gamle mønstre, udtaget blandt Dansk Folke-museums bondedragter. Prøvevævningerne og analyserne udførtes af Johanne Siegumfeldt og Elna Mygdal.

Vævestuen skulle også redde, hvad reddes kunne af de gamle bondetraditioner samtidig med, at dens væsentligste opgave i de første år var at være skole. De vævninger, der udgik fra Vævestuen »var tro Kopier af de gamle Prøver – røde, blaa o. s. v. med kulørte Blomster – og af samme fremragende Soliditet som Originalerne« (9).

Dannelsen af *Foreningen til Folkedansens Fremme* 1910 skal nævnes, fordi den fik stor betydning for indsamlings- og genoplivningsarbejdet. Foreningsdannelsen var med til at understøtte de nationale og bonderomatiske følelser, som den selv var udsprunget af, og medlemmerne havde forventninger om at kunne iføre sig kopier af bondedragterne, når de



Typiske eksempler på gamle bondevævninger, analyserede og vævede af Johanne Siegumfeldt i Vævestuens regi. I et foredrag fra 1922 beretter Vævestuens stifter, arkitekten Anton Rosen, om de forsøg på eftervævning, som blev foretaget i Vævestuen de første 7–8 år, »men Resultaterne viste sig, som det kan forstaas, ret uanvendelige under moderne Forhold. Det varede da heller ikke længe, inden vi stillede os den Opgave, vi senere har holdt os til, nemlig med Omkomponering af de gamle Mønstre og Farver at gøre disse Vævninger anvendelige i det daglige Liv«. (Efter gammelt foto).

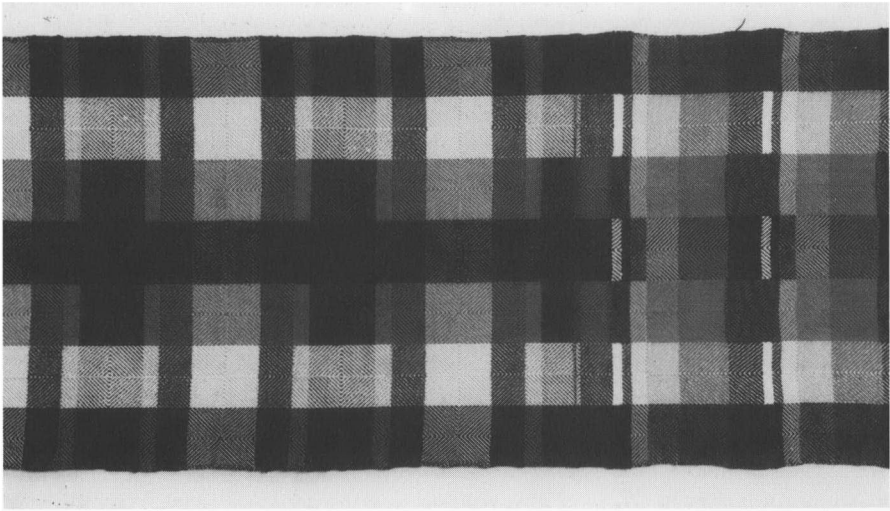
dansede. Det sidstnævnte var medvirkende til, at begreberne nationaldragt og egnsdragt blev lanceret, før man endnu anede, om der overhovedet var egnspræg i bondebefolkningens påklædning.

Folkedanserforeningen var heller ikke uden betydning for, at der så ihærdigt indsamledes bondetekstiler og -dragter, analyseredes og optegnedes mønstre, og de var – ikke at forglemme – med til at give den gryende håndvævning et skub med deres ønsker om dragtkopiering. Herom vidner fx. de mange vævekurser på højskoler og i de lokale husflidsforeninger.

Gennembruddets tekstilhåndværkere

Fire kvinder skal først og fremmest nævnes i forbindelse med gennembruddet i 1930, nemlig Gerda Henning (1891–1951), Lis Ahlmann (1894–1979), Paula Trock (1889–1979) og Marie Gudme Leth (1910). De skal nævnes, fordi de var blandt de første, fordi de var blandt de bedste, og fordi de hver især havde deres styrke og betydning på ganske bestemte områder inden for det samlede tekstilkompleks. Men det skal pointeres, at mange, mange andre tillige burde nævnes.

Hvem var de fire, og hvad stod de for (10). *Gerda Hennings* fortjeneste er først og fremmest, at hun var ikke blot lærer, men *læreren* for en hel



Prøvevævning til møbel- eller hyndestof. Tegnet og udført af Gerda Henning (i samarbejde med Rigmor Andersen) til Kvinderegensen i København. Vævet i kipper, en af de tre grundbindinger. Materialet er uld i farverne mørkegrøn, elfenben, beige, karry og rustrød. Tilhører Kunstindustrimuseet. (Foto: Ole Woldbye).

generation af danske tekstilhåndværkere. Hun står som en central person, fordi hun på en eller anden måde må betragtes som bindeleddet mellem tiden før og tiden efter gennembruddet.

Efter afgang fra Statens Tegnekursus blev hun i 1910 ansat på Den kongelige Porcelænsfabrik. Hun opgav malerarbejdet der i 1917, da hun begyndte at beskæftige sig med tegning og brodering. Gennem sit ægteskab med billedhuggeren Gerhard Henning færdedes hun hjemmevant blandt tidens kunstnere, og det var da også i foreningen Anvendt Kunst, hun i 1922 traf den kendte væver Mette Westergaard – et møde, som resulterede i, at Gerda Henning lærte væverhåndværket (11).

Allerede året efter, i 1923, udstillede Gerda Henning vævninger på Charlottenborg, for hvilke hun modtog et udstillingslegat, som satte hende i stand til at studere jacquardvævede damaskstoffer og lære jacquardvævning hos den tyskfødte vævemester Hermann Schultze fra det da nedlagte, hæderkronede danske tekstilmanufaktur Kjøng Vævefabrik (12).

Herefter udførte Gerda Henning tekstiler i to forskellige genrer, nemlig jacquardvævede damasker og flad- og flosvævede, bondeinspirerede uldne vævninger.

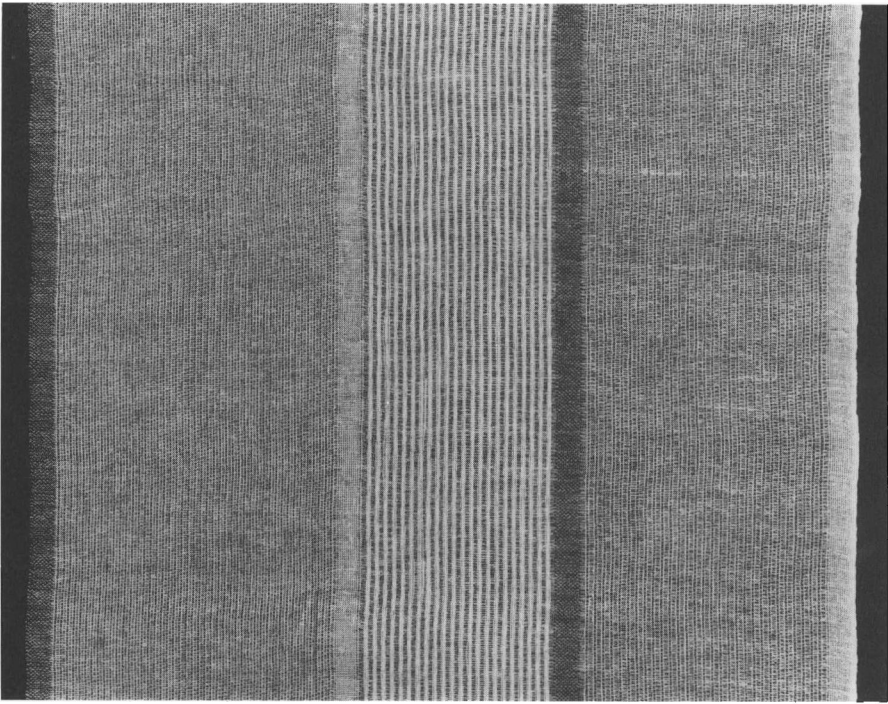


*Dynevårsstribet sengetæppe. Vævet af Lis Ahlmann 1938 til arkitekt Kaare Klints »kugleseng« og et eksempel på L. A.s samarbejde med tidens arkitekter. Arkitekt Mogens Koch skrev i 1944 i *Nyt Tidsskrift for Kunstindustri*: »Det er Lis Ahlmann's Fortjeneste, at hun har arbejdet bundet paa original og selvstændig Maade paa Grundlag af de Erfaringer, som tidligere Tider har nedlagt i dansk Vævekunst«. (Foto: Mogens S. Koch).*

Da Kunstindustrimuseet i 1927 ønskede at oprette en væveskole i tilknytning til museets håndværkerskoler (se side 68), valgtes Gerda Henning som leder af værkstedet. Hun kom derved til at præge ikke blot de elever, hun havde på sit eget værksted i Sct. Gertruds Stræde, men også skolens elever.

Også flere af tidens kendte arkitekter samarbejdede hun med, bl. a. Kaare Klint og Mogens Koch, som begge tegnede tæppemønstre til hende. En af hendes dygtigste medarbejdere var Lis Ahlmann.

Lis Ahlmann var oprindelig uddannet maler. Hun var elev af Harald Giersing og var 1916–21 ansat på Kählers keramiske værksted i Næstved.



Paula Trock's »Uldspind«, som har gået sin sejrsgang over det meste af den vestlige verden, og som var et resultat af mange års utrætteligt arbejde med råvaren. (Foto: Ole Woldbye).

Mens hun arbejdede der, tog hun ofte ud på landet til auktioner og stiftede på den måde bekendtskab med traditionel, dansk tekstilkunst. Hendes vævninger har da også alle rod i bondevævningerne.

Sin væveruddannelse fik Lis Ahlmann hos Gerda Henning, og siden 1934 og til sin død havde hun sin egen vævestue.

Allerede i 1930 indledte Lis Ahlmann samarbejde med to af tidens kendte arkitekter, Kaare Klint og Børge Mogensen, idet hun vævede bl. a. betræk til deres møbler. Mest kendt blev nok hendes samarbejde med Børge Mogensen; det strakte sig over flere årtier.

Da tekstilfabrikanterne og håndværerne i 1950'erne indledte et samarbejde om masseproduktion af boligtekstiler – kunstindustrielle varer – var Lis Ahlmann med i første række.

Og ligesom sin læremester gav hun også sin viden og inspiration videre til nye generationer, dels gennem sin lærergerning på Ollerup Haandværkerskole, dels gennem de elever, hun havde på sin egen vævestue. De førte

trofast det arbejde videre, hun havde lært dem: de gode materialer og de enkle, klare farver i rolige striber og tern.

Paula Trock åbnede væveskole og væveværksted i Askov i perioden 1928–29. Hendes største fortjeneste skal søges i et utrætteligt arbejde med at fremskaffe og udvikle gode garner. Hun fik sin uddannelse hos Jenny la Cour i Askov (se side 69) og frekventerede derefter Dansk Husflidsselskabs vævekurser 1924–26.

I årene 1926–28 var *Paula Trock* på Sätergläntan i Sverige og på Tavastahus i Finland for at lære mere. Hun oprettede Spindegaarden i Askov 1938 med moderne spindemaskiner, kronen på hendes mange års eksperimenter med garnerne, som blev grundlaget for bl. a. »Uldspind« – et let gennemskinneligt vævet boligtekstil, som er fremstillet dér siden 1950'erne.

Den fjerde af gennembruddets kvinder, *Marie Gudme Leth*, blev pioner på stoftrykområdet. Hun var den første herhjemme, der tog den gamle bloktrykteknik op med henblik på storproduktion, og også den første, som tog filmtrykket (i dag kaldet silketryk) op.

Marie Gudme Leth er uddannet på Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder og på Kunstakademiet. Efter endt uddannelse tog hun i 1929 til Java, hvor hun studerede i 3 år, især batik. Da hun kom hjem, fik hun lyst til at trykke på stof, og da hun ikke kendte teknikken, fik hun ved Kunstindustrimuseets daværende direktør, Vilh. Slomann's mellemkomst et studieophold i Tyskland for at lære trykveteknik og farvning.

Opholdet blev dog kun af nogle måneders varighed; hun blev kaldt hjem for at blive lærerinde i stoftryk på Kunsthaandværkerskolen (13).

Under et fornyet studieophold i Tyskland i 1934 stiftede hun bekendtskab med filmtrykket, en teknik som dengang var helt ukendt i Danmark. Hun så heri muligheden for at nå sit mål: at komme ud til et større publikum med sine tekstiler end det var muligt, hvis den gammelkendte bloktrykteknik med sin langsomme, upræcise og kostbare arbejdsgang skulle anvendes. Hun ønskede sit arbejde ud blandt de brede befolkningslag, og allerede året efter var hun i stand til at trykke fejlfri metervarer i store mængder ved hjælp af den nye teknik, der helt i funktionalismens ånd ved sin rationelle fremstillingsmetode medførte lavere priser og et større og bredere publikum.

Fælles for de fire tekstilhåndværkere var, at de alle tog glemte, traditionelle tekstilhåndværk op, nemlig vævningen og stoftrykket, at de udførte disse håndværk på samme måde, som det var sket indtil omkring midten af 1800-årene, at deres motiv- og farvevalg var såvel direkte kopier som



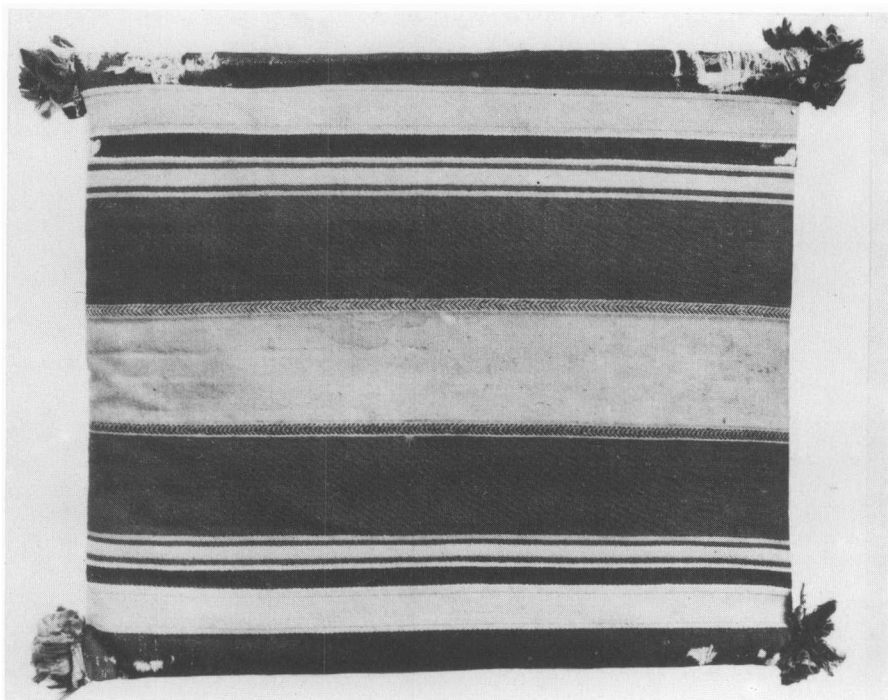
»Landsbyen«, filmtryk, tegnet af Marie Gudme Leth 1936, udført på Dansk Kattuntryk, som M. G. L. oprettede 1935. M. G. L.s stil varierer. Hun har tegnet blomster- og dyremotiver, geometriske figurer, striber, bølgelinier og zig-zag. I hvor stor udstrækning hendes motiver var præget af gamle kattuner vides ikke; stoftrykket er et meget lidt udforsket emneområde. Men M. G. L. har alene æren for, at stoftrykket fik en renaissance som håndværk herhjemme. (Foto: Ole Woldbye).

meget kraftigt inspireret af gamle bondetekstiler, og at de alle blev læremestre for kommende generationer af kunsthåndværkere.

At stilartens vævede boligtekstiler i de første 20–25 år efter gennembruddet alene blev fremstillet på håndvæv virker som et paradoks; ideologien gik jo ud på, at det var maskinerne, der skulle bringe »det hensigtsmæssige og skønne« ud til folket. Det var dog ikke desto mindre et faktum og må ses som en følge af genopdagelsen af håndvævningen.

Den allestedsnærværende Elna Mygdal

Sidst men ikke mindst skal *Elna Mygdal* nævnes. Hun var absolut ikke nogen anonym person, da hun i 1913 var blandt initiativtagerne bag

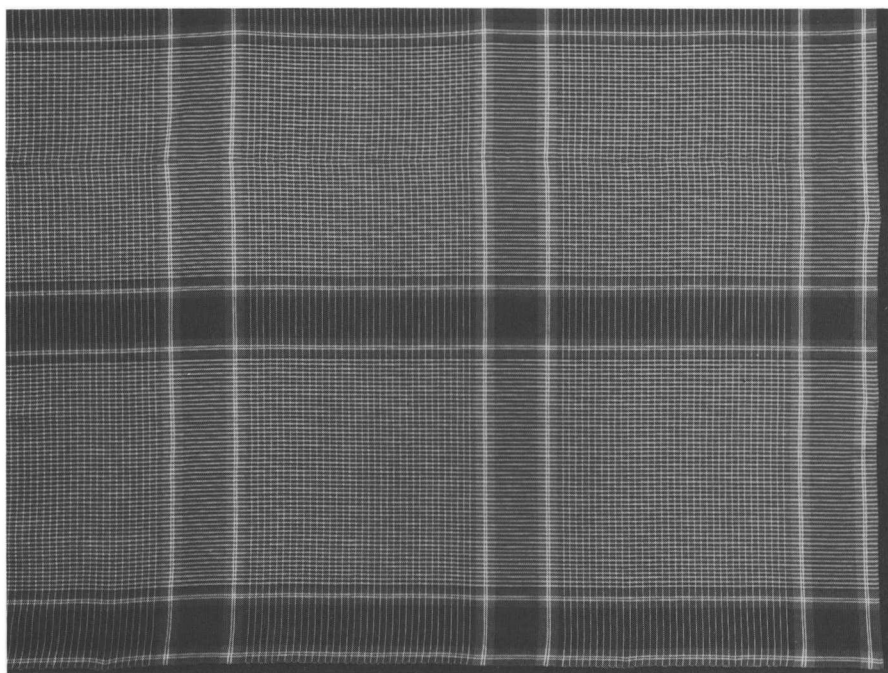


Stolehynde fra Hald sogn i Randers amt. Femselsøj. Tilhører Dansk Folkemuseum. Så sent som i 1928 agiterede Elna Mygdal for hjemmevævningen i forbindelse med sin artikel »Dansk Vævning« i Nyt Tidsskrift for Kunstindustri. Under den her gengivne stolehynde, som også illustrerede Elna Mygdals artikel, skrev hun bl. a.: »Denne Vævning har været almindelig brugt over hele Landet, til Dragter samt til Dynner og Hovedpuder, hvor Bunden var hvid med kulørte Striber. . . . Der er dog ikke Tvivl om, at den vil kunne laves med Held til Puder m. m. af en Væver, som er i Besiddelse af godt Materiale og har Smag og Farvesans«. – Og det blev den!

Rosens Vævestue – tværtimod. Og i nærværende spørgsmål var hun måske den mest centrale person.

Elna Mygdal blev født i 1868. Hun var først elev og derefter lærer på den i 1875 oprettede Tegne- og Kunstindustriskole for Kvinder, ligesom hun senere tog afgang fra Kunstakademiets 3-årige malerskole.

I 1895 tog hun til Sverige for Tegneskolens regning for at lære jacquardvævning. På Stockholmundstillingen 1897 mødte hun Dansk Folkemuseums stifter og direktør, Bernhard Olsen. Han var udstillingsdommer, hun udstillingsdeltager (med mønstre til jacquardvævninger) og prismodtager.



Bordtæppe. Vævet af Lis Ahlmann i 1928. Et meget tydeligt eksempel på den lige forbindelse, der går fra Elna Mygdals og Anton Rosens arbejder til Lis Ahlmanns vævninger. Tilhører Kunstindustrimuseet. Fot. Ole Woldbye.

Allerede på det tidspunkt havde Elna Mygdal på forskellig vis viet sit liv til tekstilerne. Nu blev hun tillige freelance medarbejder ved Folkemuseet, for hvilket hun foretog indsamlings-, optegnings- og studierejser i hele landet, indtil det i 1919 lykkedes Bernhard Olsen at overtale hende til at opgive lærergerningen til fordel for et inspektørembede ved museet (14). Hun var tillige en flittig forsker, skribent og foredragsholder samt en ivrig fortaler for genoptagelse af håndvævningen.

Elna Mygdal havde relationer til alle de i denne artikel omtalte initiativer og personer (eventuelt undtagen Marie Gudme Leth), og hun var en betydende faktor i forbindelse med andre initiativer, som fulgte i årene indtil 1930'erne, med samme formål for øje som de her omtalte.

Initiativtagerne til bevarings- og genoplivningsarbejdet var »fædre« til funktionalismens boligtekstiler. De var 1920'ernes »bestemte kredse inden for dansk tekstilkunst«, for eksempel kredsen omkring Dansk Folkemuseum, kredsen omkring Elna Mygdal, kredsen omkring Rosens Vævestue, og de påvirkede derigennem gennembruddets tekstilhåndværkere. –

De var årsagen til, at den tekstile formverden, som bonden omgav sig med i 1800-årene, blev funktionalismens boligtekstiler, at håndværker-, bonde- og nationalromantik gik op i en højere enhed – blev periodens stilart.

Fra bondens seng til borgerens sofa

Funktionalismens boligtekstiler blev lanceret og accepteret; for uden accept ingen -isme.

Stilarten fik dog sit store og egentlige gennembrud relativt sent, nemlig omkring 1960 – eller cirka 30 år efter præsentationen.

For de vævede boligtekstilers vedkommende spillede det givet en rolle for det sene gennembrud, at tekstilerne var håndvævede. Det var både tidsrøvende og dermed omkostningskrævende, hvilket vil sige lille og dyr produktion. Men det var tillige vanskeligt at skaffe gode materialer, i krigsårene var det endda næsten umuligt at fremskaffe garner i det hele taget. Først da dette problem blev løst, og samarbejdet mellem tekstilfabrikanterne og tekstilhåndværkerne kom i gang i løbet af 50'erne og 60'erne, fik periodens boligtekstiler et større publikum.

Man kan dog alligevel tale om en bredere accept i 30'erne og 40'erne, da de dynevårsstribede stoffer kom på mode som stole- og sofabetræk. Ikke så meget ved hjælp af nyvævede stoffer, men ved at anvende gamle dynevår, som opkøbtes hos bondebefolkningen og nu kom til ære og værdighed i byboens stue.

En medvirkende årsag til accepten skal sikkert også ses i selve tidsånden. De følelser, der lå bag århundredskiftets indsamlings- og genoplivningsarbejde, var ikke kun bonderomantiske, men også nationalromantiske. Tiden efter 1. verdenskrig var ligesom tiden efter 1848 og 1864 også præget af stærke nationale følelser, og truslen om den nye krig, som vi havde hængende over hovedet i 10 år, før den blev en realitet, gjorde ikke nationalitetsfølelsen mindre.

Vi tog funktionalismen til os, ikke blot af førnævnte årsager, for så enkelt er det ikke, men blandt andet af dem. *Vi* var i hvert fald ikke i første omgang arbejderklassen, som ideologien var rettet imod, men de toneangivende for hvem stilartens eksklusive og kostbare genstande indeholdt den prestige, som alle nyheder indeholder.

»Vis mig, hvordan du bor, og jeg skal sige dig, hvem du er«, er også en form for visitkort, og en årsag til accept. – Og vel at mærke uden forpligtelse til med overbevisning at synes, at »det hensigtsmæssige er det skønne« (15).

Noter:

1 Stockholm Utställningens Hovedkatalog. Sthlm. 1930. 2 Axel Nielsen: Industriens Historie i DK, III, Tiden 1820-70, 2. halvbd., Kbh. 1975/1944, s. 125. 3 Per Boje og Hans Chr. Johansen: Dansk tekstilindustri 1850-1914. i: Erhvervshistorisk årbog 1981. 4 Ingeborg Cock-Clausen: Foreløbige erfaringer ved bestemmelse af trykte tekstiler. i: Arv og Eje 1973. 5 Holger Rasmussen: Dansk Museumshistorie. (Arv og Eje 1979), s. 89. 6 At andre forlængst var gået igang, kan have været årsagen til, at Kunstindustrimuseet så sent oprettede Væveskolen. 7 Forf. er klar over, at det kan diskuteres, hvad der omfatter håndværksromantik og hvad bonderomantik i det følgende. Den foretagne opsplnitning er dog sket efter bedste overbevisning og under hensyntagen til, at håndværkerskolerne så sent tog tekstilhåndværket op. 8 A. Rosen: Vævestuen. Kbh. 1920, s. 3. 9 A. Rosen: op.cit., s. 5. 10 De fire tekstilhåndværkere er omtalt på baggrund af oplysninger i: Dansk Kunsthåndværkerleksikon. Kbh. 1979, div. artikler i Haandarbejdets Fremme, kataloger samt Thomas Mogensen: Lis Ahlmann-tekstiler. Kbh. 1974. 11 Mette Westergaard lærte Gerda Henning vævning, som til gengæld for undervisningen leverede tegninger til vævemønstre. M. W. lærte at væve hos Jenny la Cour på Dansk Husflidsselskabs kurser i Askov. 12 Forf. har tidligere udført en personalhistorisk undersøgelse af H. Schultze, som p. t. er stillet til rådighed for konservator Charlotte Paludan, Kunstindustrimuseet, til brug for hendes endnu ikke publicerede artikel om Kjøng Linnedvæveri (publ. i Damask og Drejl). Det har endnu ikke været muligt at suppl. undersøgelsen med eksempler på de vævninger, Schultze udførte til kongehuset (det 3. Christiansborg); kongehusets afleveringer til Rigsarkivet er endnu ikke gennemgået af arkivets medarbejdere, hvorfor der ikke er adgang til at se dem. 13 Kunstindustrimuseets håndværkerskoler udskiltes i perioden 1930-35 fra museet og blev overtaget af Teknisk Selskabs Skole og videreført under navnet Kunsthaandværkerskolen. 14 Brev af 6/4 1921 fra Bernh. Olsen til Emil Hannover. Emil Hannovers Brevsamling, Den Hirschsprungske Saml., Kbh. Der henvises iøvrigt til forf. bog om Elna Mygdal. Udk. formentlig ult. 1986. 15 Ena Hvidberg: Vis mig, hvordan du bor, og jeg skal sige dig, hvem du er. i: Folk og Kultur 1984. Artiklen er et omarbejdet og indholdsmæssigt afkortet indlæg, som forf. holdt på Nordisk Forum for Formgivningshistorie's seminar i juni 1985.

Zusammenfassung

Die Einrichtungstextilien des dänischen Funktionalismus sind heute auch ausserhalb des Landes bekannt und geschätzt. Sie präsentieren sich als einfache, stilreine Textilien in gedämpften und abgestimmten Farben. Es gibt einfarbige Stoffe oder in diskreter Musterung den Karo- oder Streifen effekt und sind gewöhnlich aus Materialien höchster Qualität hergestellt.

Vor 1950 waren die meisten Stoffe handgewoben, nach dieser Zeit kamen aber auch die maschinenengewirkten Textilien. Sie waren fast alle entworfen, d. h. hinter dem Produkt fand sich ein Künstler- oder Handwerkername.

In dem Artikel diskutiert die Verfasserin warum die Einrichtungstextilien der Epoche nach der Art geformt wurden, durch wen oder was der Stil ins Werden kam.

Als die Stilrichtung bei der »Stockholmausstellung 1930« den Durchbruch erfuhr, waren vier dänische Textilhandwerker sehr zentral im Bilde zu finden. Weder sie noch ihre Zeitgenossen haben aber die Stilart geschaffen. Sie war viel früher entstanden.

Die Verfasserin behauptet in dem Artikel die Auffassung, dass die national- und bauernromantischen Institutionen, die in der 2. Hälfte des 19. und anfangs des 20-Jahrhunderts gegründet wurden, zusammen mit der Wiederentdeckung der textilen Handwerksformen sich um 1930 in den dänischen Einrichtungstextilien unter dem gemeinsamen Nenner Funktionalismus zu Einem vereinten.