

# *Tekstilkunstneren Aase Seidler Gernes og hendes produktionssystem 1944-1970*

AF  
LISE SKOV

Aase Seidler Gernes (1927-2018) modtog en velfortjent anerkendelse i sine sidste leveår.<sup>1</sup> Da hun fyldte 90, blev hun af *Politiken* kaldt „en af de mest centrale – og hemmelige – skikkelser i dansk kunst“. Årsagen er, at de mere end 100 udsmykninger, som hun fra midt i 1970'erne lavede i samarbejde med sin mand, Poul Gernes (1925-1996), alle er udført i hans navn. Blandt de mest kendte er Herlev Hospital (1976) og Palads-Biografen (1989). „Navnet Aase Seidler Gernes er måske ikke kendt af så mange, men hendes kunst er folkeje“, skrev reporter Emil Bergløv.<sup>2</sup>

Første gang hendes livsværk blev præsenteret i sammenhæng, var udstillingen *Aase Seidler Gernes* på Møstings Hus i 2015 (fig. 1). Her samlede interessen sig om hendes tekstilværker fra 1950-60'erne, for i de håndmalede vægtæpper, duge, busseronner og nederdele kunne man umiddelbart genkende udsmykningsværkernes geometriske mønstre og ødsle farveholdning. „Generøst og uden at kere sig om enerettens grænser lod hun sit eget formsprog vandre over i hans. Det blev et fælles projekt under navnet Poul Gernes“, kommenterede kunsthistoriker Mikkel Bogh.<sup>3</sup> „Måske bør man [...] se Poul Gernes som et brand, en tidlig form for kunstnerkollektiv, som havde to bagmænd, hvoraf den ene var en kvinde“, tilføjede kunsthistoriker Rune Gade.<sup>4</sup>

Selvom Aase Seidler Gernes i dag er anerkendt som medskaber af Gernes-udsmykningerne, er der stadig en markant ubalance i vores vi-

<sup>1</sup> Tak til Ulrikka Gernes, Nina Hobolth og Sebastian Olden-Jørgensen for kommentarer til tidligere versioner af denne artikel. Tak til Klara Karolines Fond Stiftet af Aase & Poul Gernes for at give forfatteren adgang til tekstilværker og dokumenter og for at støtte farvegengivelsen i *Historisk Tidsskrift*.

<sup>2</sup> „Poul Gernes havde det hele fra Aase“, *Politiken* 26. juli 2017.

<sup>3</sup> Mikkel Bogh: „En føjelig geometri“, i Ulrikka S. Gernes, Nina Hobolth & Maj-Britt Willumsen (red.): *Aase Seidler Gernes*, Alter Ego, København 2015, s. 8.

<sup>4</sup> „Kvinden bag manden“, *Information* 26. juni 2015.



Figur 1: Soloudstillingen på Møstings Hus i 2015 har været afgørende for Aase Seidler Gernes' anerkendelse som selvstændig kunstner. Her ses nogle af hendes vægtæpper og duge fra 1960'erne med to samtidige malerier af Poul Gernes til venstre for døren. Foto: Anders Sune Berg.

den om ægtefællerne (fig. 2). Poul Gernes blev allerede i 1960'erne berømt som en af landets førende kunstnere, og i årenes løb er der skrevet meget om ham – fra interviews og katalogtekster til en samtalebog og kunstkritiske studier.<sup>5</sup> Billedkunstner Erik Steffensen har forfattet en monografi, og i de to mammutværker om Den Eksperimenterende Kunsthøjskole af idehistoriker Lars Morell og litteraturhistoriker Tania Ørum tårner han op som en hovedskikkelse.<sup>6</sup>

Om Aase Seidler Gernes findes der kun en enkelt slank bog, der udkom i forbindelse med Møstings Hus-udstillingen. De vægtige kapitler er kunsthistoriker Nina Hobolths biografiske artikel og erindringses-sayet af datteren og forfatteren Ulrikka S. Gernes.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Troels Andersen: „Paul Gernes“ i *Eksempler og motiver*, Borgen, København 1988, s. 155-178; Ulrikka S. Gernes & Peter Michael Hornung: *Farvernes Medicin: Poul Gernes og Amtssygehuset i Herlev*, Borgen, København 2003; Lærke Rydal Jørgensen & Anders Kold (red.): *Poul Gernes. Jeg kan ikke alene – vil du være med?*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2016; Dirk Luckow (red.): *Poul Gernes*, Snoeck, Köln 2010; Jane Pedersen: *Der er dejligt i Danmark*, Borgen, København 1971.

<sup>6</sup> Erik Steffensen: *Poul Gernes – monografi*, Borgen, København 2000; Lars Morell: *Broderskabet: Den eksperimenterende kunsthøjskole 1961-69*, Thaning & Appel, København 2009; Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København 2009.

<sup>7</sup> Ulrikka S. Gernes, Nina Hobolth & Maj-Britt Willumsen (red.): *Aase Seidler*



*Figur 2: Aase Seidler og Poul Gernes, ca. 1967, her for en gangs skyld med hende i front og ham i baggrunden. Hvis vi, som Rune Gade har foreslået, skal se Poul Gernes som „en tidlig form for kunstnerkollektiv, som havde to bagmænd, hvoraf den ene var en kvinde“, er det nødvendigt med mere viden om den kvindelige halvdel. Foto: Asger Sessingø.*

Formålet med denne artikel er at lægge et stykke grundforskning i Aases vægtskål, så hendes side af historien kan få mere tyngde og substans. Den vil imødegå de spekulative fortolkninger, der bygger på stereotype kønsroller og -hierarkier, sådan som de f.eks. kommer til udtryk hos Tania Ørum, der i sin undersøgelse af miljøet omkring Den Eksperimenterende Kunstscole mener, at kvinder kom til kunsten gennem dagliglivet og familien.

Der er den mere traditionelle variant, som har rødder langt tilbage i kunsthistorien, hvor familieværkstedet har gjort det muligt for koner og døtre at blive oplært som kunstnere. Lidt i den retning fungerer det hos Paul Gernes, som har familie, venner og juniormedlemmer af Eks-skolen til at hjælpe sig med at få ma-

*Gernes, Alter Ego, København 2015. Bogen indeholder blandt andet Nina Holth: „Fra et hjørne af verden“, s. 15-71, og Ulrikka S. Gernes: „En mor er en historie uden begyndelse“, s. 130-132, samt mit første engagement med Aase Seidler Gernes' tekstilkunst: Lise Skov: „Det fineste tøj kan være“, s. 71-101.*

let f.eks. alle striberne på de store portrætter af alfabetets bogstaver.<sup>8</sup>

Det er korrekt, at Poul Gernes idealiserede den traditionelle håndværkerkultur, hvor hele husstanden deltog i arbejdet. Det er i den sammenhæng, han omtalte sit kunstnerkollektiv som Malerfirmaet Gernes. Men at indikere, at han som ægtemand skulle have oplært sin hustru, er direkte misvisende. I den sammenhæng er det værd at bemærke, hvordan en nærtstående kunstnerkollega som Finn Thybo Andersen (f. 1943) så på samarbejdet:

Jeg blev [...] allerede under et besøg i hjemmet i Ekeröd i 1968 præsenteret for hendes tekstilværker og kom i tvivl om, hvem der inspirerede hvem. I virkeligheden er der nok tale om, at de gensidigt supplerede og inspirerede hinanden.<sup>9</sup>

Da Aase og Poul mødtes i 1945, var de meget unge – hun var 18, han var 20 – og under uddannelse – hun som stoftrykker, han som litograf. Begge dygtiggjorde sig som billedkunstnere gennem privatundervisning, selvstudier og praksis, og begge blev af jævnaldrende kammerater beundret som talentfulde malere.<sup>10</sup> I udgangspunktet var de altså selvstændige og ligestillede, og Poul havde ingen kontrol over Aases viden eller arbejde.

I to årtier virkede Aase som stoftrykker, og hun var kendt for sin billedlige tilgang, idet hun malede på tekstil med fri hånd og kun i begrænset omfang anvendte bloktryk. Hun var aktiv i Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Den Permanente, som historiker Per H. Hansen har beskrevet som de centrale aktører i det netværk, der definerede og promoverede dansk kunsthåndværk med møbeldesignerne i spidsen.<sup>11</sup>

Minimeringen af Aases selvstændige arbejde findes også hos kunsthistoriker Troels Andersen, der i 1961 etablerede Den Eksperimenterende Kunstscole sammen med Poul Gernes. I sin erindringsbog fortæller han om sin tidlige kontakt med Poul:

<sup>8</sup> Ørum 2009, s. 625-626.

<sup>9</sup> Finn Thybo Andersen: *Broget ko har mange pletter: Guide til Gernes' udsmykninger 1970-2006*, Space Poetry, København 2016, s. 22.

<sup>10</sup> Om Aase: Hobolth 2015, s. 16-18. Om Poul: Dirk Luckow „Poul Gernes. Art as a way of life“ i D. Luckow (red.): *Poul Gernes*, Köln 2010, s. 21.

<sup>11</sup> Per H. Hansen: *Da danske møbler blev moderne: Historien om dansk møbeldesigns storhedstid*, Syddansk Universitetsforlag, Aschehoug: Odense 2006.

Vi mødtes igen i Gernes' hus i Herlev, et såkaldt „statslåns hus“, som han selv havde bygget med alle tilhørende installationer. Det havde givet en form for lønindtægt til ham og familien, der bestod af hans hustru Åse og to mindre børn. Åse var en dygtig og original stoftrykker.<sup>12</sup>

Her tillægges Pouls byggeri så stor økonomisk betydning, at Aases stoftryk fremstår som en hobby.

Erik Steffensen giver det endnu mindre værdi, for i sin monografi begraver han oplysningen om Aases arbejde i en fodnote.<sup>13</sup> Og Lars Morell sætter de i øvrigt mangelfulde informationer sammen i en passage om Poul Gernes' honorar for byggearbejdet som familiens eksistensgrundlag.<sup>14</sup> Disse udsagn forherliger ideologien om den mandlige familieforsørger, men de forvansker faktisk portrættet af en kunstner, der – ifølge forfatterens egen beskrivelse – konsekvent stillede sig i opposition til individualismen, kapitalismen og hele det borgerlige samfund.

Nina Hobolth, der har gennemgået Poul og Aases regnskaber og skatteblanketter fra begyndelsen af 1960'erne, oplyser, at familien har levet vældigt nøjsomt med en skattepligtig indkomst på under 5.000 kr. De største indtægter var aftenskoleundervisning, som begge de forestod, og Aases salg til Den Permanente.<sup>15</sup> Min undersøgelse viser, at Aase i anden halvdel af 1950'erne havde en højere årlig produktion og en større afsætning til Den Permanente, der på det tidspunkt tegnede sig for 42 % af hendes salg. Ægtefællernes indkomster har fluktueret fra år til år, men sammenlagt ser det altså ud til, at det var Aase og ikke Poul, der stod for hovedparten af familiens økonomi.

Stereotyperne sniger sig også ind hos kunsthistoriker Birgitte Anderberg, der modstiller Aases „bløde materialer knyttet til hjemmet“ med Pouls billeder på hård masonit, hvor de geometriske figurer er opridset med søm og malet med industrielle lakfarver.<sup>16</sup> Denne sammenligning ignorerer det faktum, at Aase arbejdede med industrielle materialer og processer. Som stoftrykker havde hun omfattende viden om praktisk kemi og bestilte farvepulver og information direkte

<sup>12</sup> Troels Andersen: *Ude af Øje – erindringer 1940-73*, Vandkunsten, København 2014, s. 131.

<sup>13</sup> Steffensen 2000, note 5, s. 269.

<sup>14</sup> Morell 2009, s. 27.

<sup>15</sup> Hobolth 2015, s. 39.

<sup>16</sup> Birgitte Anderberg: „What's Happening? Kunstens opbrud mellem eksperiment og feminisme“ i *What's Happening?* SMK Statens Museum for Kunst, København 2015, s. 28.

fra den internationale producent.<sup>17</sup> I familiens hjem på Våbenstedvej 13 i Herlev var der særlige sikkerhedsregler, når hun modtog det bud, der jævnligt bragte en stor glasflaske med saltsyre. Der var det Poul, som arbejdede i stuen, mens Aases specialudstyrede værksted optog det meste af kælderetagen.<sup>18</sup>

Aase var tekstilkunstner i en tid, hvor der eksisterede et rigt miljø for tekstilfagene, både som viden og som erhverv. Indtil 1975 udgjorde de en substantiel del af pigers almene skolegang og videre uddannelse. Inden for de kvindelige håndarbejder – som etnolog Minna Kragelund kalder dem – var der faggrupper som vævere, stoftrykkere, dameskræddere, syersker, modister, kostumierer, brodøser og kniplersker.<sup>19</sup> Tekstil- og modesektoren var en urban netværksindustri med relativt gode muligheder for kvinder, både som ansatte og som selvstændige. Den var Københavns største arbejdsgiver helt frem til beklædningsbranchens industrialisering i midten af 1900-tallet, da fabrikkerne etablerede sig i provinsen og dannede en klynge på Heringkanten. På grund af den arbejdsintensive produktion fungerede en del af sektoren som en uformel økonomi, baseret på små værksteder og hjemmearbejde.<sup>20</sup> Men det vil være vildledende at henregne ikke bare Aases, men generationer af kvinders lønsomme tekstilvirksomhed til privatsfære og familieliv.

17 Hobolth nævner, at Aase allerede i 1940'erne skrev breve til Varedirektoratet (ansøgning om importtilladelse) samt til den schweiziske producent Durand & Huegenin A.G. og den danske importør Ringsted og Sempler (spørgsmål om farveprodukter, lysægthed, kemiske reaktioner med mere). „Denne omhyggelighed er et 'adelsmærke', som har fulgt Aase – også i makkerskabet med Poul – alle dage“, sammenfatter Hobolth 2015, s. 20.

18 Samtale med Jesper Gernes, april 2023.

19 Minna Kragelund: „Håndarbejde – et pigefag i drengeskolen“, *Selskabet for Skolehistorie*, 21. årbog, 1987, s. 127-153; Ruth Christensen: *Stoftryk*, Gyldendal, København 1975; Thomas Dickson: *Dansk Design*, Gyldendal, København 2006; Kirsten Toftegaard: *Marie Gudme Leth – En pioner i dansk stoftryk*, Strandberg Publishing, København 2021.

20 Kristoffer Jensen: *Da beklædningsindustri blev modeindustri – Den danske fremstillingssektors udvikling efter 1966 med særligt henblik på transformationen af dansk beklædningsindustri*, ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet Odense 2011. Ingeborg Cock-Clausen: „Konfektion, Modetøj og Forbrugervalg“ i Solveig Hoberg, Helle Leilund, Maria McKinney-Valentin, Marie Riegels Melchior & Kirsten Toftegaard: *Snit: Industrialismens tøj i Danmark*, Museum Tusulanum, København 2011, s. 165-192; Ole Hyldtoft: *Københavns Industrialisering 1840-1914*, Systime, Herning 1984; Nancy L. Green: *Ready-to-Wear and Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York*, Duke University Press, Durham 1997; Wendy Gamber: *The Female Economy: The Millinery and Dressmaking Trades 1860-1930*, University of Illinois Press, Urbana 1997.

*Undersøgellesdesign*

Min undersøgelse følger den tilgang, sociologen Howard Becker beskriver i bogen *Art Worlds*. Det er en induktiv casestudy-metode til at belyse en kunstners arbejdsproces og produktionssystem i sammenhæng med kunstens udformning og æstetik. I Beckers forståelse er kunst en kollektiv aktivitet, defineret af specifikke æstetiske, teknologiske, sociale og semantiske konventioner. Den sociologiske tilgang adskiller sig fra en kunstfaglig tilgang ved at undersøge tilskrivelse af æstetisk værdi som en del af kunstverdenens sociale organisation og funktionsmåde.<sup>21</sup>

Undersøgelsens kildegrundlag er Aase Seidler Gernes' bevarede tekstilværker og dokumenter. Materialet er fundet i Gernes-familiens hjem i Sverige, efter at Aase i 2007 flyttede på plejehjem, da hun som følge af en blodprop blev ramt af delvis lammelse og svær afasi. Selvom hun kunne fortsætte sit kunstneriske virke med de tegninger, der i dag blandt andet er erhvervet af Den Kongelige Kobberstiksamling, var det altså ikke muligt for hende at hjælpe med at kaste lys over sin tidlige karriere.<sup>22</sup>

Det første, der dukkede op, var to kufferter med tekstiler – værker og prøver – samt skitser, breve, regnskabsbøger og andre dokumenter. Aase havde pakket dem væk og sat dem på loftet i 1970, da hun gik ind i Pouls projekt på Herlev Hospital. Forud for udstillingen på Møstings Hus blev der også foretaget en søgning hos familie, venner og kendte kunder for at lokalisere så mange ting som muligt. I dag er der registreret 170 tekstilværker.<sup>23</sup> Selvom det er en anelig mængde, har samlingen den svaghed, at den består af et ujævnt udpluk af hendes produktion. Blandt de bevarede værker findes fantastiske vægtæpper med intrikate mønstre, sekundavarer med åbenlyse svagheder og højtelskede brugsgenstande, som ejerne har brugt og passet på gennem mange år.

Dette tilfældighedspræg er det muligt at rette op på ved hjælp af to notesbøger, der efterfølgende er fundet. Den første, som Aase har anvendt fra 1944 til ca. 1950, indeholder opskrifter, fremgangsmåder og notater fra de år, hun gennemførte sin uddannelse og etablerede

<sup>21</sup> Howard Becker: *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley 1982.

<sup>22</sup> „Aase Seidler Gernes øser generøst af uudtømmelig kilde“, SMK pressemeddelelse 12. juni 2017 <https://web.archive.org/web/20170909004806/http://www.smk.dk/besoeg-museet/nyheder/artikel/nyerhvervelse-aase-seidler-gernes-oeser-generoest-af-en-uudtoemmelig-kilde/> (30. marts 2023).

<sup>23</sup> Tak til Maria Schou Pedersen for information om de værker, der indgår i Poul Gernes' ræsonnerede katalog. Se også Bibi Henriksen Saugman: „Lugten af en papkasse“, *Passepartout*, årgang 23, nummer 41, 2021, s. 173-192.

sig som selvstændig. I den anden har hun foretaget en fuldstændig nummereret dokumentation af sin produktion fra maj 1956 til udgangen af 1961. Disse bøger er hovedkilderne til denne artikel. Den første – lærebogen – har jeg analyseret kvalitativt og sammenlignet med kunstnerens bevarede værker og beskrivelser af farvestoffernes kemi, trykmetoder og æstetik fra andre kilder. Det samme har jeg gjort med den anden – arbejdsbogen. Men fordi den indeholder data for en tidsserie – 600 genstande, der repræsenterer næsten seks års arbejde – har jeg også analyseret den kvantitativt. Gennem optællinger af produkter, metervarer, dekorative mønstre, farveblandinger, afsætningskanaler og salg har jeg foretaget en kortlægning af hele hendes produktionssystem, inklusive årshjul og forandringsprocesser. Denne analyse giver et enestående indblik i arbejdsprocessen i et individuelt stoftrykkerværksted i kunsthåndværkets storhedstid, som man ikke finder i den eksisterende litteratur.

Min undersøgelse bygger også på mundtlige kilder. Jeg har haft samtaler med Aases børn, Jesper Gernes (født 1951), Anne-Sofie Gernes (født 1954) og Ulrikka Gernes (født 1965), samt niecen Cathrine Lervig (født 1958). I dag forvalter Ulrikka S. Gernes sine forældres værk som formand for Klara Karolines Fond Stiftet af Aase & Poul Gernes. Forud for Møstings Hus-udstillingen foretog hun sammen med Nina Hobolth en skønsmæssig datering af tekstilværkerne. Det er Ulrikka, der har givet mig adgang til Aases arbejdsbøger og fotografier af tekstilværkerne. Vores samtaler har fundet sted over en årække, hvor hun har besvaret mine spørgsmål, fulgt med i mine analyser og fundet yderligere materiale i Gernes-arkivet. De øvrige samtaler har haft karakter af interviews om den periode, hvor Aase var aktiv som tekstilkunstner. Mødet med Anne-Sofie Gernes fandt sted i Tåssjö i maj 2019 med opfølgende telefonsamtale i juli 2023, mens samtalerne med Jesper Gernes og Cathrine Lervig er foregået pr. telefon i foråret 2023.

I juni 2019 fik jeg en grundindføring i stoftrykkernes farver og teknikker af Kirsten Klie, pensioneret stoftryklærer og fagleder på Kunsthåndværkerskolen i Kolding (nu Kolding Designskole) og Haandarbejdets Fremme Seminarium (nu Tekstilformidleruddannelsen ved Københavns Professionshøjskole). Den har været afgørende for mit efterfølgende arbejde med kildematerialet. Forudgående havde jeg sammen med Ulrikka Gernes holdt et foredrag om Aase Seidler Gernes på Tekstilformidleruddannelsen. Det var her, jeg mødte Kirsten Klie, og hendes og de øvrige deltageres spørgsmål og feedback hjalp med at udstikke retningen for den videre undersøgelse.



*Stoftrykkerfaget*

Det teknologiske gennembrud, der lagde grunden til det moderne stoftrykkerfag, foregik i 1920'erne, da den schweiziske virksomhed Durand & Huguenin udviklede indigosolfarverne. Til forskel fra plantefarver og tidlige kemiske farver er de lys- og vaskeægte og danner en hel farveskala. I de følgende årtier blev trykte boligtekstiler populære både i de hjem, der fulgte funktionalismens rene linje, og i de hjem, der foretrak fortællende motiver eller den danske flora, som selv de kulturradikale kunne hygge sig med.<sup>24</sup>

I 1944 indtrådte den 16-årige Aase Seidler Jensen, som hun hed dengang, i dette unge fag, da hun begyndte i en læreplads på et stoftrykkerværksted på Østerbro i København. Det var ikke kun stoftryk, der var i vækst. Hele tekstilsektoren oplevede en højkonjunktur under besættelsen, fordi varemanglen gjorde det profitabelt at lade materialer undergå en tidskrævende forarbejdning.<sup>25</sup> Selv det hjemligt dyrkede og vævede hampelærred, som det ellers var svært at være begejstret for, kunne blive til attraktive duge og dækkeservietter, når de blev hånddekoreret med kemiske farver, importeret fra Schweiz og Tyskland.

I lande som Tyskland, Frankrig, England, Sverige og Finland har stoftrykkerfagets udvikling været knyttet til tekstilindustrien,<sup>26</sup> mens faget i Danmark, som følge af fraværet af store tekstilproducenter, udelukkende har været baseret på håndværksproduktion.<sup>27</sup> (Undtagelsen

<sup>24</sup> Om boligindretning og det øgede forbrug af boligtekstiler: Leora Auslander: *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press, Berkeley 1996; Hansen 2006; Ingun Klepp: *Skittentøjets Kulturhistorie: Hvorfor kvinder vasker klær*, Novus, Oslo 2006. Om stoftrykkets teknologiske udvikling: Christensen 1975, s. 53-54. Om æstetik og motiver: Toftegaard 2021, s. 16; Charlotte Paludan *Stoftrykkeren Marie Gudme Leth*, Det Danske Kunstindustrimuseum, København 1995, s. 11.

<sup>25</sup> Anders Have Espersen: „Skindet på næsen: Randers Handskefabrik under krig og besættelse“, *Erhvervshistorisk Årbog*, årgang 62:1 (2013), s. 33-56; Lise Skov: „Industrialismens Pels“ i Solveig Hoberg m.fl. (red.): *Snit*, København 2011, s. 217-246.

<sup>26</sup> Linda Parry: *Textiles of the Arts and Crafts Movement*, Thames & Hudson, London 2005; Gisela Eronn: *Tidlösa mönster: Textilkonst från 1950-tallet*, Norstedts, Stockholm 2009; Jutta Hülsewig-Johnen (red.): *Sonia Delaunay: Welt der Kunst*, Kerber Verlag & Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2008.

<sup>27</sup> Jeppe Tønsberg: *Brede Klædefabrik: I. C. Modeweg & Søn A/S 1810-1956. Den danske klædeindustri i international belysning*, Erhvervsarkivets Forskningsfond, Aarhus 2004; Dickson 2006, s. 161-172; Christensen 1975; *Dansk Textiltryk 1930-1986* (katalog for kollektivudstilling i Nikolaj) 1986; Kirsten Toftegaard: „Dansk kunsthåndværkertøj – mellem skrædderi, konfektion, kunst og mode“ i

var grosserer L.F. Foghts metervareproduktion af originale dessiner under ledelse af tekstilkunstneren Helga Foght.) Det største værksted tilhørte Marie Gudme Leth. I 1950'erne beskæftigede hun værkstedsleder Hugo Arne Buch og en håndfuld ansatte og volontører. Hendes gennemsnitlige årsproduktion var 4.700 stofmeter, mens den gennemsnitlige indtjening lå på 120.000 kr.<sup>28</sup>

Hvordan Aases arbejdsgiver placerede sig i forhold til denne brancheleder, ved vi ikke, for firmaet har ikke efterladt sig mange spor. I *Kraks Vejviser* optrådte det første gang i 1943 som Edith Tostenæs Stoftrykker med adresse i de øverste etager i baghuset på Carl Johansgade 14. I 1947 blev det optaget som et interessentskab mellem P. Viggo Friis og N.M. Nielsen under navnet Nordisk Stoftrykkeri. I 1953 var stoftrykkerværkstedet lukket og firmaet videreført som Nordisk Plastiktrykkeri. Den eneste beskrivelse findes i Nina Hobolths artikel, og den er baseret på Aases dokumenter. Her omtales virksomheden som Nordisk Stoftrykkeri.<sup>29</sup>

I Aases perspektiv var hovedpersonen værkstedsleder Jytte Lindhardt, der havde udviklet en ambitiøs uddannelse i seks læreplaner til at føre eleverne fra begynderstadiet frem til undervisning for meget viderekomne stoftrykkere med tre-fire års erfaring. Blandt de øvrige elever var Lis Rung, Marianne Aubeck og Tusta Wefring. Inden for mandefagene var det normalt med et svendebrev efter fire års læretid, men kvindefagene havde aldrig fulgt den samme standard. Typisk var pigernes uddannelse kun to år, og mange arbejdsgivere så stort på undervisningen for at udnytte den billige arbejdskraft. Reformen på lærlingeområdet gjorde det muligt at supplere den praktiske undervisning om dagen med kurser på teknisk skole om aftenen.<sup>30</sup> Aase gik til tegneundervisning på Frederiksberg Tekniske Skole, og det var her, hun i 1945 mødte Poul Gernes.

For Aase repræsenterede Jytte Lindhardt altså en grundig og solid fagpædagogik. Hun fortsatte med at spørge sin lærer til råds, efter at Nordisk Stoftrykkeri var lukket og Jytte Lindhardt flyttet til Norge. Derfor kan det undre, at Jytte Lindhardt ikke er en kendt skikkelse blandt nutidens stoftrykkere. Men jeg har spurgt mig for på designuddannelserne og museerne, og der er ingen, som husker hende i dag.

Hoberg m.fl. (red.): *Snit*, København 2011; Kirsten Toftegaard 2021.

<sup>28</sup> Toftegaard 2021, s. 84; Paludan 1995, s. 24.

<sup>29</sup> *Kraks Vejviser* <https://bibliotek.kk.dk/kraks-vejvisere-1770-1989/kraks-vejvisere-1770-1989> (6. juni 2023); Hobolth 2015, s. 16-18, 32-33.

<sup>30</sup> Werner Rasmussen: „De tekniske skolers historie“, *Årbog for Dansk Skolehistorie* 1969 s. 8-41.

Kirsten Klie mener, at glemslen kan skyldes, at skolerne tidligere udformede deres læreplaner ud fra den grundantagelse, at de kvindelige studerende *ikke* skulle ernære sig gennem deres fag. Hvis det er rigtigt, kan Jytte Lindhardt være marginaliseret netop på grund af den erhvervsorienterede værkstedsuddannelse, hun havde udviklet.<sup>31</sup>

Jytte Lindhardts fagpædagogik var praktisk anvendelig, fordi den støttede en fleksibel produktudvikling ved at bruge håndtrykte og -malede farvemønstre til at fremhæve brugsgenstandenes form og funktion. Den satte eleverne i stand til at lave produkter, der kunne sælges direkte til forbrugerne. Ved at frigøre stoftryk fra identifikationen med fortløbende mønstre på stofbaner undgik de afhængigheden af metervareproducenter, der i dansk sammenhæng ikke havde meget at byde på, eller andre – arkitekter, møbelsnedkere og beklædningsproducenter – som ville overtage produkternes udformning og kommunikationen med forbrugerne.

Samtidig byggede Jytte Lindhardts tilgang på dialog med kunsten. I første omgang gjaldt det den dekorative kunst, hvis traditioner for mønsterdesign har rødder i mange historiske perioder i både vestlige og ikke-vestlige kulturer. I anden omgang var det en åbning til den moderne billedkunst, der havde gjort farver og former til sine vigtigste virkemidler. Det paradoksale er altså, at Aases praksis som stoftrykker på én gang var mere anvendelsesorienteret og mere kunstnerisk end den, der var foreskrevet af fagets toneangivende kredse.

Ifølge Kirsten Toftegaard havde stoftrykkernes fragmenterede værkstedskultur omkring 1960 samlet sig i to retninger. Den ene var kendetegnet ved „præcis behersket mønstervirkning“, mens den anden var „fri og fabulerende“ med inspiration fra det abstrakte maleri.<sup>32</sup> At den første retning var dominerende på Kunsthåndværkerskolen (i dag Det Kongelige Akademi - Design) og Kunstindustrimuseet (i dag Designmuseum), kan muligvis forklares med Marie Gudme Leths indflydelse på begge organisationer. Men det institutionelle pres må også have haft betydning. Ved etableringen af Kunsthåndværkerskolen i 1930 havde det været nødvendigt at profilere stoftryk som et distinkt fagområde blandt de andre tekstilfag. Samtidig havde det været en hovedprioritet at afgrænse brugskunst fra fri kunst for at imødegå den underordning, der ellers kunne ramme en nyetableret uddannelsesinstitution på det felt, hvor Kunstakademiet længe havde været eneherkende.

<sup>31</sup> Samtale med Kirsten Klie, juni 2019.

<sup>32</sup> Toftegaard 2021, s. 195.

### *Uddannelsen*

I 1940'erne var der til indføring i de praktiske fag hverken lærebøger, fotokopier eller instruktionsvideoer. Jytte Lindhardts undervisning foregik – som på de øvrige værkstedsuddannelser – ved, at læreren gav en lektion, som eleven skrev og tegnede ind i sin notesbog, inden hun anvendte optegnelserne til praktiske øvelser. På den måde producerede lærlingen i løbet af sin uddannelse en manual, der kunne tjene som faglig reference i mange år.

For Aase Seidler Jensen var det en gunstig læringsmetode, for det faldt hende let at udtrykke sig skriftligt. I hendes notesbog fornemmer man glæden over at blive indført i farveteorien og farvestofferne kemi. Indigosol tilhører kypefarverne, som er betegnelsen for en gruppe farvestoffer, der er vandopløselige. For at de kan trænge ind i tekstilets fibre, skal de først gøres vandopløselige med basiske kemikalier og terpentin. Farverne må blandes efter præcise opskrifter, og da farveblandingerne kun er holdbare nogle få dage, er dette en tilbagevendende opgave.<sup>33</sup>

Den næste udfordring er, at kypefarverne først får deres blivende farve i efterbehandlingen af det trykte stof. Når stoftrykkeren blander en farve og påfører den på stoffet, har blandingen altså en anden farve – ofte en komplementærfarve – end den, hun har valgt. Det trykte stof skal tørre, inden farverne fremkaldes i et bad med 2 % saltsyreopløsning. Efter fremkaldning vaskes stoffet grundigt i sæbevand, indtil alle syrerester er forsvundet.

Efter de første års systematiske indlæring fortsatte Aase med at dokumentere enkeltstående opdagelser i sin lærebog. En dag mislykkedes hendes tryk, fordi hun som fortykningsmiddel brugte britisk gummi i stedet for det universalgummi, hun hidtil havde brugt. Fortykningsmiddel blev anvendt til at give farveblandingen en pastalignende konsistens, så den ikke flød ud i stoffet. Fortykkelse, vand og kemikalier var også ingredienserne til *coupure* (Aase skrev på denne tid „Kupüre“), som brugtes til at lysne farverne.

En anden dag beskrev hun, hvordan man kan kontrollere, at et mønster er korrekt udført, ved at holde en prøve henover. Tricket er, at prøven skal gøres våd, så den bliver gennemsigtig; „der ved ser man, når det andet er mage til“. Indimellem noterede hun tips om fagbøger som Aage Marcus' *Billedkunsten*, udkommet 1942, der har „et meget righoldigt illustrationsstof, flere i farver“, og W.M. Hillyer & E.G.

<sup>33</sup> Aases beskrivelser er sammenholdt med Christensen 1975, s. 58-62 og [https://da.wikipedia.org/wiki/%C3%86tsetryk\\_\(tekstil\)](https://da.wikipedia.org/wiki/%C3%86tsetryk_(tekstil)), der refererer „Ætsetryk“, upubliceret artikel af Joy Boutrup, som jeg ikke har haft adgang til (29. april 2023).



Figur 3: Aase Seidler Gernes, akvarel, 1947. Forstudie til „Snebærrene“, der var et af motiverne i hendes mønsterkatalog, da hun etablerede sit første stoftrykkerværksted. Scannet billede.

Hueys *Malerkunsten og Kunstmalerne*, udkommet 1944, „en god kunsthistorie særligt beregnet for ungdommen“.

Mønster er det grundlæggende begreb i den dekorative kunst,<sup>34</sup> og eleverne udviklede deres egne mønstre. De begyndte med skitser og akvareller, inden de udskar trykkeblokke og beklædte trykfladerne med lim og filtstøv. Til sidst lavede de prøvetryk. Ved uddannelsens afslutning havde de oparbejdet et katalog af unikke mønstre. Aases liste bestod af 19 bloktryk i en, to og tre farver. Den indeholdt nonfigurative motiver som ringe, striber og kors. Blandt de øvrige var: „Træerne“, „Snebærrene“, „Mælkebøtten“, „Fuglene“, „Efterår“, „Gotik“, „Danserinde“, „Jesus“, „Sladderkonen“ samt „Adam og Eva“. Her er hendes beskrivelse af, hvordan „Snebærrene“ udføres (fig. 3):

I: Grenene trykkes ind med en brun farve. Se prøve.

II: Snebærrene og de røde bær males på med dextrin + vand 1:1. Skal koge 5 minutter. Males to gange der hvor laget er noget tyndt.

III: Bundfarven trykkes over, når det øvrige er tørt. I dette tilfælde lyseblå. Så fremkaldes, og når stoffet igen er tørt, males de røde bær. Der er hvid bund til dem, der hvor dextrinen har sidet. Så fremkaldes igen, og det er færdigt.

De tre punkter viser rækkefølgen i opbyggelsen af det dekorative mønster. Grenene danner den grundlæggende billedstruktur, og de bevarer deres mørke farve, selv når de overtrykkes med den lyseblå bund-

<sup>34</sup> Ernst H. Gombrich: *The Sense of Order: A study of the psychology of decorative art*, Phaidon Press, New York 2012 (oprindeligt udgivet 1979), s. 5-16.

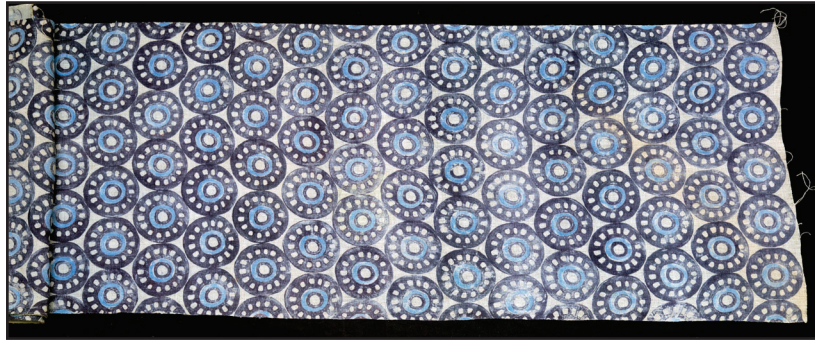


Figur 4: Aase Seidler Gernes, strandnederdel (hampelærred), ca. 1945/46. Et af hendes tidligst bevarede tekstilværker er denne håndmalede nederdel, der viser, hvordan hun allerede som helt ung arbejdede med at give sine værker lethed og spontanitet. Foto: Anders Sune Berg.

farve. Dekstrin anvendes som reserve til at dække de områder, der skal holdes fri af farve. Under fremkaldning forsvinder reserven, så der fremstår et ufarvet felt, der kan farvelægges (de røde bær) eller bevares som et lyst element (de hvide bær). Punkt III indeholder en længere arbejdsgang med to fremkaldninger, som på dette tidspunkt var rutine, der ikke behøvede nærmere forklaring. Ved tryk af „Træerne“ på hørlærred (385 x 145 cm) noterede hun følgende tidsforbrug: farveblanding 1 time, trykning 7 timer, fremkaldning 2 timer.

Allerede i læretiden eksperimenterede Aase med at male med fri hånd på stoffet. Et af hendes tidligste bevarede værker er en strandnederdel med et naivt motiv, bestående af det blå hav med sejlere og svømmere og den lyseblå himmel med sol, skyer og måger (fig. 4). Selvom farve malet på lærred giver association til oliemaleri, finder jeg det mere nærliggende at sammenligne med kalligrafi. Når en kalligrafist sætter pensel til papir, tegner blækket et skrifttegn som et spor af kroppens bevægelse. Denne sammenligning holder dog ikke helt, for kalligrafi er fuldendt i samme øjeblik, penslen slipper papiret, mens tekstilfarve har en efterbearbejdning, der gør det muligt at rette op på fejl og svagheder. Men den indfanger den måde, Aase allerede som helt ung arbejdede med at give sine værker lethed og spontanitet.

Alligevel valgte hun en mere konventionel metode til det, som ville have været indleveret som svendestykke, hvis hendes uddannelse havde været afsluttet med en formel prøve. I slutningen af 1947 trykte hun en bane gråt hampelærred (460 x 70 cm) med et hjulmotiv (fig. 5). Den ydre ring med eger er trykt i 10 % Schwartz AB2N 650 gram + 8 % Blau O4B 150 gram. Den blå farve er anvendt ren til en indre ring



Figur 5: Aase Seidler Gernes, gråt hampelærred med hjulmønster (460 x 70 cm), 1947. „Svendestykket“ var antaget til Charlottenborgs Forårsudstilling i 1948. Hjul er et motiv, Aase ville vende tilbage til mange gange i sit senere arbejde. Foto: Anders Sune Berg.

omkring hjulets nav. Hun noterede sit tidsforbrug: farveblanding 1 time, trykning 13 timer. Trykkeblokken placerede hun så tæt og regelmæssigt, at hun trykte ud over æggen. Men hun tilstræbte ikke perfektion. Ved at trykke på et relativt hårdt underlag skabte hun en ujævnhed i farvedækningen, der synliggjorde, at hvert enkelt hjul var håndtrykt, samtidig med at den changerende overflade gav helheden liv. Resultatet var et stykke trykt stof, der viste hendes tekniske dygtighed og kunstneriske holdning i en næsten tidløs æstetik. Aase indsendte stoffet til udstilling, og det blev antaget til Charlottenborgs Forårsudstilling i marts 1948.<sup>35</sup>

Udstillingen markerede hendes debut som kunsthåndværker, og hun etablerede sig under navnet Aase Seidler. Gernes-navnet fik hun også i 1948, da hun giftede sig med Poul. Hun indrettede sit første værksted i svigerfarens garage i Vanløse. På denne tid var hendes typiske produkter duge og tørklæder, mens en større opgave kunne være et helt spisestuesæt med dug, dækkeservietter og løbere til anretterbord og skænk. En del solgte hun privat, en del gennem Haandarbejdets Fremme på Kongens Nytorv.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Det er ikke kun mine øjne, der ser tidløs skønhed i dette værk, for det har været fejldateret til 1960 og udstillet to gange med forkert datering, uden at nogen har bemærket det. Første gang var 'Painting the 1960s' på Brandts i 2015; se Jakob Kudsk Steensen (red.): *Painting the 1960s*, Brandts, Odense 2015, s. 104-5. Anden gang var 'UNIKA' i Politikens Forhal 2018; se Line Rosenvinges blogpost i Børsen: „Hvor blev farverne af?“, 4. april 2018 [https://borsen.dk/opinion/blogs/view/17/5020/hvor\\_er\\_farverne\\_blevet\\_af.html](https://borsen.dk/opinion/blogs/view/17/5020/hvor_er_farverne_blevet_af.html) (26. november 2022).

<sup>36</sup> Hobolth 2015, s. 26-27.



Figur 6: „Stoftrykkeskerne gør et fremstød for deres kunst“ stod der i Billedbladet i 1952. Deltagerne i Studio Schraders mannequinopvisning er her samlet til generalprøve. På billedet ses fra venstre siddende: Ruth Christensen, Inger Schrader, Mulle Høyrup, Elisabeth Jørgensen, Lis Løbjerg Christensen, Bodil Oxenvad og fra venstre stående: Birthe Fussing, reklametegner Inga Munk, konferencier Yvonne Fren-der, Tusta Wefring, Aase Seidler (i baggrunden med briller), Dorthe Raaschou, Kir-sten Jutta Sørensen og Ingemarie Ostenfeld. Billedbladet 1952, no. 19, 6. maj, s. 6. Foto: Birgit Melchior.

#### Kunsthåndværkertøjet

I 1952 deltog Aase Seidler i en kollektivudstilling og mannequinopvisning, organiseret af Studio Schrader i Niels Hemmingsens Gade under protektion af Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk (fig. 6). Initiativet var omtalt i *Billedbladet* under overskriften: „Stoftrykkeskerne gør et fremstød for deres kunst“. Artiklen fortalte, at det moderne stoftryk var introduceret herhjemme i 1920'erne af en række pionerer med Marie Gudme Leth i spidsen. „Standarden var meget høj, og flere Kunstnerinder sluttede op omkring Foregangskvinderne. Tolv af disse Stoftrykkesker gør i dag et Fremstød for Anvendelsen af håndtrykte Stoffer i Modens Tjeneste“.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> *Billed-Bladet*, 15:19, 6. maj 1952, s. 6-7.

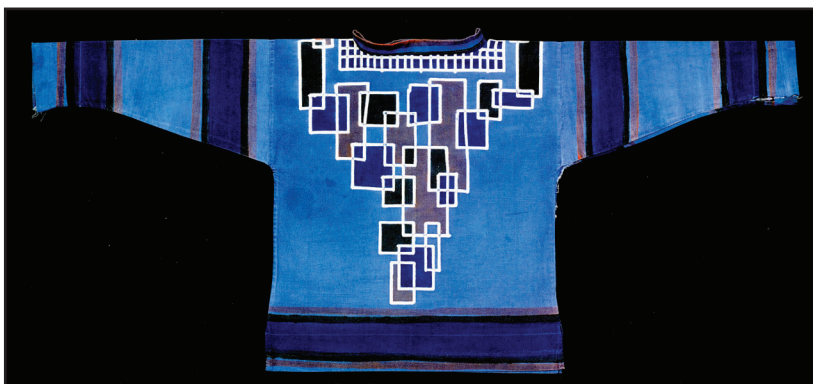




Figur 7: I Billedbladets reportage skiller Aases selskabskjole med det store grafiske mønster sig ud fra mannequinopvisningens øvrige tøj. Her ses den mellem selskabskjoler af Mulle Høyrup (tv) og Bodil Oxenvad (th). Billedbladet 1952, no. 19, 6. maj, s. 7. Foto: Birgit Melchiors.



Figur 8: Aase Seidler Gernes, skitse til håndmalet selskabskjole, 1952. Scannet billede.



Figur 9: Aase Seidler Gernes, busseronne (bomuld), ca. 1956. Den håndmalede busseronne var kunsthåndværkertøjets ikon. Mellem maj 1956 og udgangen af 1961 fremstillede Aase næsten 300 busseronner. Foto: Anders Sune Berg.

Et af Aases bidrag var en håndmalet bordeaux selskabskjole med store hjulfigurer. Der var noget slående billedligt over kjolen med det grafiske mønster. I *Billedbladets* reportage skilte den sig ud fra de andre stoftrykkes tøj, der var mere afdæmpet og orienteret efter moden (fig. 7+8).<sup>38</sup>

I 1950'erne blev det meste dametøj stadig syet efter mål, idet den personlige tilpasning var en forudsætning for de tætsluttende taljebånd, præcise brystindsnit og snævre ærmeudskæringer, der kendetegnede tidens stil. Tilskæring og syning udførtes af hjemmesyersker eller familiemedlemmer og veninder i besiddelse af en symaskine og de fornødne færdigheder.<sup>39</sup> Så når stoftrykkerne bevægede sig ind på beklædningsområdet, forventedes de ikke uden videre at levere færdigt tøj. De kunne dekorere et stykke stof i mønsterdele og overlade det til køberen at få syet efter mål.

Der var imidlertid en ikonisk beklædningsgenstand, der pegede frem mod det konfektionssyede tøj. Den gik under flere navne, blandt andet grønlanderbluse, anorak og busseronne. Anorak er det grønlandske ord for en vindtæt hættepels, men selvom nogle af stoftrykkeres anorakker havde hætte, var det langt fra alle. Busseronne er en fransk betegnelse for arbejdstøj, og arbejdstøjets forskønnelse havde været et gennemgående projekt for den internationale kunsthånd-

<sup>38</sup> Toftegaard 2011, s. 248; Hobolth 2015, s. 28.

<sup>39</sup> Erik Mortensen: „Magasin a la mode“ i Paul Hammerich (red.): *Magasin på tværs i 125 år*, Gyldendal, København 1993, s.165-185; Cock-Clausen 2011; Gilles Lipovetsky: *The Empire of Fashion – Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2002.



*Figur 10: Tekstilkunstneren som skaber og model, ca. 1956. Foto: ukendt.*

værkerbevægelse.<sup>40</sup> De eksotiske benævnelser markerede et brud med skræddernes tilskæringstradition, idet busseronnerne var konstrueret af enkle snitmønstre med rette linjer. I første omgang tillod det stoftrykkerne at tage kontrol over tøjets design, fordi de dekorative farvemønstre ikke skulle tilpasses en detaljerig tilskæring. I anden omgang gjorde det enkle snit det muligt for dem at producere færdigsyet tøj. Det skyldtes dels, at det var hurtigt at sy en busseronne med lige sømme, dels, at den rummelige pasform kunne bæres af mange kropstyper og -størrelser, så individuel tilpasning ikke var påkrævet.

At det drejede sig om en modegenstand, mærkedes tydeligt i Aases værksted. Mellem maj 1956 og udgangen af 1961 fremstillede hun næsten 300 busseronner/anorakker (hun anvendte benævnelserne i flæng). De udgjorde 51 % af hendes samlede produktion. Hun syede næsten alle selv på sin trædemaskine, mens hun sendte mere krævende opgaver til en lokal syerske. Ofte anvendte hun et snitmønster, hvor hele busseronnen – forstykke, bagstykke og ærmer – var skåret i et enkelt stykke. Halsåbningen lavede hun som bådudskæring med stående krave, slids med blød flipkrave eller hætte. Langt de fleste producere-

<sup>40</sup> Florence S. Boos (red.): *The Routledge Companion to William Morris*, London 2020; Roger Langley: *Walter Langley: Pioneer of the Newlyn Art Colony*, Sansom & Co., Bristol 1997; Klaus Mann: *Vendepunktet*, Rosinante, København 2010 s. 32-33.

de hun i en standardstørrelse til kvinder, men hun tog også imod bestillinger til mænd, børn og små japanerinder på turistbesøg i København (fig. 9).

I 1957 var hendes mest populære mønster det, som hun prosaisk kaldte „Udfyldningsmønster“. Det var konstrueret af ikke-parallele linjer på kryds og tværs. Linjerne, malet i sort streg, dannede uregelmæssige tern, som hun udfyldte med forskellige farver. Typiske kombinationer var lyseblå, blå og violet, blandingsfarver af grønt og gult og gråtoner fra koks til perle. I mønstrets mindste trekanter lagde hun det, hun kaldte „effekt“. Det var en lys farve som gul, eller en kontrastfarve som rød eller orange, der lyste op og skabte spil i de afstemte fyldfarver.

Der findes et foto af Aase i en busseronne i „Udfyldningsmønster“ (fig. 10). Måske har det været anvendt til en artikel. I hvert fald er det passende, at den kvindelige kunsthåndværker fremstår som både skaber og model. Den håndmalede busseronne var nemlig emblem for tidens arbejdende, kunstneriske og intellektuelle kvinder. Blandt Aases private kunder var der et bredt udsnit af dette segment: en kontordame på B&W, en redaktør på Gads Forlag, en medarbejder på *Det Bedste* i Gutenberghus, en lærerinde i Charlottenlund, en keramikker i Birkerød, en børnelæge i Aarhus, en skuespiller ved Folketeatret i Oslo og en funktionær ved den danske ambassade i Warszawa.

### *Arbejdsbogen*

I 1953 flyttede familien Gernes til et selvbygget parcelhus i Herlev, og Aase indrettede sit værksted i kælderen. Her fik hun et trykkebord på seks meter. Bordet satte den maksimale længde på de stofbaner, hun kunne arbejde med, og et trykkebord på seks meter var yderst respektabelt for et individuelt værksted. Kælderen indeholdt et vaskerum, der kunne aflåses, så det kunne anvendes til opbevaring af kemikalier. Der var også plads til, at stoffet kunne hænge til tørre.<sup>41</sup>

Det var her, Aase fremkaldte i et egetræskar, der stod på gulvet, mens hun trak stoffet gennem syreopløsningen med lange træredskaber, der var misfarvede af overskudsfarve. Hun vaskede stoffet i emaljerede baljer eller plastikbaljer, der skallede af indvendigt i reaktion på de stærke kemikalier. Når hun var færdig, kom hun kemisk salt i syrebadet, så væsken boblede op, mens syren neutraliseredes. Derefter kunne den hældes ud i afløbet.<sup>42</sup>

I foråret 1956 begyndte hun at dokumentere sit arbejde systematisk. Da var hendes datter Anne-Sofie netop fyldt to, og Aase var på vej ind

<sup>41</sup> Samtaler med Jesper Gernes, april 2023 og Anne-Sofie Gernes, maj 2019.

<sup>42</sup> Samtaler med Jesper Gernes, april 2023 og Anne-Sofie Gernes, juli 2023.



Figur 11: I foråret 1956 begyndte Aase at dokumentere sin produktion i en arbejdsbog. Hun noterede nummer, produkt, metervare, mønster, farver, udfald, kunde og pris. Nogle gange satte hun en farveprøve ind eller tegnede en skitse. Når tingen var købt og betalt, slog hun kryds over feltet med rød blyant. Hendes arbejdsbog giver et enestående indblik i en stoftrykkers daglige arbejde i kunsthåndværkets storhedstid. Foto: Anders Sune Berg.

i sin mest produktive periode som tekstilkunstner. I en indbundet notesbog delte hun de ulinjerede sider ind i felter, efterhånden som hun havde brug for dem. Hun skrev med blå fyldepen og begyndte med nummer 1:

Nederdel, malet med dekstrin  
 2,25m x 0,9m hvidt Poplin  
 Blau IBC + Violet IRR 2:1 – Blau IBC + Kup[üre] 1:5 [-] ren Violet IRR – Slumpe Lys grå  
 Tid Dekstrin ca --- Overmaling ca 2 ½ time  
 Fremkaldning – Syning Selv  
 Solgt til Tandlæge Martin Mathiesen, Solbakken  
 Pris 75 kr, 20/6

Hun klipsede en farveprøve ind, og med rød blyant slog hun kryds over teksten, når nederdelen var købt og betalt. Så kom nummer 2:

Nederdel, trykt med lysegrå striber – orange striber  
 Fremkaldt, malet på orange bund med sort i kanden  
 Dårligt – evt overmaling  
 2,25 m poplin Schwartz IB [+] Kup[üre] ca 1:6 orange

Slump ren Schwartz til overmaling  
 Tid i første og anden omgang ---? Tredje overmaling med sort  
 Smalle sorte streger trykt over  
 25/5 Inger Thomsen

Og nummer 3:

Nederdel, Dekstrin 2,0 m x 0,9 m poplin  
 Schwartz IB – Grün IB – Schwartz IB + Kup[üre] 1:6 – Schwartz  
 IB + Kup[üre] 1:11  
 En anelse gulgrønt  
 Dekstrin ca. --- Overmaling 2 ½ time ikke syet  
 Solgt til Inge og Philip 60 kr

Sådan fortsatte hun. Hver ting, hun fremstillede, fik et nummer og en produktbeskrivelse: nederdel, busseronne, dug, pudestykke eller forklæde (fig. 11). Herefter anførte hun stoffets type, mål og fabrikat. Til duge anvendte hun hampelærred, hørlærred eller ren hør – oftest hvidt, en gang imellem gråt. Beklædning lavede hun af bomulds kvaliteter som poplin, ubleget stout eller fløjl. Til en busseronne i helmønster gik der 150 x 140 cm. Til en nederdel anvendte hun 200-250 cm i en smal bane på 90 cm. Metervarerne kom fra grossister som Neubert, Hasselbalch eller Lucas & Schaltz. Men hun holdt også øje med tilbud i detailhandlen. En rest riflet fløjl, købt i Messen til 9,50 kr, anvendte hun til en nederdel med lavendelblå zigzag striber, der blev solgt i Studio Schrader til 125 kr (nummer 10).

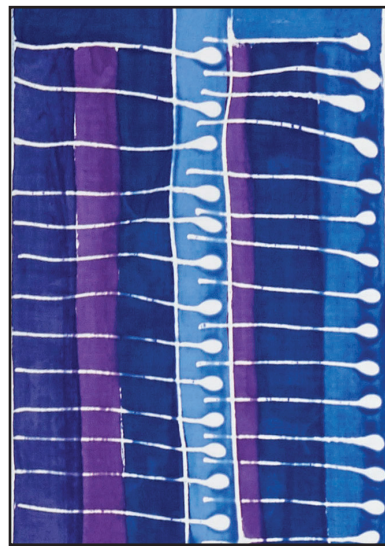
Det næste, Aase skrev i produktfeltet, var mønster og farver. På dette tidspunkt havde hun stort set lagt trykkeblokkene væk og håndmalede næsten alle værker. Mønstrets bærende linjer var sorte eller lyse, malet med dekstrin. Stregerne malede hun med pensel – langskaftede flade pensler, der fandtes i smal, mellem og bred – eller med en kande af den type, der var produceret til smøreolie. Når hun satte kandens spidse tud til stoffet, afsatte den først en dråbe, inden den tegnede en jævn streg. Hun brugte denne effekt til at lave haletudsestreger i dekorative mønstre (fig. 12).

Nogle farveblandinger komponerede hun med angivelse af fabrikantens varenavne og præcise blandingsforhold. Andre slumpedede hun sig til. Hendes farvebeskrivelser nævnte typisk de farver, der indgik i blandingen, men en gang i mellem gav hun en mere sanset beskrivelse: „gyldengrøn“ (nummer 66), „ubestemmelig grågrøn“ (nummer 98), „bladgrøn“ (nummer 201) „hestepæregul“ (nummer 547), „mere saftige grønne“ (nummer 310) og „karrygul“ (nummer 387).

Fra sin faste legeplads under trykkebordet var sønnen Jesper øjen-



Figur 12: Aase Seidler Gernes, stof til nederdel (bomuld), ca. 1955-56. „Dekstrinkanden“ var et af Aases vigtige arbejdsredskaber. Dekstrin fungerer som reserve, der friholder et område for farve, så det fremstår som et lyst felt i mønstret. Kanden var en smøreliekande med spids tud, der tegnede en jævn streg, næsten som en fyldepen. Idet tuden berørte stoffet, afsatte den dog en dråbe (se udsnit), og Aase brugte denne effekt til at lave mønstre med haletudsstregger. Lyseblå, blå og violet var en af hendes hyppigt anvendte farvekombinationer, og hun slumped sig til mellemtoner ved at tilsætte gråt, violet og coupure. På denne stofbane ses ti nuancer. Foto: Anders Sune Berg.



vidne til Aases arbejde. Han beskriver det, han så, når hun malede på stoffet, ved at sammenligne med negativet til et farvefotografi. For det utrænede øje så det mærkeligt og kaotisk ud. Der var mange usikkerhedsmomenter, fordi man ikke visuelt kunne tjekke, om man havde opnået den ønskede virkning. Samtidig måtte man arbejde imod sin intuitive fornemmelse, for under arbejdet synede de mørke farver lyse, og de lyse farver mørke. Den kemiske fremkaldning udgjorde en yderligere risikofaktor, fordi farverne kunne forvrænges. „Koldgrøn til varmgrøn“ noterede Aase under nummer 379. Det hyppigste uheld var dog, at stoffet blev skjoldet. Det kunne rettes op med en overmaling. I det hele taget var overmaling med en farveblanding fortyndet med vand et virkemiddel, der kunne samle forskellige kulører i et mere ensartet udtryk og give lidt triste farver en dybere tone.

Som Jesper husker det, var det altid et glædeligt øjeblik at se farverne komme frem i fremkaldningsbadet. Nogle gange indførte Aase en

evaluerende kommentar om produktets udfald i sin arbejdsbog: „meget pæn dog stregerne skal være lidt tykkere“ (nummer 95), „vældig fin bundfarve“ (nummer 131), „bunden overalt jævn skjoldet så man tror, at det er sådan det skal være, ganske pæn“ (nummer 217), „unik“ (nummer 220) og „skjoldet, ny overmaling, nu flot i farven og håndværksmæssigt“ (nummer 233).

Under de tidlige numre forsøgte hun at notere sit tidsforbrug i timer. Selvom hun hurtigt holdt op med at være så nøjeregnende, var arbejdstid en omkostningsfaktor, hun ikke kunne ignorere. Indimellem indsatte hun en kommentar som „hurtig billig! Ingen opspænding“ (nummer 46) eller „temmelig langsommeligt“ (nummer 155). Hun eksperimenterede med at forenkle arbejdsgangen ved at undlade at spænde stoffet op med knappenåle eller overmale det to gange, så hun sparede en fremkaldning. Det var økonomisk, men det var også et æstetisk valg, at man gerne måtte fornemme den arbejdende krops bevægelse i det færdige værk.

Nederst i hvert felt anførte hun pris og salgskanal, som kunne være en butik, en privat kunde eller en udstilling. Når der var afregnet, satte hun kryds over feltet med rød blyant, sådan som man gør i ordrebogen på et større værksted. På den måde anvendte hun sin arbejdsbog til at monitorere sit forbrug af metervarer og farvestoffer, forvalte sin arbejdstid og spore produkterne, til de var købt og betalt. Men hun tilpassede metoden til sit værksteds beskedne størrelse og forkortede, når det ikke var nødvendigt at anføre alle oplysninger. Ved en anorak, bestilt af en af hendes faste kunder, noterede hun blot: „farver som de sædvanlige til Århus“ (nummer 55). De sædvanlige farver var lyseblå, blå og violet, som hun blandede på slump og varierede i en mangfoldighed af nuancer.

Indimellem tilføjede hun et dagbogslignende notat, der gav et billede af livet omkring hende. En busseronne (nummer 30) måtte overmales to gange „på grund af et fugtigt bord Poul havde sat ovenpå“. I en periode i 1958 havde hun en elev, Birthe Skalto, der både nåede at hjælpe med udfyldning (nummer 254) og vælte en farvekrukke, så nummer 247 måtte overmales. Hustruen til maleren Reinhard Heine-mann betalte for en nederdel (nummer 8) med et af sin mands billeder. Teatermanden Stig Lommer købte en dug (nummer 305) i Studio Schrader. Og så videre.

Aase blev ved med at dokumentere sin produktion på denne måde frem til udgangen af december 1961, da hun var nået til bogens sidste sider. Da var det blevet til 593 numre, der udgjorde næsten seks års arbejde.



*Produktionssystemet*

Værkstedet i kælderen på Våbenstedvej havde en begrænset produktionskapacitet. Den kan opstilles som en funktion af trykkebordets længde, stoffets tørretid og stoftrykkerens arbejdsevne, der også var begrænset, selvom Aase var flittig og arbejdede i højt tempo. I 1957 nåede hun at fremstille 133 ting. Da må hun virkelig have udfordret sin produktionskapacitet, og ved årets udgang lavede hun en udregning: „133 ting = 11 ting pr måned“. I 1958 lå hendes produktion på 113 ting, og de følgende år faldt den til knap 100.

På grund af produktionsprocessens kompleksitet måtte stoftrykkerne benytte opskrifter og notater. Men i sin arbejdsbog vendte Aase dokumentationen om, så det, hun anførte, ikke var forskrifter, der styrede arbejdet fra en ende af, men konkrete procesbeskrivelser med efterfølgende evaluering. På den måde gav hun sig selv et feedbackloop og et læringsrum, der hjalp med at oparbejde hendes praktiske viden. Hendes arbejdsmetode var improviserende, idet mange æstetiske beslutninger blev udskudt til det øjeblik, hun blandede farver eller stod med kande og pensel ved trykkebordet. I den forstand bar hele produktet hendes signatur. Det var i øvrigt heller ikke hver gang, hun fik sat sine initialer på stoffet.

Der foregik selvfølgelig en standardisering på den måde, at hun lavede de samme produkter og mønstre mange gange. Men der var ingen ansats til serieproduktion i industriel forstand. Da hun en februar dag i 1957 dækkede trykkebordet med poplin til seks forklæder, der blev malet i hver sin kombination af fire farver, havde hun ikke mindre end 17 forskellige farveblandinger i spil. Hun foretog ikke engang den lille rationalisering at lave båndene ens. Nummer 76 fik sorte bindebånd, nummer 77 blågrønne bånd, nummer 78 blå bånd, nummer 79 grønne bånd og nummer 80 grå bånd, mens nummer 81 blev tabt i våd tilstand og måtte derfor kasseres.

I princippet blev alle ting solgt enkeltvis. I Den Permanente, der havde adresse i kontorbygningen Vesterport, blev hvert enkelt produkt bedømt, inden det blev antaget. Forretningens censur var dog mere imødekommende end udstillingernes. Aase skriver om en nederdel (nummer 554), som Den Permanentes censur havde kasseret: „Så sendes til censuren igen for at få grunden at vide, men blev solgt til en kunde på vejen op“. Mindre forretninger ville godt tage imod flere varer på én gang, men de forpligtede sig ikke til at sælge dem. Nogle varer kunne ligge op til et år, inden de blev returneret til kunsthåndværkeren.

Det er kun to eksempler på, at Aase fik bestilling på en serie produkter. Det ene var Den Permanentes internationale salgsfremstød.

Tre gange i 1958 var hun udvalgt til at deltage i udstillinger i Canada og USA, og hver gang modtog hun en ordre på tre-fem busseronner. „Amerika“ skrev hun i sin arbejdsbog: „Solgt til export“.

Det andet var en tøjkollektion, som hun lavede til en mannequinopvisning i juli 1957. Bestillingen var kommet fra fru Beck, der var en af hendes faste aftagere. Hun havde adresse på Ordrup Næs, men nogle gange sendte Aase varer til Fårevejle og Rørvig, og engang fik hun en tilbagemelding om, at en fløjlsnederdel var købt af Kalundborgs borgmester. Det er tydeligt, at fru Beck havde godt greb om kunderne på Vestsjælland, men usikkert hvor hendes forretning lå. Måske drev hun pop-up butikker eller hjemmesalg efter tupperware-modellen?

Kollektionen bestod af ti ting, og Aase begyndte fremstillingen i maj. Hun fortsatte hele juni og måtte sende de sidste ting som eksprespakke få dage før opvisningen. Indimellem lavede hun busseronner til Den Permanente og en anden forretning, og hun nåede også lige en nederdel til en privat kunde. Travlheden er beskrevet i de breve, Aase sendte til Poul, der var på arbejde i Norge: „Min ’tilstand’ er hæsblæsende“, skrev hun. „I dag fik jeg syet tre anorakker og en lille fløjlsbusseronne uden ærmer“. Et par dage senere fortsatte hun: „Så jeg fremkaldte lige til kl 1 i nat for at kunne aflevere i dag“.<sup>43</sup> Syersken fru Andersen arbejdede også på højtryk. Hendes faste takst var 10 kr for en nederdel, mens prisen for syning af bluse, bukser og shorts var noget højere.

Til kollektionen skabte Aase et visuelt udtryk med sorte linjestykker over gul bund. En nederdel beskrev hun således: „malede mange uens firkanter i gule - gulbrune - orange farver, fremkaldning, derefter trykning med pind“ (nummer 126). Nederdelen fik en ærmeløs top med citrongul ryg og gulrødt forstykke (nummer 127). På et par bukser trykte hun de sorte striber tæt ind over hinanden med gule „glimt“ mellem striberne (nummer 128). Det tog hende fire-en-halv time at trykke stoffet (fig. 13).

”Trykning med pind“ var Aases uformelle sprog, for hun havde selvfølgelig konstrueret en trykkeblok, og hun havde også givet det mønster, hun frembragte med denne blok et navn – „Poul“. Måske henviste det til et af de tapetmønstre, Poul Gernes arbejdede med på denne tid? Han må i hvert fald have inspireret hende på en eller anden måde. De værker, der er bevaret i mønstret „Poul“ – bukserne til mannequinopvisningen, et gardin, nogle nederdele og en kjole til den lille datter – viser, at Aase fik ret forskellige visuelle udtryk ud af den enkle teknik. Men efter fru Becks kollektion ophørte hun med at anvende den,

<sup>43</sup> Citeret fra Hobolth 2015, s. 35.



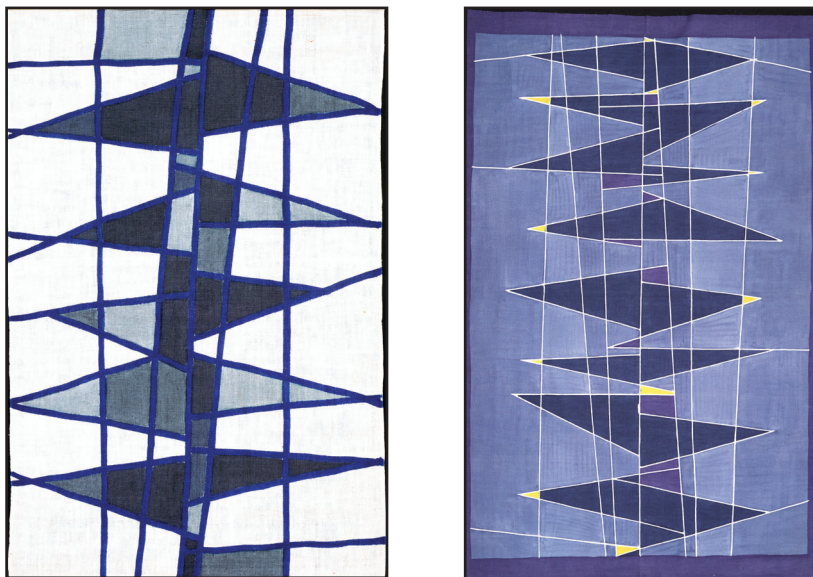
*Figur 13: Aase Seidler Gernes, bukser (bomuld), 1957. Bukserne, der var fremstillet til fru Becks mannequinopvisning, blev trykt med en aflang trykkeblok i overlappende striber i det mønster, Aase kaldte „Poul“. Foto: Anders Sune Berg.*

måske fordi den var tidskrævende, måske fordi hun ønskede at frigøre sig fuldstændigt fra bloktryk.

Mannequinopvisningen var en succes i den forstand, at fru Beck var tilfreds, og alt tøjet blev solgt på nær de lange bukser, et par shorts og en badekåbe i herrestørrelse. I løbet af sommermånederne afsatte fru Beck yderligere et dusin af Aases ting, først og fremmest busseronner. Aase måtte dog konstatere, at der ikke var grundlag for at gentage succesen. Toppe og nederdele blev solgt, mens de mere utraditionelle beklædningsgenstande kom retur, så opvisningen havde ikke banet vej for en udvidelse af hendes varesortiment. Samtidig var forholdene sådan, at hun om sommeren kunne afsætte stort set alt, hvad hun kunne nå at lave. Den Permanente var fast stop på de dollarstærke turisternes Europarejser. I de mindre kunsthåndværkerbutikker faldt højsæsonen også i ferietiden.

Det er påfaldende, at der ikke var nogen, der tænkte på at lave et salgsfremstød uden for sommermånederne. Men det var først, da turistsalget stilnede af i 1960'erne, at Den Permanente begyndte at satse på julehandlen.<sup>44</sup> Så selvom Aase hvert år modtog et par bestillinger på juleduge og -løbere fra private kunder, havde hun ikke mere travlt i december, end at hun kunne nå at lave julegaver. Så kunne hun finde på igen at lave de figurative motiver, der havde været centrale for hende i 1940'erne, men som nu var gledet helt ud. Til møster Emmy lavede hun køkkengardiner med grøntsagsmotiver. Veninderne Lis og Inge fik frottehåndklæder med tegninger af henholdsvis to og tre børn.

<sup>44</sup> Hansen 2006, s. 516.



Figur 14-15: Aase Seidler Gernes, vægtæppe (hørlærred 70 x ca. 120 cm), 1957 og vægtæppe (halvlinned 140 x 105 cm), 1958. I april 1957 lavede Aase for første gang et vægtæppe i en billedkomposition inspireret af det abstrakte maleris konstruktivisme. I sin arbejdsbog noterede hun: „Hurtig, ganske pæn, i hvert fald anerkendt hos kunstneren“. Det sidste må være en let ironisk henvisning til Poul Gernes. Året efter havde hun tilpasset „Vægtæppemønstreet“, så der var syv lodrette streger, og farverne blev placeret, så de gav motivet et mere samlet præg. Det viste værk i blå, overmalet med gråviolet og gul effekt i spidserne, har været antaget til Landsforeningen Dansk Kunsthåndværks Årsudstilling i 1958. Foto: Anders Sune Berg.

#### Vægtæppemønstreet

I april 1957 lavede Aase sit første vægtæppe (fig. 14). Det kan virke overraskende for en stoftrykker, der arbejdede så billedligt, og vi ved, at nogle af hendes tidligere duge af deres ejere har været ophængt som billedtæpper.<sup>45</sup> Men dette var altså første gang, hun skrev ordet vægtæppe i sin arbejdsbog (nummer 73). På en smal bane hørlærred malede hun i blå streg en komposition af fem linjer i det lodrette plan med krydsende zigzaglinjer. De uregelmæssige felter udfyldte hun med sort, sortgrå og lysegrå. I arbejdsbogen noterede hun: „Hurtig, ganske pæn, i hvert fald anerkendt hos kunstneren“. Det sidste må være en drillende henvisning til Poul, der på dette tidspunkt ernærede sig som designer af brugsgenstande, men gestaltede sig som en rigtig kunstner med fuldskæg og islandsk sweater. Straks efter fremstillede Aase et par lignende vægtæpper, og to af dem blev antaget til Cen-

<sup>45</sup> Samtale med Cathrine Lervig, april 2023.

tre Kunsthal i Rådhusstræde 3, hvor det ene blev købt af en grosserer Brøste.

Allerede senere samme måned forsøgte hun sig med det nye design som busseronnemønster. Om den første busseronne noterede hun, at den sorte bundfarve var meget fin, men „tynd hvid streg udenom mønstret dog lidt problematisk“ (nummer 91). Den næste lavede hun uden afgrænsning af billedfeltet, idet hun lod den lyseblå bundfarve gå helt ind i motivet, „så den blev fin“ (nummer 92).

De følgende år anvendte hun „Vægtæppemønstret“ til både vægtæpper og busseronner. Det blev faktisk et af hendes foretrukne designs til busseronner, som hun lavede næsten 60 af. Det må også have været populært hos kunderne, for hun fik udsolgt, og ingen eksemplarer er bevaret. Til gengæld eksisterer der et blåviolet vægtæppe, som hun i foråret 1958 fik antaget til Landsforeningens Årsudstilling (nummer 232). På det tidspunkt havde hun forøget antallet af linjer, og hun brugte farverne til at afbalancere mønstrets horisontale dynamik. De spidsvinklede trekanter fik den mørkeste fyldfarve, mens hun lagde de lysere farver i „rande“ ud imod den mellemtonebundfarve (fig. 15).

Det er interessant, at Aase umiddelbart placerede sin konstruktivistiske billedkomposition på en busseronne. Det gav billedfladens formalitet et modspil af stoflighed i tre dimensioner – eller fire, hvis man medregner kroppens bevægelse over tid. Samtidig løste det tøjdesignernes primære udfordring, som er at sørge for, at kvindekroppen ikke synes bred og tung. Mønstret kunne låne bæreren lidt af den abstrakte kunsts reduktion og vægtløshed. Det er tydeligt, at Aase bevidst arbejdede på at opnå denne virkning, for de fem busseronnemønstre (inklusive „Vægtæppe-“ og „Udfyldningsmønster“), der tegnede sig for 95 % af de busseronner, hun lavede i 1957-59, og 60 % af dem, hun lavede i 1960-61, er alle fladekonstruktioner, der helt overordnet kan beskrives som hældende linjer i det lodrette plan, der krydses af hældende linjer i det vandrette plan.

På denne tid havde Kunstnernes Efterårsudstilling på Den Frie og Charlottenborgs Forårsudstilling særlige kategorier for dekorativ kunst, mens Landsforeningens Årsudstilling og Den Permanentes Kunstafdeling var dedikeret til kunsthåndværk. I de første år indsendte Aase forskellige brugsgenstande, og det ser ud til, at hun simpelt hen valgte de bedste ting af årets produktion. For eksempel indsendte hun i 1957-58 syv ting – busseronner, nederdele og en „dug – vægtæppe“ – til Den Permanentes sæsonudstillinger. Kun et enkelt værk blev antaget, en busseronne i gulgrønne farver.

De første vægtæpper, som hun lavede til salgsudstillingen Centre Kunsthal i 1957, markerede derfor ikke bare et nyt format, men også en ny måde at producere værker på – med henblik på udstilling. I 1959



*Figur 16: Aase Seidler Gernes, skjortebluse (vaskeskeuld), 1959. I slutningen af 1950'erne var busseronneeventyret ved at være slut, og Aase begyndte at koncentrere sig om mere eksklusive produkter som skjortebluser, ærmeløse toppe og fløjlsnederdele. Foto: Anders Sune Berg.*

havde hun gjort det til sin vante arbejdsmetode at fremstille flere næsten ens ting og sende „det pæneste“ til censur. Nu indsendte hun også kun vægtæpper (og brugte denne betegnelse konsekvent). Det var blevet et fast indslag i hendes årshjul, at hun om efteråret forberedte sig på sæsonens udstillinger ved at lave en serie vægtæpper.

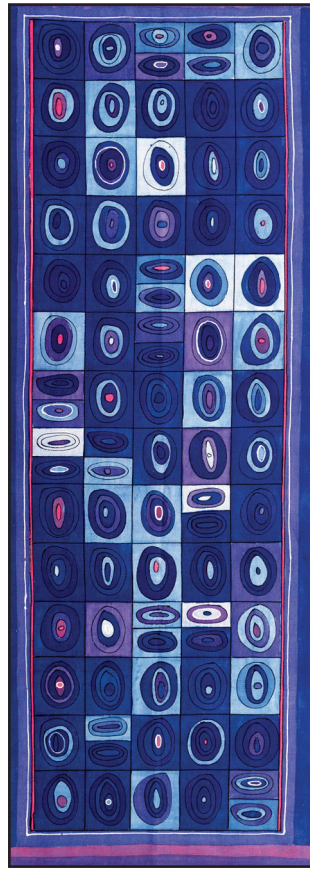
Mellem maj 1956 og udgangen af 1961 indsendte Aase 36 værker til censurerede udstillinger, hvoraf 17 blev antaget. Ud over de ovennævnte udstillinger deltog hun i Kvindelige Kunstneres Samfunds udstilling i Humlum i 1959 og i Åbo i Finland i 1961. Aase tog kassationerne uden at kny og forsøgte prompte at få placeret værkerne andetsteds. Men ved et vægtæppe, der var blevet kasseret til Åbo-udstillingen, noterede hun alligevel, at Kvindelige Kunstneres Samfund-bestyrelsesmedlem Birthe „Weggerby sagde, det nu var for hårdt“ (nummer 515).

### *Udvikling*

Den udvikling, Aases arbejdsbog dokumenterer, var indlejret i en samfundsmæssig transformation fra midten af 1950'erne, der stadig var præget af efterkrigstidens sparsommelighed, til begyndelsen af 1960'erne, som var godt på vej mod en eksplosion af forbrug, design og eksperimenterende kunst.

Samfundsudviklingen satte sig synlige spor, f.eks. i metervarerne. I 1957 forsøgte Aase sig med et par prøver fra grossisten Hasselbalch, inden hun fandt den kvalitet, hun kørte videre med. På den måde var hun en håndværker, der kunne stå inde for sine materialer. I 1960 var dette tilsyneladende ikke længere så vigtigt. Nu gennemsøgte hun detailforretninger som Daells Varehus og Mirakelmanden for rester til reduceret pris.

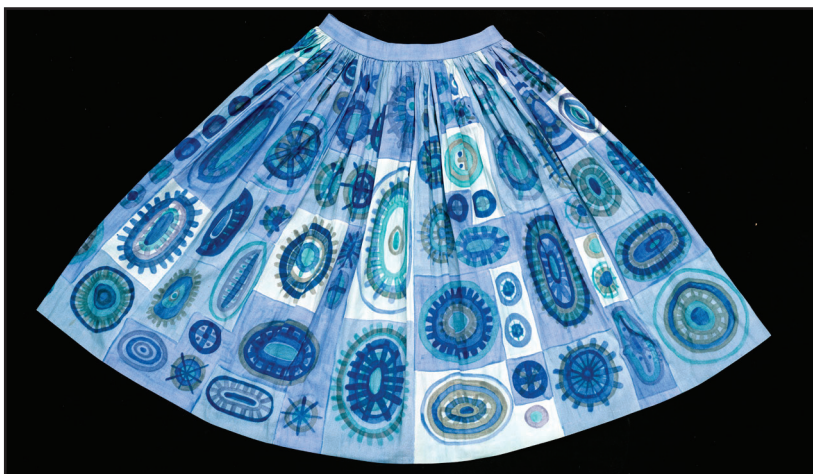
Busseronnerne, der havde været fuldstændigt dominerende i forhold til både kvantitet og mønsterekreation, begyndte at miste deres betydning fra 1959. Herefter koncentrerede Aase sig i højere grad om



Figur 17: Aase Seidler Gernes, vægtæppe (halvlærred, 215 x 80 cm), 1958. En flerårig eksperimenterende undersøgelse af runde figurer begyndte med, at Aase opdaterede et af sine ældre dessiner „Ovalmønstreet“. I efteråret 1958 fremstillede hun som forberedelse til sæsonens udstillinger fem næsten ens vægtæpper og valgte „det pæneste“, som er vist her, at indsende til censur. Det blev antaget til både Kunstnernes Efterårsudstilling 1958 og Charlottenborgs Forårsudstilling 1959. Foto: Anders Sune Berg.

mere eksklusive beklædningsgenstande som skjortebluser, ærmeløse toppe og fløjsnederdele (fig. 16). Håndværksmæssigt var de suverænt flot udført og levede fuldt ud op til den højere produktionsstandard, som var en følge af beklædningsbranchens industrialisering. Men den tætte sammenhæng mellem brugsgenstande og kunstnerisk udvikling, som arbejdet med busseronemønstrene tidligere havde givet hende, fandtes ikke længere.

Til gengæld kan der konstateres en ny udviklingsproces i Aases værksted. Den var indvarslet af en opdatering af de hjulmønstre, hun havde arbejdet med et tiår tidligere. Et af hendes forudgående dessiner, som hun stadig fik genbestillinger på, var en indigofarvet dug med kvadratinddeling med tre indlejrede ovaler i hvert felt. I efteråret 1958 lod hun en fri version af „Ovalmønstreet“ erstatte „Vægtæppemønstreet“ på de billedværker, hun producerede til sæsonens udstillinger (nummer 293) (fig. 17). Mønstreet må have ramt noget i tidsånden, for værket blev antaget til både Kunstnernes Efterårsudstilling og Charlottenborg, og hun havde også let ved at få afsat de øvrige væg-



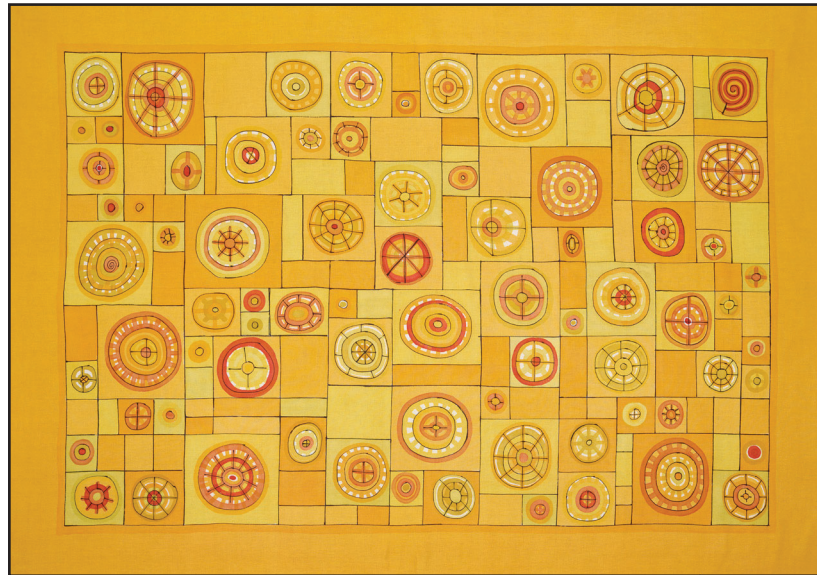
Figur 18: Aase Seidler Gernes, nederdel (poplin), 1960. I juni 1960 bragte hun for første gang mange varianter af hjulfigurerne sammen. „Meget interessant, dog lidt for stor i mønstret,“ var hendes kommentar til denne nederdel. Kunderne fandt vist også dessinet for uroligt, for den kom retur fra butikken, hvilket er årsagen til, at den kan vises her. Foto: Anders Sune Berg.

tæpper i serien. Et af dem viste hun til „en Hr Holm fra Gads Forlag“, der købte det på stedet og inspirerede sin kollega fru Harboe Jepsen til øjeblikkeligt at henvende sig for et tilsvarende.

Det følgende år havde Aases udstillingsværk et mere komplekst hjulmønster med radiuslinjer gennem cirklerne (nummer 397). Dette mønster, som hun kaldte „Møster Grethes hovedpudebetræk“, satte for alvor gang i en eksperimenterende undersøgelse af runde figurer. Det uformelle navn skal nok tages bogstaveligt, for Aase havde virkelig en møster Grethe. Men om hun har haft et inspirerende hovedpudebetræk, eller om navnet henviser til et pudestykke, Aase engang havde lavet til hende, ved vi ikke. I foråret 1960 lavede Aase otte duge og vægtæpper med forskellige hjulmønstre, og i juni kombinerede hun alle varianter i et enkelt værk. Hun inddelte en gul dug i felter af forskellig størrelse – som en mosaik – så både komplekse og enkle figurer kom til deres ret (nummer 455). Aase var så glad for resultatet, at hun hurtigt lavede en lyseblå nederdel på samme måde. „Meget interessant, dog lidt for stor i mønstret,“ var hendes kommentar (nummer 457) (fig. 18).

I de følgende måneder arbejdede hun videre med dette dessin. Hendes evaluerende kommentarer viser, at hun især var optaget af den billedlige komposition: „Mønstret som den første gule dug, [dog] noget tættere og ikke alt for blomsterlignende figurer“ (nummer 469), „i virkningen måske lidt stillestående“ (nummer 446), „fint malerisk“





Figur 19: Aase Seidler Gernes, dug (hør 195 x 132 cm), 1962. Denne gule dug viser fuldendelsen af den billedkomposition, Aase havde introduceret mere end et år tidligere, da hun begyndte at sætte forskellige hjulmønstre sammen. Nu er det blomsterlignende fjernet fra figurerne. Bemærk også, at nogle af felterne står tomme, så der er mere luft i billedet. Foto: Anders Sune Berg.

(nummer 447), „fint i kompositionen men for stille i farven“ (nummer 453) og „pæn måske lidt (uroelig) (kulørt)“ (nummer 498). I september lod hun for første gang nogle af felterne i mosaikken stå tomme på et vægtæppe i blåviolette og blågrønne farver (nummer 479) (fig. 19).

Aase havde anvendt mønsterbegrebet så fleksibelt, at det havde været rummeligt nok til at dække både frie improvisationer og komplekse billedkompositioner. Men nu udviklede hendes arbejder sig så hurtigt, at de ikke kunne nå at fæstne sig i et gentageligt format, og hun ophørte næsten helt med at anvende ordet mønster. Ved enkelte ting noterede hun stadig „Ovaler“ eller „Hovedpudemønster“, men oftere tegnede hun en skitse. De små skitser viser, at hun eksperimenterede med både figurer og billedkompositioner, idet hun i stigende grad arbejdede med en fri placering af motiverne. (fig. 20).

Hun var kommet ind i en selvdetermineret proces, der skilte sig ud fra hendes foregående arbejdsmåde. Tidligere havde hun også været dynamisk og energisk, for eksempel når hun introducerede og tilpassede et nyt mønster, eller når hun fremstillede en serie værker til et projekt. Men nu arbejdede hun intenst uden at have en modtager til sine ting. Hun begyndte at producere mange pudestykker og tørklæder, selvom der ikke var efterspørgsel på dem, og hvert værk var en un-



Figur 20: Et af arbejdsbogens sidste opslag fra efteråret 1961 tydeliggør den udvikling, Aase havde gennemløbet i de foregående næsten seks år. De gentagne mønstre har mindre betydning, hun gemmer ikke farveprøver, flere værker er repræsenteret af en skitse, og de evaluerende kommentarer fylder mere. Foto: Anders Sune Berg.

dersøgelse af et specifikt hjulmønster. Siden hun var begyndt på arbejdsbogen, havde hun kun lavet få pudestykker – for at efterkomme bestillinger fra de handlende – og slet ingen tørklæder. Men i 1961 lavede hun over 20 pudestykker og tørklæder. Hun forsøgte at få dem afsat i sin kreds af private kunder og forærede resten væk. Et tørklæde, som Aase bedømte som „ikke så pænt, man skal passe på figureerne ikke bliver for små“, blev til en studentergave til Mona (nummer 573).

### Afsætning

Selv med den eksperimenterende arbejds metode, der for alvor satte sig igennem i Aases arbejde i 1961, var hendes værksted et effektivt produktionssystem, der kørte på noget nær fuld kapacitet. Af de knap 600 ting, der er beskrevet i hendes arbejdsbog, blev næsten 90 % solgt. Fraset de ting, hun havde foræret væk, resterede kun 25 returvarer samt en håndfuld vareprøver og kasserede ting.

Den Permanente var hendes absolut vigtigste salgskanal, der tog 217 af 520 solgte varer. Kollektivforretningen fungerede som et vel-smurt maskineri, der afsatte næsten alle antagne varer, solgte dem til fuld pris og afregnede prompte en, højst to måneder efter salg. I højsæsonen skete det ofte, at tingene blev revet væk på få dage. Når man ser bort fra 1956 (på grund af ufuldstændige data) og 1961 (hvor hendes produktion tog en drejning væk fra salgbar brugskunst), solgte hun hvert år 40-50 ting i Den Permanente. Den Permanente tog 30 %

i kommission, mens de mindre butikker tog 33 %. I 1958 var detailprisen på en busseronne 125-135 kr, mens en nederdel kostede 150 kr, og priser på duge og vægtæpper varierede efter størrelse.

Når Den Permanente arrangerede salgsudstillinger i Nordamerika, var varerne betalt inden udskibning. Den Permanente formidlede også kontakt til et par butikker i Sverige, men Aases bedste svenske forhandler, Souvenirboden på Vasagatan i Göteborg, fandt hun selv under en familieferie i sommeren 1957. Hun sørgede for, at eksporten undgik toldmyndighedernes opmærksomhed ved at tage til Landskrona for at poste varer. To gange blev hun opsøgt af en international agent, der købte værker mod kontant betaling. I 1956 var det fru Schwartz fra New York. I 1962 var det hr. Martens fra Belgien. Så selv om 7 % af Aases salg gik til udlandet, var hendes netværk helt igennem lokalt.

Ud over Den Permanente var Aase leverandør til omtrent ti butikker og gallerier, men de fleste tog kun hendes ting enkelte gange. De faste forhandlere, der blev ved med at skrive og bede om nye varer, var Studio Schrader, Peter Trock i Gerritsgade i Svendborg, Leni's Bolighus i Aarhus og fru Beck på Vestsjælland. I Aarhus havde Aase endnu et par trofaste kontakter, der drev privat videresalg. Til at begynde med var det Marie Thomsen på Trøjborgvej, der gerne tog usyede varer. Hun formidlede kontakt til børnelæge Esther Hald, der blev kunde i 1958. Måske havde lægen et lille udsalg af håndmalede vægtæpper, nederdele og busseronner i sin klinik på Store Torv 5? Dr. Hald bestilte også en kittel med børnemotiver (nummer 316), og Aase gjorde sit for, at de små patienter ikke skulle opfatte lægen som en skræmmende autoritet ved at dekorere hendes kittel med „tårn, huse, tog, biler, kurveballon, jetjager, helikopter, bondegård osv.”

Salg til private svingede fra år til år, men udgjorde 16 % af hele periodens salg. I princippet fulgte de udsalgspriserne minus kommission, og da tøjet ofte leveredes usyet, blev der trukket yderligere fra. Stoffet til en busseronne, købt direkte af kunsthåndværkeren, kostede 86,50 kr i 1958-priser. At det er svært at sige noget mere generelt om private kunders priser, skyldes til dels, at mange salg gik til venner og bekendte, der fik generøs særpris. Lige så vigtigt er det imidlertid, at de mest ukurante ting blev handlet privat. Aase udførte specialordrer på dagligstuegardiner, farvet stof, børneanorakker og forklæder med personlige motiver. I det hele taget havde hver salgskanal sit eget produktmix. Den Permanente kørte udelukkende med busseronner, nederdele, duge og vægtæpper, mens de mindre butikker også gerne modtog varer med lavere pris som forklæder og pudestykker.

15 % af de ting, Aase sendte til forretningerne, kom retur. Så måtte hun forsøge at få dem afsat andetsteds, og det lykkedes for det meste.

Et eksempel er en anorak (nummer 491), sendt til Svendborg i november 1960, som blev leveret tilbage ti måneder senere. „Da den kom retur fra Trock, syntes jeg den virkede falmet og ufærdig, sprættede den op og malede den over med Blau IBC og med lyseblå. Så nu er den meget fin. Afsendt Den Permanente 1/9-61“. Her blev den solgt inden månedens udgang.

Det var ikke kun de svageste ting, der returneredes. Faktisk kunne det være overraskende svært at afsætte de duge og billedtæpper, der havde været indleveret til udstillinger. Det værste eksempel var en stor dug i halvlærred på grå bund (nummer 17). Den havde været antaget til både Kunstnernes Efterårsudstilling og Landsforeningens Årsudstilling i 1956, men de følgende to-et-halvt år var den ude at ligge i tre forskellige butikker, inden den blev solgt til Dr. Hald i begyndelsen af 1959 for 200 kr. Det skete kun enkelte gange, at værker blev solgt direkte på udstillingerne. De tog 10 % i kommission, men prisniveauet var det samme som i butikkerne. Så den kunstneriske anerkendelse kan ikke siges at have haft økonomisk betydning.

Det var især fru Schrader og Peter Trock, der sendte varer retur. De kunne også være længe om at afregne. For to ting indleveret til Studio Schrader i oktober 1957 kom betalingen først i juni det følgende år, altså efter ni måneder. Hos Trock kunne der gå endnu længere. I 1950'erne var det kutyme, at detailforretninger fik seks måneders kredit. På den måde finansierede tidens store grossister faktisk de mange småhandlende. Men i dette tilfælde lå det økonomiske pres på en individuel kunsthåndværker, der var svagere stillet end selv en lille butik. Så selvom vi befinder os i kunsthåndværkets storhedstid, var der alligevel tale om en prekær økonomi.

#### *Fra tekstilkunstner til udsmykningskunstner*

Da Aase indførte de sidste numre i sin arbejdsbog i december 1961, var der indtrådt en forandring i hendes arbejdsmetode, idet hun havde fjernet sig fra den håndværksmæssige tilgang og var begyndt at arbejde mere eksperimenterende. Imidlertid mindskedes hendes produktion ret meget i de følgende år, hvilket kan forklares med forandringer på familiefrenten. I slutningen af 1962 fik Aase og Poul endnu et barn. Året efter solgte de parcelhuset, og i 1964 foretog de en bilrejse gennem hele Europa og Nordafrika. Da de vendte tilbage, købte de en ældre landejendom i det sydlige Sverige, hvor deres yngste barn kom til verden i 1965. På denne tid var det muligt at erhverve sig en ødegård for små penge. Det var der allerede flere andre danske kunstnere, der havde gjort, blandt andet Jens-Jørgen Thorsen og Niels Holt, som var venner af familien.

For Poul Gernes var det nogle helt afgørende år. Han blomstrede i det dynamiske miljø på Den Eksperimenterende Kunstscole, og hans kolleger bemærkede, at han efter rejsen var mere defineret i sin kunstopfattelse. Han begyndte at lave de sribebilleder og serier, der i dag er anerkendt som hovedværker i 1960'ernes kunst.<sup>46</sup> På dette tidspunkt blev hans arbejder så store, at han havde brug for hjælp, og han var god til at sætte sine familiemedlemmer i sving. Sønnen Jesper husker for eksempel, at han som 14-15-årig egenhændigt grundmalede over 100 kvadratmeter plader til det sribede trappeopgangsbillede på Charlottenborg i foråret 1966.<sup>47</sup>

For Aase var forandringerne mere ambivalente. I familiens nye bolig var der ikke optimale muligheder for hendes arbejde med tekstiler. Trykkebordet flyttede med, men mere end halvdelen måtte saves af for at få det på plads. Arbejdsgangen med fremkaldning i syrebad og vask i sæbevand blev besværliggjort af, at der ikke var indlagt vand i huset. Det gjorde det heller ikke lettere, at hun i perioder var alene med eneansvar for parrets fire børn.

Trods vanskelighederne viser de billedtæpper, Aase lavede mellem 1965 og 1969, en stor kunstnerisk spændvidde. Der er mesterlige farvestudier i enkle billedkompositioner i slægt med den minimalisme, der kendetegner Pouls værker på denne tid (se fig. 1). Andre vægtæpper kan snarere beskrives som maksimalisme, fordi hun har givet mønsterkonstruktionens elementer autonomi i forhold til hinanden. Her følger farvefelterne ikke kvadratinddelingen, og mønstertegningerne følger ikke farvefelterne. De forskudte mønsterfelter er fyldt med skaktern, mursten, vindroser, timeglas, harlekintern og striber. Når hun tegner cirkler, inddeler hun dem i så mange ringe og buestykker, at formens helhed fremstår som en optisk illusion. Effektfarven er placeret så vilkårligt, at den i stedet for at samle kompositionen, snarere spreder den. Her kan øjet gå på opdagelse i timevis (fig. 21).

Der er dog ikke tvivl om, at Aase blev afskåret fra sit faglige netværk i nogle år med store forandringer. Turistsalget tørrede ud fordi økonomisk vækst og ændrede valutaregler mindskede amerikanernes købekraft i Danmark. En uforsonlig konflikt mellem møbelsnedkerne og Den Permanente brød den alliance mellem kunsthåndværk og kunstindustri, der havde forenet de forskellige faggrupper i et fælles projekt. „Kunsthåndværkerne nærmede sig den frie kunst, mens designerne gik til markedet“, konstaterer Per H. Hansen.<sup>48</sup> Samtidig var den

<sup>46</sup> T. Andersen 1988 s. 166; Morell 2009 s. 103-104.

<sup>47</sup> Samtale med Jesper Gernes, april 2023.

<sup>48</sup> Hansen 2006, s. 462, se også s. 505-530.



Figur 21: Aase Seidler Gernes, vægtæppe (bomuld 203 x 92 cm), ca. 1967-68. Nogle af hendes værker fra anden halvdel af 1960'erne opviser en enorm mønsterkompleksitet. Her er enkle geometriske figurer sat sammen i skaktern, harlekintern, vindroser og striber i en overflod af variationer. Bemærk, at tegningerne ikke længere følger fyldfarvernes kvadratinddeling. Foto: Anders Sune Berg.

frie kunst også i rivende udvikling, blandt andet drevet af Den Eksperimenterende Kunstscole.

Et af de helt centrale spørgsmål for den nye eksperimenterende kunst var forholdet til publikum. Det gjaldt både værkernes æstetik og holdningen til kunst som fælleseje og velfærdsgode.<sup>49</sup> I den debat var Poul Gernes blandt kritikerne af den markedsmodel, der havde været et rammevilkår for Aases arbejde som kunsthåndværker.<sup>50</sup> Et bud på en alternativ organisationsform var kommet fra tekstilfabrikanten Aage Damgaard, der havde ansat billedkunstneren Paul Gadegaard til at udsmykke virksomhedens fabrikker i Herning. Det var en radikal måde at bringe den moderne kunst ud på arbejdspladserne. Selvom det var de færreste kunstnere, der fik ansættelse på en virksomhed, blev udsmykning en niche for velfærdssamfundets kunstnere.<sup>51</sup>

Det gjaldt også tekstilkunstnerne. Den stoftrykker, der blev mest kendt for sine udsmykningsarbejder, var Tusta Wefring, som var uddannet på Nordisk Stoftrykkeri sammen med Aase. Hendes håndmalede vægtæpper i abstrakte billedkompositioner indgik blandt andet i udsmykningen af Hotel Scandinavia.<sup>52</sup> Samtidig havde Marie Gudme Leth eksklusivaftaler med flere rederier om at skabe tekstiler til passager- og fragtskibe, hvor de anvendtes til gardiner, tapeter og møbelbetræk.<sup>53</sup> I forbindelse med kollektivudstillingen *Dansk Textiltryk 1930-1986* angav fire deltagere, at de havde udført rumudsmykninger for arbejdspladser, banker, rådhus, amtsgårde, hoteller, teatre og sygehuse.<sup>54</sup> I Sverige skabte stormagasinet NK under ledelse af tekstilkunstneren Astrid Sampe med bidrag fra 12 kunstnere en metervarekolektion med særligt henblik på den voksende offentlige sektor.

<sup>49</sup> Ørum 2009, s. 27-40.

<sup>50</sup> Lars Bang Larsen: „Die Umverteilung des Ästhetischen: Poul Gernes als Protagonist des Konkreten“ i Luckow 2010, s. 251-268.

<sup>51</sup> Torben Weirup: *Fru Damgaard: Herning som kunsthistorisk pionerby baseret på erindringer af Bitten Damgaard*, Turbine & Aage Damgaard, Aarhus 2011, se også Heart-museets hjemmeside: <https://www.heartmus.dk/om-heart/samlingen/paul-gadegaard.html> (7. juli 2023).

<sup>52</sup> Christensen 1975, s. 87.

<sup>53</sup> Toftegaard 2021, s. 87-90.

<sup>54</sup> I kataloget til udstillingen *Dansk Textiltryk 1930-1986* med deltagelse af 28 stoftrykkere, der var udvalgt til at repræsentere faget, har to angivet, at de har lavet kirketekstiler, og fire, at de har udført rumudsmykninger. Det er sandsynligt, at udsmykningsarbejder er underrapporteret på grund af udstillingens eksplicite udvælgelseskriterium – fortløbende mønstre på stofbaner, beskrevet af Dorte Raaschou i katalogets upaginerede forord. Aase Seidler var præsenteret som en stoftrykker af historisk betydning, idet de udsmykninger, hun havde lavet i samarbejde med Poul Gernes, ikke var nævnt.

Tekstilerne blev blandt andet brugt til kunstneres indretning og udsmykning af så forskellige institutioner som Folkets Hus i Linköping og kvindefængslet i Hinseberg.<sup>55</sup>

Så nok er det et tankeeksperiment, men det er ikke urealistisk at forestille sig, at Aase på egen hånd kunne være blevet udsmykningskunstner. Det ville bare have krævet, at familien var blevet boende på Våbenstedvej eller var flyttet til et lignende hus med et velfungerende værksted, hvor hun fortsat kunne have plejet sit netværk og påtaget sig opgaver i Københavnsområdet. Det ligger også inden for det muliges rammer, at hun kunne have vundet en konkurrence som den Statens Kunstfond i 1968 udskrev om udsmykningskunst til forhallen af det nye Københavns Amtssygehus, der skulle opføres i Herlev. Den konkurrence blev vundet af Else Fischer-Hansen og Poul Gernes.

Men her slutter tankeeksperimentet, for det er umuligt at forestille sig tekstilkunstneren Aase Seidler få ansvaret for at totaludsmykke det nybyggede hospital. Den kunstner, der kunne blive betroet en så monumental opgave, måtte besidde en helt usædvanlig kombination af personlig karisma, grandios systemteori og utrætteligt netværksarbejde i samspil med byggeriets arkitekter, hospitalsledelsen og politikerne. Faktisk kan man ikke forestille sig andre end Poul Gernes indtage den rolle.

Han havde en enorm tro på sine egne visioner, kombineret med en vedholdende overtalelsesevne, og det korte og det lange blev, at udsmykningen også kom til at omfatte en total farvesætning af alle 25 etager i sengetårnet og et farvesystem for hele behandlingsbygningen: gange, opholdsrum, syge- og operationsstuer, auditorium og blodbank.<sup>56</sup>

Udsmykningen af Herlev Hospital er stadig „det største og mest markante bygningsintegrerede kunstværk i Danmark“.<sup>57</sup>

### *Herlev Hospital*

Måske så Aase også hospitalsudsmykningen som en enestående mulighed for sig selv? Hun pakkede i hvert fald sine tekstiler ned i et par kufferter for at gå ind i et nærmere samarbejde med Poul. I 1970 flyttede de til Humlebæk for at begynde på det store projekt. Første del

<sup>55</sup> Eronn 2009.

<sup>56</sup> F.T. Andersen 2016, s. 20.

<sup>57</sup> Kulturstyrelsen: *Herlev Hospital som Kulturarv – bevaringsrapport* (udarbejdet af Sven Felding) 2014, s. 44 [https://slks.dk/fileadmin/publikationer/Kulturarv/141203\\_Herlev\\_bearingsrapport\\_LOWRES.pdf](https://slks.dk/fileadmin/publikationer/Kulturarv/141203_Herlev_bearingsrapport_LOWRES.pdf) (25.3.2023).



var udsmykningen af en afdeling på Gentofte Amtssygehus, der skulle fungere som prøvemodul for at teste det polykrome miljø.

Kunstneren og hans kone, Aase Seidler Gernes, boede nærmest på byggepladsen i Gentofte, mens de sammen med et par malersvende malede vægge og armaturer. Farvesætningen omfattede også tæpper, som var gjort blå, og selve møblelementet og gardinerne blev påtrykt et mønster med papegøjer og store blomster, et sandt farveorgie.<sup>58</sup>

Det er karakteristisk for Herlevudsmykningen, at farverne understøtter hospitalets funktionalitet. Det er derfor, behandlingsafsnittene er identificeret af forskellige farver – fødeafdelingen er vårgrøn, øjenklinikken lyseblå, blodbanken okseblod – og farverne i sengetårnet er tilpasset lysets klarhed fra de fire verdenshjørner – kølige blå og grønne mod nord, varme orange og røde mod syd og så videre. Farvernes funktionalitet går helt ned til inventar som døre, røråbninger, gulvlister, opbevaringsskabe og senge. Den store vision var, at farverne skulle hjælpe med at helbrede patienterne og nedbringe indlæggelsestiden. På et mere pragmatisk plan modvirker de frygt og kedsomhed ved at give sanseoplevelser, underholdning og små overraskelser.<sup>59</sup>

Ønsker man at opleve Aases bidrag til Herlev Hospital, kan man begynde i forhallen. Billedfrisen består af 56 kvadratiske malerier i fuld højde fra gulv til loft. Nogle har direkte reference til Pouls tidligere værker, f.eks. bogstavet fra alfabetserien, det opdimensionerede papirklip og flagbilledet. Men Aase viser også tilbage til sine tidligere arbejder, først og fremmest gennem farverne. På et billede danner koncentriske ringe en skydeskive, hvor det lyseblå midterfelt er omkranset af dyblå og violette bånd. Det er et farvespektrum, Aase havde anvendt til så mange busseronner og nederdele, at hun plejede at omtale det som „de sædvanlige farver“. Og her er et skydeskivebillede med en kombination af grønne, grå og gule farver, som hun hellere ville beskrive med mere sansenære ord som „olivengul“, „bladgrøn“ og „hestepære“. Hun har tilføjet så mange nuancer, at det ser ud som om, de grønne farver vokser organisk frem af sig selv (fig. 22 + 23).

Her er også den gyldengule, hun aldrig blev træt af at anvende. På ét billede har hun spillet den op mod orange nuancer, der går over i

<sup>58</sup> Gernes & Hornung 2003, s. 18.

<sup>59</sup> Gernes & Hornung 2003, s. 20-30; Lene Bøgh Rønberg: „Det er direkte usundt at leve farveløst: Poul Gernes' udsmykning af Herlev Hospital“ i Jørgensen & Kold (red.): *Poul Gernes: Jeg kan ikke alene – vil du være med?* Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2016, s. 41-47.



Figur 22: Udsmykningen og farvesætningen af Herlev Hospital, der blev indviet i 1976, er krediteret Poul Gernes, selvom ægtefællerne sammen havde udført det store projekt. I forhallens billedfrise kan man ret tydeligt se den farveholdning, Aase havde udviklet som tekstilkunstner. Foto: Steen Møller Rasmussen.

mursten og tomat. På et andet har hun sat varm solgul sammen med citron og kølig rosa; hvert farvebånd holdt på plads af en smal sort skillelinje. På tekstil har den sorte konturstreg en funktion, for uden den ville de lyse farver løbe sammen, men på maleriet er den ren æstetik. Her er kombinationer af blå-rød-gul i toner, der er så overrumpende harmoniske, at primærfarvernes sammenstød virker som et blidt kærtegn for øjet. Når frisen i dag er anerkendt som bevaringsværdig kulturarv, er det netop, fordi den giver forhallen en „imødekommenhed, der mildner en almenmenneskelig skræk for det store hospital“.<sup>60</sup>

Et andet oplagt sted at se Aases bidrag til hospitalsudsmykningen er naturligvis tekstilerne. Til sengetårnets gardiner og skærmvægge skabte hun en metervare med et livligt motiv af blomster, cirkler og ovaler. Figurernes frie placering var en billedkomposition, hun først for alvor var begyndt at arbejde med i 1961, mens de runde figurer trækker spor helt tilbage til hendes svendestykke fra 1947. Metervaren, der har navnet „Happy Days“, findes i syv forskellige bundfarver – grøn, blå, gul, orange, rød, abrikos og hvid – for at passe til alle stuer. Oprindeligt bestod gardinerne af to stofbaner med lys bund, to med mørk bund og en overgangsbane med tofarvet bund i zigzagdeling, så de kunne anvendes til at modulere lysindfaldet på stuerne på alle tider af døgnet. Da hospitalet blev indviet i 1976, var der trykt 10.000 stofmeter.<sup>61</sup> Gardinerne og deres gennemtænkte funktionalitet er frem-

<sup>60</sup> Kulturstyrelsen 2014, s. 32.

<sup>61</sup> Gernes & Hornung 2003, s. 31.



*Figur 23: Aase arbejder med forstudier til Herlev Hospital i familiens hjem i Humlebæk ca. 1973. På bordet foran hende ses blandt andet en prototype til metervaren „Happy Days“, som hun skabte til sengetårnets gardiner og skærmvægge (se fig. 24 på s. 353). I baggrunden anes datteren Ulrikka siddende ved pejsen med siden til. Foto: Jesper Gernes.*

hævet i Kulturstyrelsens bevaringsrapport som „et af de meget karakterfulde, kunstneriske virkemidler i hospitalet“.<sup>62</sup>

### *Konklusion*

Aase Seidler Gernes' historie er både unik og tidstypisk. Hendes håndskrevne lærebog og arbejdsbog er unikke, for ikke mange stoftrykkere har dokumenteret deres arbejde og læreproces så konsistent og personligt. Men den arbejdsmetode og værkstedsproduktion, som bøgerne afspejler, har været fælles for mange tekstilkunstnere i en periode, hvor kunsthåndværk var en national-strategisk branche, men samtidig delvist baseret på uformel økonomi.

Aases kunstneriske biografi giver indblik i stoftrykkerfagets historie fra de ekspansive år i 1940'erne, da hun arbejdede med både bloktryk og håndmaling, både nonfigurative mønstre og fortællende motiver, og hvor kreativ produktudvikling udvidede stoftrykkernes virke-

<sup>62</sup> Kulturstyrelsen 2014, s. 84-86. Evalueringen påpeger, at det er en „beklægt forringelse af den oprindelige intention, at i de fem stofbaner, der nu anvendes til gardiner på stuerne, mangler overgangsbanen“.

felt. Den fortsatte op gennem 1950'erne, hvor kunsthåndværkermiljøet var organiseret omkring Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk, hvis udstillinger hun deltog i næsten hvert år, og Den Permanente, der var hendes vigtigste salgskanal og internationale kontaktflade. Selvom det var et meget aktivt årti med en alsidig produktion og mange forskellige projekter, kan det symboliseres af et enkelt ikonisk værk – en håndmalet busseronne med et motiv afledt af abstrakt billedkunst.

Hendes biografi reflekterer også den adskillelse af design og kunst, der satte sig igennem i kunsthåndværkets netværk og organisationer omkring 1960, og som i Aases produktion ses som en voksende differentiering mellem brugskunst og billedværker. Hendes vigtigste tekstilarbejder fra 1960'erne var vægtæpper med sofistikerede mønster- og farvekompositioner. Det var, da billedkunstneren Finn Thybo Andersen i 1968 så disse værker, at han „kom i tvivl om, hvem der inspirerede hvem“, for på den tid var Poul Gernes begyndt at indoptage Aases virkemidler i sine billeder.<sup>63</sup>

Fordi der har været en tendens til at beskrive Aase som en underordnet assistent i Poul Gernes' udsmykningsprojekter, har jeg medtaget alle de gange, Poul er nævnt i Aases arbejdsbog. De har vist ham som en baggrundsfigur i hendes arbejde. Hun var da glad for „kunstnerens“ anerkendelse, men behøvede den ikke for at nå ud til sit publikum eller komme videre med sit arbejde. Hun lavede et mønster, hun kaldte „Poul“, men det var det mønster, hun kaldte „Moster Grethes hovedpudebetræk“, der affødte over 80 værker.

Mens eksemplerne viser ægtefællerne som to selvstændige og uafhængigt arbejdende kunstnere, peger de også på deres delte interesse for dekorationskunst og mønsterudvikling. Det var dybden af deres fælles forståelse, som var den egentlige forudsætning for, at de kunne gå sammen i et kunstnerkollektiv, der var så fasttømret, at det kunne holde til, at den ene kom til at stå i skyggen af den anden. Efter Herlev Hospital udsmykkede de Carlsbergs tappehal (1976-77), Flüggers farvefabrik i Kolding (1977) og over 100 andre virksomheder, skoler, uddannelsesinstitutioner, hospitaler, boligområder og underholdningskomplekser i hele landet. Efter Poul Gernes' død i 1996 fortsatte Aase på egen hånd med de påbegyndte og aftalte udsmykningsprojekter, blandt andet Gentoft Skole, som hun fuldførte så sent som i 2006.

<sup>63</sup> F.T. Andersen 2016, s. 22.



*Figur 25: Gardin fra Herlev Hospital med mønster af blomster, cirkler og ovaler. De sidste kan genkendes fra Aases tidligere værker. Foto: Steen Møller Rasmussen.*