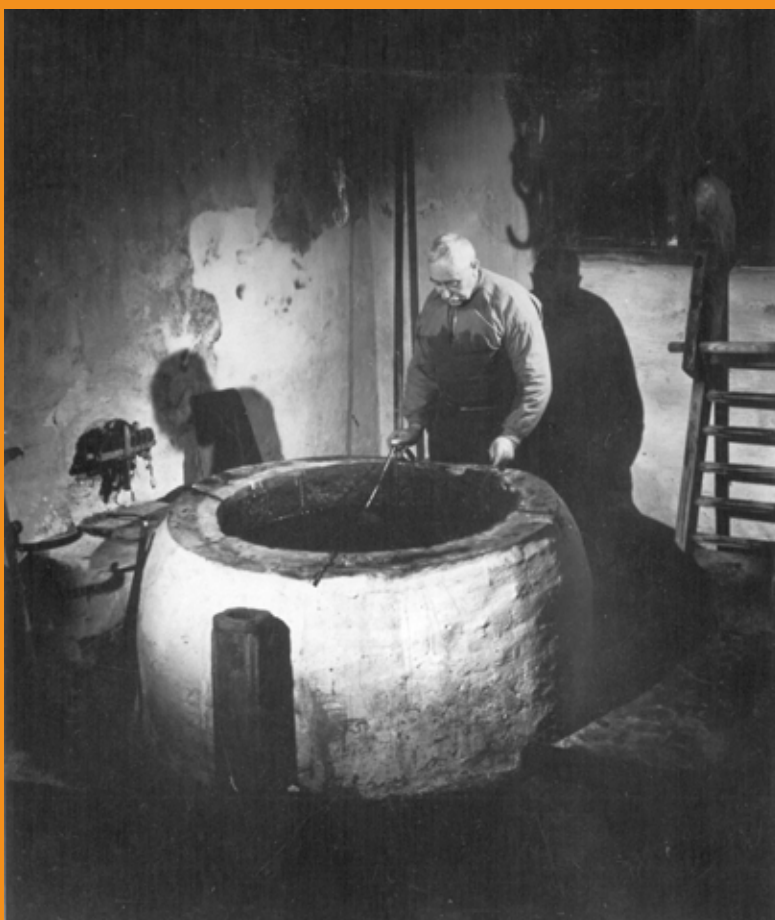


Dragtjournalen

Årgang 10 Nr. 14 2016



Tidsskrift udgivet af Det Danske Dragt- og Tekstilnetværk

Dragtjournalen

- Tidsskrift udgivet af Det Danske Dragt- og Tekstilnetværk

www.dragt.dk

Mail: rykind@bbsyd.dk

Kolofon:

Ansvarshavende redaktør på Dragtjournalen nr. 14:

Kirsten Rykind-Eriksen

Redaktion:

Camilla Luise Dahl

Karen Woer

Kirsten Rykind-Eriksen

Kristine Holm Jensen

Tove Engelhardt Mathiassen

Vivi Lena Andersen

Faste Anmeldere:

Marie Riegels Melchior

Layout:

Catharina Oksen

Indhold

Forord	3
Kirsten Rykind-Eriksen	
Høje ægte kulører	4
Einar Hansens farveforsøg og samarbejde med tekstilkunstnere 1918-1958 Kirsten Rykind-Eriksen	
Farvede silketekstiler i Danmark, 1000-1200 e.Kr	18
Anne Hedeager Krag	
Indfarvning med fermenterede planter	25
Annemette Bruselius Scharff og Dorte V. P. Sommer	
 Dragtjournalens Favorit 14	
Farvergården i Ebeltoft og Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog	31
Lea Glerup Møller	
 Varia	
Reglement og Anordning om Sørge-Dragt og hvad slags Klæde dertil skal bæris.	34
Camilla Luise Dahl	
Anmeldelser	37
Bidragydere til dette nummer	43

Forord

Af Kirsten Rykind-Eriksen

Temanummer om farver og tekstilfarvning

På sidste landsmøde den 24.-25. august 2016 i Randers og Ebeltoft havde vi et seminar om farver og tekstilfarvning med fem faglige indlæg og et besøg i den gamle farvergård i Ebeltoft, hvor Lea Glerup Møller viste rundt. Desuden besøg på Gammel Estrup, Herregårdsmuseet, hvor Stina Lucia viste nyindretningen af rummene fra slutningen 1700 og begyndelsen af 1800-tallet. Hun lagde vægt på genskabelse af tapeter og farver i interiørerne. Seminaret og indlæggene var interessante, så vi besluttede, at det kommende nummer af Dragtjournalen skulle indeholde artikler fra indlæggene.

Farvning af garner og tekstiler er et væsentligt element i tekstilforskningen, da farverne sammen med tekstilfibrene tekniske grundlag, hvor de kommer fra og deres behandling, spiller en stor rolle for det færdige æstetiske udtryk, og hvor længe, det holder. Farver nedbrydes såvel som tekstilfibre. Det var man klar over allerede i oldtiden, og derfor er det særlig interessant at undersøge deres forbrug af naturlige farvestoffer, når vi er heldige at have bevarede stoffragmenter. Anne Hedeager Krag er gået i dybden med den tidlige middelalder og undersøgt silkestofferne i Skt. Knuds Kirke i Odense. De er analyseret i Belgien, og hun giver i artiklen *Farvede silketekstiler* i Danmark en interessant oversigt over, hvilke farvestoffer, der anvendtes, og hvordan de blandedes for at give den eftertragtede mørkeblå-røde farve i Ørnetæppet samt den gule og blå farve i silkepuden. Hun medtager også Sigersted-silken i analysen. Diskuterer og gennemgår planterne og farvernes kulturhistorie i relation til skriftlige kilder fra tiden.

Annemette Bruselius Scharff og Dorte V.P. Sommer går omkring 1000 år længere tilbage i artiklen *Indfarvning med fermenterede planter*, hvor de analyserer tekstilfragmenter fra Lønne Hede dragten fra 1. århundrede e.Kr. Det viste sig, at farvestofferne var så stærkt bundet i fibre, at de ikke kunne udskilles. Derfor har de udført forsøg med naturfarvestoffer og forskellige former for bejdser – eller de undlod at bruge bejdser. Farveprocesser rummer megen kemi, som vi får et indblik i gennem grafer, afprøvningsresultater mm.

Kirsten Rykind-Eriksen er oppe i nutiden ved at skrive om tekstilfarver Einar Hansen, Vejle, under titlen *Høje ægte Kulører*. I første halvdel af 1900-tallet arbejdede han videnskabeligt med, hvordan de kemiske farvestoffer kunne opnå samme kvaliteter og holdbarhed som de naturlige farvestoffer. Hertil kom hans store samarbejde med kunstnere, Højskolernes Håndarbejde og Håndarbejdets Fremme.

Til Favoritten, *Farvergården i Ebeltoft* og *Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog*, giver Lea Glerup Møller os et indblik i recepterne i den gamle farvebog fra 1768, som Farvergårdens ejer erhvervede i 1824. Ikke lige dette eksemplar fulgte med, da Farvergården blev til museum i 1978, men i 2000 blev farvebogen erhvervet på auktion, så nu kan der atter farves efter bogen i den gamle gård.

Camilla Luise Dahl giver os som sædvanlig eksempler på Varia. For at have relation til farvetemaet skriver hun om *Reglement og Anordning om Sörge-dragt fra 1699*.

Fem boganmeldelser afslutter dette nummer af Dragtjournalen.

Rigtig god fornøjelse med farvetemaet!

Høje ægte kulører

Einar Hansens farveforsøg og samarbejde med tekstilkunstnere 1918-1958

Af kulturforsker, mag.art. Kirsten Rykind-Eriksen

"At Mennesket ofte trænger til at lære det, der er glemt, frem for at lære noget Nyt" er en gammel kinesisk læresætning, som farver Einar Hansen (1885-1958) fra Vejle holdt meget af og arbejdede efter. I artikler og bøger om farvning af garner og tekstiler bliver han altid rost som en fremragende håndværker og idealist, der forstod at kombinere gammel håndværkspræcision med funktionalismens særlige farvesyn¹.

Gertie Wandel, Håndarbejdets Fremme, skrev 1958 i sin nekrolog: *"Uden Einar Hansens indsats havde vi aldrig nået de resultater, som vi nu på mange felter kan glæde os over ... Et livslangt studium, et stort kendskab til den historiske udvikling og en uendelig følsom kunstnerisk fornemmelse, ligger bag disse enkle rækker af farvede garner"*². I første halvdel af 1900-tallet så hun ham som en af hjørnestenene i genrejsningen af dansk tekstilkunst.



Fig. 1: Udstilling på Vejle Museum i 2009: *"...at se alle disse rækker af glas med farvestoffer, og at følge hans eksperimenter med at finde netop den farveserie, en kunde ønskede"*, udtalt af Ellen Birch, Engelsholm Højskole, ved besøg i Einar Hansens minilaboratorium, hvor han udelukkende selv arbejdede.

I Einar Hansens periode blev dansk kunstindustri internationalt anerkendt og markedsført under Danish Design, navnlig på møbel- og tekstil området. Udover at arbejde tæt sammen med foreninger som Højskolernes Håndarbejde og Håndarbejdets Fremme udviklede han garner sammen med anerkendte kunsthåndværkere, arkitekter og tekstilfabrikker. Sammen med væver Lis Ahlmann og møbelarkitekterne Kaare Klint og Børge Mogensen fremstillede Einar Hansen garnfarver til Lis Ahlmann, hvis vævede stoffer idealiserede møblernes karakter og bidrog til det funktionalistiske udseende.

Med de rosende omtaler, er det givende at undersøge, hvordan Einar Hansen arbejdede og opnåede de anerkendte resultater³. Hvor fik han viden og arbejdsmetoder fra? Var han en del af den kunstindustrielle bevægelse? Eller en hel speciel ener?

Farversvend på valsen

Einar Hansen stod i lære i sin fars forretning: L.P. Hansens Farver- og Renseri⁴. I 1900 tog han til Flensborg for at uddanne sig videre, og herfra rejste han i 1903 på valsen til nogle af de store tyske fabrikker for at lære om syntetiske farvestoffer og renseri.

Faderens virksomhed var traditionelt drevet med at vaske og farve garner og stoffer for folk i Vejle og opland. I 1912 flyttedes virksomheden fra Nørregade 22 til 10 i Vejle⁵. I de nyopførte bygninger blev farveriet og det tilkomne renseri drevet industrielt med installering af dampkraft til at trække vasketromler, centrifuger og hejseværk.

Einar Hansen havde kunstneriske anlæg og fra 1908-1914 gik han på Kunstakademiet i København. Fra denne periode er der bevaret en række fine sarte tegninger, især af mønstre, idet han eksperimenterede med bloktryk. Dette gamle håndværk hørte til farverierens arbejdsområde, så det var naturligt for Einar Hansen at prøve kræfter med det, og 1915-1916 studerede han på legat kattuntryk i England. Han skar mønstre i pæretræ og blev dygtig til at opnå en transparent virkning med lette lyse farver på tyndt gardinstof. I 1925

modtog han guldmedalje på verdensudstillingen i Paris for en væggobelin og gardiner, trykt efter tegninger af kunstneren Kristian Møhl.

I 1918 overtog Einar Hansen faderens farveri. Han var optaget af tidens interesse for at virke med "det skønne", virkeliggjort i stilen skønvirke, som han mødte på Kunstakademiet og på Charlottenborg udstillinger. Einar Hansen udstillede selv under "Foreningen for Dansk Kunst og Håndværk" og fik rosende omtale for at genoplive det gamle kattuntryk i en håndværksmæssig og kunstnerisk fornem udførelse. Han havde et stort salg af gardinerne, bl.a. gennem arkitekter, der anbefalede dem til deres kunder.

Det var navnlig Einar Hansens smukt afstemte farver, der tiltrak opmærksomheden, i modsætning til industriens skrappe farver. I løbet af 1800-tallet var der ad kemisk vej eksperimenteret med at fremstille syntetiske farvestoffer, der udmærkede sig ved deres klarhed og lette anvendelse, men de var ikke særlig ægte og falmende hurtigt. Dette var et problem, især i gobeliner og vægtæppers scenerier. Einar Hansen satte sig derfor som mål, at de syntetiske farver, han brugte, skulle have så høj en lysægtighed som muligt. De gamle farvere havde altid stræbt efter at opnå "de høje ægte Kulører"⁶. Desuden ønskede Einar Hansen at tilføre de syntetiske farver den blødhed, der er over plantefarvede garner, og at skabe harmoniske farveserier.



Fig. 2: Kristian Møhl og Einar Hansen: Vægtæppe med trykte motiver, udstillet på Verdensudstillingen i Paris 1925, tildelt guldmedalje. Motiverne er karakteristiske for Kristians Møhls stil. Privateje.

Historiens betydning

Einar Hansen var historisk interesseret. Det lå i tiden, at man søgte efter oprindelse og udvikling – en dynamisk kulturproces – for at forstå nutiden.

Det var også baggrunden for den kunstindustrielle bevægelse – en af de store folkelige bevægelser fra begyndelsen af 1800-tallet, som på Einar Hansens tid fortsat definerede kunstindustrien. Det gamle skulle inspirere til nyt, men dog således, at forbilledet var genkendeligt i det nye og gav en symbolsk erindring om tidligere tiders værdinormer. Stilen fik navn af historicisme, der rummer et borgerligt dannelsesbegreb⁷. Omkring 1900 ændredes de

historiske forbilleder til at være bøndernes bohavede og

den såkaldte folkekultur, og stilen fik navn af skønvirke. Denne proces blev båret af et ønske om at udbrede dannelsen til den almene befolkning. Ideerne havde rod i 1700-tallets filosoffer, navnlig de tyske, hvor J.G. Herders filosofi om folkeånden rummer forestillinger om, at det mest oprindelige og ægte findes hos landets ældste befolkningsgruppe, som i Danmark måtte være bønderne. Samme tankegang gør sig gældende, når Gertie Wandel ser dansk tekstilkunst som genrejst, da inspirationerne under skønvirke og den senere funktionalisme søgtes i bøndernes tekstiler⁸. Det var en fornyelse i forhold til at hente inspirationer i den gamle elites mønstre og syteknikker.

Det var således helt naturligt for Einar Hansen at arbejde historisk for at finde frem til, hvordan de gamle farvere havde opnået deres høje ægte kulører. Han gik i gang med et stort videnskabeligt arbejde ved at indsamle og afprøve gamle farverecepter og naturlige farvestoffer.

Farvestoffer

Einar Hansen og hans far rejste rundt i landet for at indsamle beretninger og viden om farvestoffer ved at besøge gamle farverier. Specialviden og gode farverecepter holdt den enkelte farver for sig selv, højest overgivet mundtligt til farveriets arvtager. Derfor var det vigtigt både for fagets og historiens skyld at besøge farverierne inden, de forsvandt. Deres arbejde resulterede i, at de indrettede farveriet i Den Gamle By i Århus, der åbnede i 1928, hvilket Einar Hansen skrev en artikel om i museets årbog⁹.

På samme tid, i 1920'erne, indsamlede Einar Hansen de tidligere anvendte naturlige farvestoffer, og dem, der ikke fandtes i Danmark, tog han selv med hjem fra rejser. Han fik desuden danske ambassader og ekspeditioner til at sende ham farvestoffer. På denne måde fik han samlet omkring 30 naturlige farvestoffer, og til deres opbevaring bestilte han mørkgrønmaalede bødkertønder. De var til udstillingsbrug, og uden på hver er farvestoffets navn malet med hvid farve. Her opbevares de af gamle farvere anvendte stoffer til de foretrukne farver, der bestod af:

Vaid og indigo

Krap og cochenille

blåt

rødt



Fig. 3: Nørregade 10, Vejle: Farveriet i mellembygningen, 1919. Einar Hansen står bagerst og er ved at studere farvet garn, taget op af kobberkedlen. Alle redskaber og kar findes på VejleMuseerne, sag 916. Foto Vejle Stadsarkiv.



Fig. 4: Bødkertønde med vaid-kugler. Tønderne blev fremstillet i 1923 til Dansk Husflids Selskabs 50 års jubilæums udstilling.

Gultræ, quercitron, fisettræ og vau	gult
Sandel og galæbler	gråt
Blåtræ, indigoblåt overfarvet med krap	sort
Indigoblåt overfarvet med gulgrønt	
Sandel, krap og gultræ	brunt
Sandel, sumak og galæbler	rødviolet

Einar Hansen afprøvede systematisk gamle farverecepter ved at bruge naturlige farvestoffer. Til hver farvning skrev han på en manilaseddel om farveemner og proces, som blev hæftet til garnprøven. Til alle prøverne brugte han små dunter på 10 gr. tretrådet uldgarn. F.eks. til en serie på fire prøver af *Karmosinrød* eksperimenterede han med henholdsvis 900 gr. og 600 gr. cochenille og overfarvning med indigo.

I en serie med tre prøver, farvet med sandel (brun) tog Einar Hansen ligeledes halvdelen af hver dunt, som han overfarvede med galæble, der giver en mørk blågrå farve.



Fig. 5: *Karmosinrød.* Alle røde prøver fik samme forbehandling ved at være bejdset med alun og vinsten, under farvningen karmoneret (gjort mere rød) ved tilsætning af kalk. De to første prøver fik potaske i modsætning til de to sidste, hvilket gjorde farven mindre dybrød. Ved hver af de fire prøver blev halvdelen overfarvet med en indigokype. I realiteten blev det til otte prøver. VejleMuseerne, 916x102A.



Fig. 6: *Sandelbrun-koksgrå.* Den øverste rødbrune er farvet med 5 gr. sandel og 600 mg sumak. Nr. 35 er med 6 gr. sandel og nr. 28 med 3 gr. sandel. Halvdelen af hver dunt er overfarvet med 300 mg galæble tilsat vitriol, henholdsvis 275 mg, 500 mg og 200 mg. Den øverste har desuden fået 275 mg vinsten. Ved nr. 35 giver overfarvningen med galæble ingen nævneværdig forskel. VejleMuseerne, 916x102A.

Udover at fremstille en almindelig serie blå af forskellige mængder indigo, eksperimenterede Einar Hansen også med andre farveemner til at give mørkeblåt. To dunter garn, anblået med en indigo-varmkype, farvede han henholdsvis med gultræ tilsat alun, og både med blåtræ og gultræ, den sidste tilsat cromkali og vinsten. Prøven med gultræ alene har den smukkeste blå farve.



Fig. 7: Højre del af Elisabeth Smedes ramme vedr. Rosenborgtapeterne: Einar Hansen har sat de tilsendte små garnender og stoffragmenter samt et brev, skrevet af Elisabeth Smedes, med ønske om at få indfarvet garn efter prøverne. Hun håber ikke, de er for små, da det er vanskeligt at tage mere garn ud af det gamle stykke stof. Samtidig sender hun fire dukker silke, som skal have samme farve. Nedenunder en af Einar Hansens sedler med oplysning om, at det gule silkestof er farvet med birk, valnød, enebær, padderok, lyng og n.n. nuancer af gulgrøn og gulgrå. VejleMuseerne 916x15j.

Samtidig studerede Einar Hansen de naturlige farvestoffers historie, hvor de stammer fra, hvilke farver, de giver, blandet med andre farveemner, og hvornår de blev brugt. Det kom der et lille skrift ud af, *Et Indblik i Farvekunstens Historie*, da han i 1923

udstillede tønderne sammen med farveprøverne til Dansk Husflidsselskabs (fremover skrevet som DHS) 50 års jubilæum. I heftet begynder Einar Hansen med purpurfarven – den ældste og mest ægte - om hvor eftertragtet og dyr, den var. Einar Hansen henter sin viden fra romeren Plinius og senere historiske værker. Han oplyser om de mest anvendte naturfarvestoffer – vegetabiliske som animalske, om de gror eller lever i Danmark og om deres ægthed.

Garnender og stoffragmenter

Det var ikke nok for Einar Hansen at afprøve farverecepter fra de sidste 200 år. Gennem hans arbejde for tekstilkonservatorer fik han mulighed for at foretage farvestofstudier i gamle



Fig. 8: Garnkort "Falkejægerne 1510", indfarvet 1928. Numrene henviser til garnfed med oplysninger om, hvor farven findes på gobelinen. VejleMuseerne 916x24.

tekstiler. Elisabeth Smedes (1870-1966), der stod for tekstilkonserveringen på Rosenborg¹⁰, sendte små garnender fra gobeliner, der var til konservering, og bad Einar Hansen om at indfarve garner til brug for reparationer. Et af de store projekter var Christian V's gobeliner om den skånske krig. Einar Hansen studerede først gobelinerne og noterede om kæde- og skudtråde, om tæthed og spinding, hvordan trådene lagde sig op ad hinanden, og hvor glansen var størst. I analysen fandt han frem til, hvilke farvestoffer der var anvendt, og hvordan de virkede. Han konstaterede, at ægte farver falmer i sig selv, de skifter ikke kulør, derfor står indigofarven stærkere tilbage, da den er mere lysægte end de andre farver efter flere hundrede år, hvilket kaldes "blåsyge". Indigo som underfarve, f.eks. til grøn, var indfarvet så kraftigt, at motiv og mønstre alligevel havde karakter, selvom overfarvningerne falmende og forsvandt.

En anden stor opgave var reparation af Kniepers vævede tapeter, der hænger på Kronborg og Nationalmuseet. Einar Hansen beholdt de små garnender og opsatte dem på lærred, udspændt i aflange smalle rammer. Opsætningen giver et interessant overblik, pointerer det videnskabelige arbejde og er velegnet til udstillingsbrug. Einar Hansen skrev oplysninger om, hvor de kom fra og om, de var falmende. Han vedlagde små sedler med vedhæftede garnender, hvor f.eks. Elisabeth har skrevet den 6.9.1932: *... "jeg sender Dem hermed de lovede Prøver fra Vrangsidens af et af Kniepers Tapeter. Jeg vil meget gerne vide, hvad de rødlige er farvet med, da den Farve ses saa ofte..."* På en anden seddel står: *"Hvornæder troer De disse Prøver er farvede? Jeg træffer dem mange Steder, de var ogsaa i Tournai-Tapetet, og de er altid falmende helt graa"*. Om grønne tråde skriver hun: *"Om grønne Farver havde jeg tænkt at sige, at de findes saavel i Uld som Silke i Afskygninger fra det dybeste blågrønne over saftiggrønt + mosgrønt, græsgrønt og olivengrønt til lyst gulgrønt og grøngult (ikke alle afskygninger med her)"*. Einar Hansen var ekspert på gamle farver og farvestoffer, og han måtte bruge både praktisk og historisk viden for at svare på spørgsmålene og finde frem til de nye indfarvninger.

Det var ikke alene gobeliner, Einar Hansen analyserede, men også en peruansk vævning i uld med figurer på Nationalmuseet og et kinesisk pudestykke, broderet med silkegarner på gulrød bund. Desuden flere gobeliner, bl.a. "Legende børn", Nationalmuseet, hvor der ligger afklippede fragmenter i hans samling. Her var samarbejdspartneren væver Dagmar Orlík (1860-1932)¹¹, der restaurerede gobeliner for Nationalmuseet, Frederiksborgmuseet og herregårdene. Opgaverne er fastholdt på de omtalte rammer, hvoraf der findes 12, som Einar Hansen kaldte "Farvestudier". Udover de nævnte er der rammer over studier af den røde kermesfarve, kendt fra oldtiden, med prøver fra gamle ægyptiske og græske tekstiler, fra samarbejde med tekstilkunstnerne og en ramme over folkedragter og almuevævninger. Hertil en ramme over studiemateriale til Dannebrog, hvor Einar Hansen i 1930'erne fik stillet opgaven af Rigsdagen at finde den rette røde farve, der kunne holde til alt slags vejr og bruges til både uld, silke og bomuld.

En større undersøgelse foretog Einar Hansen i vinteren 1928 på Kunstindustrimuseet af en gobelin "Falkejægeren" fra omkring 1510, indkøbt til museet i 1925. Einar Hansen skrev om, hvor koldt, der var på museet, og at han måtte arbejde under ret primitive forhold. Han havde sin lille farvelade med, hvormed han malede garnfarverne på stedet, som en hjælp til at finde frem til hvilke farveemner og recepter, der var brugt. Til selve garnfarveforsøgene anvendte han udelukkende naturfarvestoffer på uldgarn med tilsætning af mineraler og salte. Det blev til en større samling prøver, alle nummereret med oplysning på manilasedlen om farverecept og, hvor farven sad i gobelinen. Arbejdet resulterede i et garnkort med 42 uldfarver og fire silkefarver.



Fig. 9: Einar Hansens lysægtedstavle med strimler af vikleprøver, presset ind i persiennet af pap. VejleMuseerne 916x4.



Fig. 10: To viklestrimler af "Optrævling af gammel flamsk Gobelin godt 200 Aar gammel af Peiter V.C., (fået af Frk. Olrik). De 3 brune, den gule og rosa er vaskede med Haandsæbe". Belyst i 1924. VejleMuseerne 916x72.

Garnserier og lysægthed

Flere af Einar Hansens analyse- og garnfarveforsøg systematiserede han og udfærdigede garnkort, hvor farverne sidder i en harmonisk nuanceret rækkefølge. Udover "Falkejægerne" findes to garnkort fra gobeliner på Kunstindustrimuseet. Desuden fra gobelinen "Julenat", Nationalmuseet, den peruanske vævning og silkepuden fra samme museum. Garnserierne var til salg, og ved at købe disse garner var kunderne sikre på at få en harmonisk sammenhængende farveskala i deres vævninger. Einar Hansen havde også kort med hvide, grå og brune, såkaldte naturfarver i forskellige kvaliteter. Han købte uldgarn i England for at få den bedste kvalitet og reklamerede med salg af garner i uld, bomuld, hør, silke og kunstsilke.

Einar Hansen efterprøvede lysægtheden for at frasortere ubrugelige farverecepter og indkredse de bedste. Dertil fremstillede han fire lysægthedstavler, til at sidde mod hinanden i en form for vinduesramme. En tavle var ligesom en persienne-lomme, hvori sattes vikleprøver på lange strimler. Den ene halvdel op i lyset, den anden skjult i mørke. Einar Hansen lod tavlerne stå eller hænge i solen fra en uge til flere måneder. Han noterede på vikleprøverne årstid, hvor længe, de var belyst og, hvordan vejret var. Han afprøvede også gamle garner, hvis han fik nok til vikleprøver, og belyste dem for at studere, hvor meget de falmede.

Herbarium og plantefarvning

Det var ikke nok for Einar Hansen at afprøve de oversøiske naturlige farvestoffer, han udførte også et stort arbejde med at udforske hvilke danske og til dels nordiske planter, der var bedst egnet til at farve med. Visse vegetabiliske farvestoffer som vau, vaid, valnød og farvevisse brugte de gamle farvere, og til hjemmefarvninger anvendtes planter som lyng, birkeblade, regnfang med flere, samt særlige lavtyper fra Sverige og Norge. I Sverige havde Mora Husholdningsselskab allerede i 1905 afholdt kurser i plantefarvning, hvor Hilda Christensen fra Norge underviste¹². I 1913 skrev Breda Larsson en bog om plantefarvning: *Hemfärgning med Växtämnen*, udgivet af Morahemslöjdens Vänner, hvori hun tilrettelægger plantefarvning som et kursusfag. Breda var pioner inden for



Fig. 11: Eksempel fra Einar Hansens herbarium, hvor planten farvevisse er presset og sat op sammen med forskellige farveprøver. I teksten står bla., at "Toppen benyttes". VejleMuseerne 916x5.

området, hun underviste på Mora Folkhögskola, og arbejdede sammen med Emma og Anders Zorn, den verdenskendte svenske kunstmaler. Hendes pædagogisk tilrettelagte arbejdsmetoder er fulgt lige siden.

Einar Hansen har sandsynligvis kendt til Mora Hemsjölds kurser, for allerede i 1920'erne gik han i gang med at indsamle planter, prøve dem til farvning og opsætte de pressede planter og garnfarver på karton i ca. A3 format. Arbejdet blev til et stort og berømt herbarium, der opbevares i tre store sorte kartotekskasser. Senest i 1928 afholdte Einar Hansen kurser i plantefarvning på høj- og efterskoler, som var meget populære og fortsatte i 1940'erne, hvor Håndarbejdets Fremme engagerede ham. Her kom bl.a. vævere, der farvede kilovis af garner i store gryder over åbent bål, så de havde nok til deres vævninger. I 1936 udarbejdede Einar Hansen et kompendium *Farvning med Naturfarvestoffer af Farver Ejnar Hansen, Vejle*. Det afsluttes med en liste over naturfarvestoffer og kemikalier med priser fra firmaet Alfred Benzon.

Plantefarverne blev ligeså systematisk gennemprøvet som de oversøiske farvestoffer, hvor Einar Hansen til den enkelte prøve skrev farverecepten på manilasedlen. Han satte farveprøverne på viklestrimler og efterprøvede deres lysægthed i sin persiennetavle. På denne måde fandt han frem til de planter, der gav de højeste og mest ægte kulører.

Fabriks farvebøger

En forudsætning for Einar Hansens arbejde med de syntetiske farvestoffer var arbejdet med de naturlige farvestoffer og gamle stoffragmenter, der gav ham et dybtgående kendskab til, hvordan man nåede de høje ægte kulører og deres æstetiske udtryk. Han gennemførte et ligeså systematisk arbejde med de syntetiske farvestoffer for at finde frem til karmosinrød, indigoblå, sandelbrun osv. Han handlede med de tyske kemiske fabrikker og foretrak i stort omfang svagt sure syrefarvestoffer og navnlig alizarinfarvestoffer fra Friedrich Bayer & Co., Köln, fra 1925 sammensluttet til I.G. Farbenindustrie, og fra Ciba og Geigy. Alizarin er det væsentligste farvestof i krap. I farvebøger fra fabrikkerne sidder viklestrimler med angivelse af farvens sammensætning. Disse strimler tog han ud og satte i sine lysægthedstavler for at undersøge, hvor meget de falmede. Han satte kryds ud for de bedste farvestoffer.

I farvninger til kunderne brugte Einar Hansen de syntetiske farver, og det gjorde han også til garnkortenes serier. Hans kunst bestod i at finde frem til de gamle farver ved brug af syntetiske farvestoffer, og derfor findes masser af prøvefarvninger med recepter i hans samling. Udover at anvende de farvestoffer, der havde høj ægthed, brugte han også de "ægte" nuanceringsfarver. I forsøgslaboratoriet havde Einar Hansen små fabriksfarvedåser stående af de foretrukne farvestoffer.

Ifølge kryds i Fr. Bayers farvebøger fra 1920'erne var nedenstående farvestoffer de foretrukne, skrevet i graderet rækkefølge:

Alizarinrubinol 5G (meget ægte rød), Alizarincyaningrün 3G, Alizarinlichtgrau 2B, Alizarinlichtrot R, Echtlichtgelb, Alizarinsaphirol B (himmelblå), Alizarinrot W, Säurecromgelb GL (3GL), Cromeorange GR, Alizarinlichtbraun (GL)¹³.

Nye gobeliner

En af de første store kunstneriske opgaver var indfarvningen af garner til Folkevisegobelinerne, tegnet af Niels Skovgaard, til det nye Christiansborg¹⁴. Der oprettedes en vævestue til formålet i 1922, hvor Georgia Jensen, født Skovgaard, søster til Niels, ledede arbejdet sammen med Louise Harboe¹⁵. Einar Hansen førte protokol og receptbog, der begynder i 1923 og rummer 118 numre. Han afprøvede lysægtheden på viklestrimler, og damerne vævede prøver. Niels Skovgaard deltog i beslutningerne.

Når Einar Hansens brug af syntetiske farvestoffer indsættes i et skema viser det sig, at han anvendte forholdsvis få hovedfarvestoffer fra Bayer, som han blandede i forskellige mængder ved skiftevis at tage lidt af det ene og lidt af det andet. Han tilsatte sjældent salte eller mineraler. Denne fremgangsmåde gav de stabile bløde farveserier med høj lysægthed, som Einar Hansen blev kendt for. Han lavede også en garnserie fra Skovgaards gobeliner med 63 numre, som han opsatte på en tavle til udstillingsbrug, hvor farverne i blide nuancer går fra grå, lys, beige, brunlige, grønne, gullige til en række svage rødbrune farver.

De sidste gobeliner, Einar Hansen farvede garner til, var William Scharffs til Egmont Kollegiet, København, i 1955-56, vævet af Vibeke Klint. Gobelinen har meget lyse farver, abstrakt motiv med hønsegård og vækster. Scharff ønskede mange lyse farver med optimal ægthed. Einar Hansen lavede 936 prøvefarvninger, men bestilte kun 23 cibalanfarvestoffer, der suppleredes med de foretrukne alizarinfarvestoffer fra Bayer og fire fra deres anthralanserie.

De syntetiske farvestoffer udvikledes hele tiden. I samarbejdet med væver Lis Ahlmann brugte Einar Hansen neolanfarvestoffer, der er et metalkompleksfarvestof 1:1, fremstillet



Fig. 12: Tre prøver på møbelstoffer, udført på Dansk Husflidsselskabs Vævestue i København, efter inspiration af gamle danske almuestoffer og med arkitekt Anton Rosens "omkomponering" af farverne. De to prøver med ens mønster er i kipervævning, den til højre i drejlsvævning. Stoffet 1 meter bred, kr. 20. VejleMuseerne 916, VejleMuseerne sag 916.

af Ciba i Basel, hvor crom er indbygget i farvestoffet. Det giver en enklere farvemetode, en fremragende lys- og vaskeæghed og tidens foretrukne lidt støvede farver, men kræver stærk syre i farvebadet¹⁶. I 1951 kom Geigy i Schweiz med deres cibalanserie, der er et svagt surt 1:2 metalkompleksfarvestof som ikke kræver så stærk en syre. Det giver meget høje ægtheder og lidt klarere farver end neolan, hvilket passede til William Scharffs krav om lyse farver.

Almuestoffer

Som nævnt havde Einar Hansen også en tavle med almuestoffer og garnender udover, at der i hans samling ligger adskillige stoffragmenter af ternede hvergarnsstoffer, olmerdug og bolster. Arbejdet med disse kom han allerede i gang med i 1920, da han begyndte at farve garner til Dansk Husflidsselskabs Vævestue i København. Ifølge tidens interesse for almuekultur og folkekunst ønskede man også på det tekstile område at skabe nye boligtekstiler efter inspiration fra de gamle. DHS oprettede Vævestuen i 1913 ud fra dette formål og for at fremme hjemmenvævningen, men formanden, arkitekt Anton Rosen, var ikke tilfreds med de anvendte farver, de var for skrappe i forhold til tidens smag. Derfor indledtes et samarbejde med Einar Hansen¹⁷.

Einar Hansen gik selv i gang med at indsamle almuestoffer og analysere dem. Dette arbejde fortsatte han sammen med Lis Ahlmann, der i 1929 havde en udstilling på Kunstindustrimuseet "Nyt dansk og forbilledligt gammel Tekstilhaandværk". Lis Ahlmann var fascineret af de gamle almuestoffer, hvis rytme i tern og striber udgør et matematisk system¹⁸. I sine vævninger arbejdede hun med forholdstal og vikleprøver¹⁹.

Einar Hansen lavede en ramme over samarbejdet med Lis Ahlmann og en anden af tidens tekstilkunstnere, Margrete Drejer. Her sidder bla. en garnende: "Røde Draaber = Fuxen fra et olmerdug Betræk" og et fragment: "3 Olm Rønne", der har en bred rød stribe, en gul og to grønne. Til Margrete Drejer er en finsk-svensk rya analyseret foruden to "Smaalandske Vævninger" fra Elna Mygdal, Dansk Folkemuseum.

Til den store udstilling på Bellahøj i anledning af 150 året for Stavnsbåndets løsning, havde DHS udstilling i Kvindernes Telt, som højskolelærer Margrethe Christiansen, født Appel, stod for om "Den kvindelige Husflid i det selvforsynende Bondehjem". Udover gamle tekstiler og broderier skulle der udstilles eksempler på nye, der havde en kvalitet svarende til de glemtes,

som ”spænder over Materialet, Mønstreret og Farverne, Teknikken og den personlige Dygtighed”²⁰. Lis Ahlmann og Einar Hansen fik opgaven, og Lauritz Andersens Fond ydede et økonomisk tilskud. Det blev til 24 vævede stofprøver, ophængt i lange baner, direkte inspireret af gamle almuestoffer, men farverne er knap så skrappe. Der er hvergarnsstoffer i gåseøje, urtepotte og tern samt i drejl. Ensfarvede uldne kipervævede stoffer i rød, grøn, blå og hvid, dobbeltmønstervævning og sribede bomuldsstoffer. Til hver prøve udarbejdede Lis Ahlmann et kort med tegning af vævemønster, opskrift, materialeoplysninger og en væveprøve. DHS ønskede en modelsamling af møbelstoffer i uld og hør, af bomuldsstoffer til gardiner, forklæder og kjoler, vævet i teknikker, som var egnet til husflid. Der er gennemgående brugt mørke, rene og fint nuanceret neolanfarvestoffer²¹.

Folkedanserne

Arbejdet med DHS's Vævestue og samarbejdet med Margrethe Christiansen førte til, at Einar Hansen kom i kontakt med folkedanserne, der i 1930'erne begyndte at sy dragtkopier. En af Einar Hansens rammer er om dette arbejde. På en manilaseddel sidder f.eks. højror og mørkeblå ettrådet uldgarn fra en Hedebovest, og nedenunder har han sat et farveforsøg ”Karmosinrød, tre Variationer af farven”. Disse ligner til forveksling originalen. Ved siden af sidder et par tråde ”Slesvigsk rød” fra herrebukser, og ”gl. Folkedragtstof fra en Bull af Kvindedragt. Diagonal mønster med Gaaseøje”. På sedlen, vedlagt det lille stoffragment, har Einar Hansen tegnet mønsteret og skrevet om farverne: ”carmin, højror, carmosin, højror, carmosin, højror”.

Et mørkeblåt stof er fra ”Haderslev Vesteramt Rødding”. En prøve ”af Gaardejer Smidts Samling i Launsby paa Als. Rosengangs vævning hvid-gul-højror, sandfarve-lillablaa 1938”. Vedlagt lidt ettrådet uldgarn i farverne hvid, stærk gul, rød og mørk ultramarin blå. På sedlen er der skrevet ”Farvet til fru Hald Terkelsen, Fyns Hav, Danebod Højskole”. Indimellem sidder Einar Hansens prøvefarvninger med recept, der oplyser, hvilke syntetiske farvestoffer, han brugte, f.eks. til den højrorde: ”1½-2% anthralanrot GG, 1% supraminrot GG”, men han konstaterede, at cochenille var bedst til karmosinrød.

Folkedragtgarnerne var også med på Bellahøjuddstillingen. Gennem analyser af de mange fragmenter kom Einar Hansen frem til en farveserie med en række nuancer. De sidder i aflange garnkort til at købe efter, henholdsvis som et, to eller tretrådede garner, hårdt eller løsere spundet og tvundet.

Kunder og indkøb

Indskrivningsbog fra 1929-1936 er bevaret og giver et interessant indblik i, hvem Einar Hansen handlede med, og hvad de købte. Der er både kendte kunstnere og institutioner, og en lang række mere ukendte personer. I 1930'erne vandt hjemmevævningen frem, godt hjulpet af Valutaordningens ikrafttræden i 1931, der lukkede for import af tekstiler²². Væveværksteder og -boder udførte bestillingsarbejde, og de fleste købte hos Einar Hansen efter fremsendte ønsker, enten i form af garner eller malede oplæg. I bogen sidder en prisliste over farvning af garnpartier fra 1-2½ kg og op til 20 kg. Einar Hansen leverede dansk uldgarn, købt i Sønderborg Kamgarnsspinderi, fæhårsgarn i tre udgaver og engelsk uldgarn i tre udgaver. Et



Fig. 13: Fra Einar Hansens ramme med folkedragtstoffer: Tre manilasedler, på den øverste sidder de originale garnender, som Margrethe Christiansen, Askov Højskole, sendte til Einar Hansen. Hun ønskede ettrådet uldgarn i rød og to grønne nuancer. På den mellemste seddel de indfarvede garner, hvor Einar Hansen har skrevet om væverapport og trend. På den nederste seddel en stump af det nye stof, vævet med det grønne garn. Til højre tre dunter garnprøver, som der bestiltes kilovis af. På vævekurser, afholdt af Dansk Husflidsselskab i Askov, vævede eleverne folkedragtstoffer, hvoraf de syede deres egen dragt. VejleMuseerne 916x15L.



Fig. 14: Den første serie af bomuldsgarner, som Einar Hansen indfarvede til FDB/HH i 1932. På den lille trykte seddel står "Lys og Vaske ægte, Eh Vejle" og på den anden side f.eks. "Broderegarn 30 Mtr nr. 12, Farve (4)". VejleMuseerne 916x94a.

indlagt reklamebrevkort giver indtryk af, hvilke farvestoffer Einar Hansen foretrak i forhold til garnfibre: *"Vi farver Garn, Stof og Strømper af Uld, Silke, Bomuld, Hør og Kunstsilke med Indanthren- og Libanonfarver, Sirinsliebt- og Chloratinsliebfarver, Svovl- og andre Specialfarver. Palatinecht- og Neolanfarver, Anthralan- og Alizarinfarver til Fabrikation og Haandvævning"*.

Vævestuen (DHS) i København var den største kunde. Blandt kunstnere og skoler kan nævnes Væveskolen Askovhus ved Paula Trock, Johanne Siegumfeldt, Margrete Drejer, Ernestine Nyrop, Gerda Henning, Lis Ahlmann, Ingeborg Mule Henningsen, Mette Westergaard, professor Mogens Koch, Ollerup Håndværkerhøjskole, Jebjerg Ungdomsskole, der havde en særskilt vævestue, Håndarbejdets Fremme og Højskolernes Håndarbejde. Kunderne leverede egne garner og stoffer til farvning, men næsten ligeså ofte købte de af Einar Hansens færdige serier. Desuden leveredes tvist i mange forskellige farver.

En tilhørende korrespondance fortæller om prøvefarvninger og diskussion med kunderne. Nogle er utilfredse over den tid, det tager for Einar Hansen at levere den ønskede farve. Flere gange forklarer han, at de mange eksperimenter med farvningerne tager lang tid, og dem tjener han næsten ikke noget på, selvom nogle kunder også beklager sig over hans priser.

Kunder som Ernestine Nyrop og Mette Westergaard sender en skitse af det mønster, de skal væve, hvorved Einar Hansen kan få en fornemmelse for farvernes fordeling i forhold til mønster og garntype. Forskellige typer garner i samme farvebad får ikke nødvendigvis den samme farve, da selve råmaterialelets karakter har stor indflydelse på, hvordan det tager imod farven. Ligeledes har



Fig. 15: Detalje af det blåternede stof, designet af Lis Ahlmann og Einar Hansen, til Børge Mogensens tremmesofa, købt i 1962. Det ses, hvordan Lis Ahlmann blødgjorde overgange og mødepunkter mellem den mørkeblå og lysbeige farve. Privateje.

det indflydelse på farveopfattelsen, hvilke farver der ligger ved siden af hinanden i vævningen.

I 1932 var Einar Hansen i gang med et udviklingsarbejde for FDB/Højskolernes Håndarbejde (HH), der ønskede at bringe nye mønstre på markedet og dertil hørende nye broderigarner som en modsætning til DMC's garner af merciseret bomuld. Dette passede Einar Hansen, han brød sig heller ikke om de glatte hårdtpundne og tvunde DMC garner, der efter hans mening ikke var i overensstemmelse med bomuldens matte struktur. De danske Bomuldsspinderier i Vejle sendte prøvespindinger, som Einar Hansen indfarvede. Den første bomuldsserie er tretrådet i ret mørke og mattede farver. I 1934 indfarvede Einar Hansen tre bomuldsserier: HH 1200, HH 1600 og HH 2400 (finest). Den sidste med lysere og lettere farver. Ret hurtigt kom også en uldserie i kamgarn HH 200, indfarvet med neolanfarvestoffer.

Samarbejdet med Lis Ahlmann om møbelstoffer i hvergarn fortsatte, inspireret af de gamle ternede stoffer. Særlig kendt er de blåternede til Kåre Klints øreklaplænestol fra 1941, og Børge Mogensens topersoners tremmesofa fra 1945. Lis Ahlmann arbejdede med at undgå for store kontraster ved at væve blå striber ind i de lysbeige. Det giver en raffineret lysdetalje, som understreger sofaens lethed, hvor de beige striber mødes i et helt beige punkt²³.

Sammen skabte de stoffer, præget af afklaret enkelhed, der stemte overens med Børge Mogensens funktionalistiske møbler, tegnet for FDB 1940-1952. Stoffet skulle passe til træets farve og struktur. Farveskalaerne fortsatte med at være enkle: Mørkblå, rustrød, mørklilla, lysdrap, græskgrøn og –blå. I 1953 overtog tekstilfirmaet C. Olesen produktionen under navnet "Cotil"²⁴.

Skema over Lis Ahlmann-garner til hver farvning på 2 tr. kamgarn og 2 tr. tweed. Blå, grøn og grønblå til 3 kg, de andre fire farver til 1 kg.

Farvestof	Blå %	Grøn %	Grønblå %	Rustrød %	mørkviolet %	Lysbrun %	Lysdrap %
Neolanblå GG	3	3					
Neolanblå 2R	1	1		0,19			0,3
Neolangrå 3B	1,2	1,2	1,5				
Neolanrosa	0,1						
Neolangul GR		0,25					
Neolangul BE			0,5				0,3
Neolanrød G				1,7 0,6			
NeolanorangeR				1	1 6 2,5		
Neolanviolet- Braun B							
Neolanorange G						1,5	15
Neolanrød GAE						0,35	0,035

Einar Hansens bidrag til den gode smag

I forbindelse med Lis Ahlmanns udstilling i 1929 holdt Einar Hansen et foredrag på Kunstindustrimuseet, hvor han foreslog oprettelse af en håndarbejdscentral efter idé fra Landsforeningen Dansk Arbejde, som hjælp til de mange hjemmевævere. Einar Hansen slog fast, at gode garner skulle indfarves så de passede i kvalitet og farver til den danske smag og æstetik. Centralen skulle vejlede og forhindre fabrikkernes påvirkning. At det var gået så galt, skyldtes ifølge Einar Hansen, at de danske bønder efter 1870 glemte og tabte interessen for, hvordan god uld fremstilles, da fabrikkerne overtog garnproduktionen. Bondekonerne konkurrerede ikke længer om at fremstille det fine statusgivende hvergarn.

Einar Hansens tale ligger helt i tråd med den kunstindustrielle bevægelses diskurs under skønvirke. Forbilledet var en beundring af den gamle danske almuekultur, hvis bønder i århundrede havde fremstillet brugsbestemte og enkle møbler, redskaber og tekstiler, som Margrethe Christiansen sagde i et foredrag fra 1932²⁵. Hun sammenligner funktionalismen med de danske folkedragter, der udvikledes af naturlige grundmaterialer, behov og brugbarhed. Det kommer der en æstetik ud af, som tiltaler folket, fordi den har rod i dem selv, fastslår Margrethe Christiansen.

I en analyse kan denne forståelse ses om udtryk for, at et boligtekstil, fremstillet af gode, helst danske, uldgarner, indfarvet med udgangspunkt i gamle opskrifter og med sans for de naturlige kulører, er symbol for de rette værdier, man gennem tekstiler kan kommunikere i sin stue. Opfattelsen blev en del af det borgerlige dannelsesbegreb og samtidigt et kampmiddel imod den fremvoksende socialisme. I den kunstindustrielle bevægelses diskurs italesattes

meget af det fabriksfremstillede som værende af dårlig kvalitet, fordi der ikke var nedlagt noget personligt arbejde i produktet. Industrivarer ansporede ikke til human værditænkning²⁶.

Einar Hansen er et typisk paradoks, ligesom det er tilfældet inden for andre håndværk, der tog industrielle metoder i brug, hvor de var nyttige, sparede arbejdskraft og tid. I sin udforskning og videnskabelige farveforsøg går Einar Hansen historisk til værks, men han bruger fabrikkernes syntetiske farvestoffer. Han balancerer mellem industri og håndværk samtidig med, at han formidler kunstindustriens diskurs om historisk tilgang og personligt arbejde. Hans kunder spurgte ikke efter, hvilke farvestoffer han brugte – måske ønskede de ikke at vide det, så den ”store” værdifortælling fik mindre betydning? Flere af dem eksperimenterede selv med plantefarvning – navnlig på kurser og skoler, hvorved eleverne fik en historisk fornemmelse og respekt omkring et håndværk. Plantefarvning har ifølge Einar Hansen en æstetisk pædagogisk betydning, idet man lærer om farveharmoniens love.

Der er ingen tvivl om, at Einar Hansen udførte et fornemt pionerarbejde. Hans store indsigt i farvestoffer og kemiske processer hjalp ham til at sammensætte de rette mængder. Ved at arbejde med forholdsvis få hovedfarvestoffer, valgt efter høj ægthed, skabte han harmoniske farveserier, der var med til at markedsføre dansk design. Kunderne roste hans store følsomhed og kunstneriske evner. Tekstiler, fremstillet med Einar Hansens garner, er indgået som en del af smagsdannelsen her i landet og har haft betydning både i forhold til markedet og til at fastholde bestemte værdinormer i store dele af det borgerlige Danmark.

Noter

- 1 Paludan: 2003, s. 19.
- 2 Wandel: 1958, s.13.
- 3 2008-2009 havde forfatteren et forsknings- og formidlingsprojekt som museumsinspektør på VejleMuseerne, der resulterede i en udstilling ”Farverens lærling”.
- 4 Hvor intet andet er nævnt, stammer oplysningerne fra Vejle Stadsarkiv, L.P. Hansens Farve- og Renseri, A 2065, A 2066 og A 6078 og fra studiet af genstande på VejleMuseerne, sag 916. Einar Hansens meget store samling af arkivalier, prøvefarvninger og stoffragmenter indleveredes i 1982 efter, at den ene søn, Tage Taaning Hansen, lukkede firmaet i 1978. Interview med Tage Taaning i 2008.
- 5 Rykind-Eriksen: 2008, s. 37-54.
- 6 Hansen:1923.
- 7 Rykind-Eriksen: 2015, s. 100ff.
- 8 På denne baggrund oprettedes 1907 Selskabet til HedeboSyningens Fremme, fra 1928 kaldt Håndarbejdets Fremme.
- 9 De indsamlede beretninger, recepter og foto fra de gamle farverier opbevares på Vejle Stadsarkiv under Einar Hansen.
- 10 Elisabeth Smedes var uddannet på Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder. I 1917 kom hun til Rosenborgs tekstilværksted for at reparere Christian V’s gobeliner om den skånske krig, da de skulle flyttes til det nye Christiansborg. Hun udviklede restaureringsteknikker til gobeliner.
- 11 Dagmar Olrik var uddannet på Tegne- og Kunstindustriskolen for Kvinder og debuterede på Charlottenborgs forårsudstilling i 1893. Lærte gobelinvævning i Italien og genoptog denne vævekunst i Danmark, hvor hun også blev pionér inden for restaurering af gamle gobeliner. Fra 1902 blev hun leder af værkstedet, der udførte Københavns Rådhus’ nye gobeliner efter Lorenz Frølich’s tegninger.
- 12 Musset på Sønderkov, sag HBV16: Bo Rud, gift med Charlotte Rud (formand for Højskolernes Håndarbejde), var uddannet ingeniør og blev meget optaget af plantefarvning. Han henvendte sig i 1930’erne til Einar Hansen, deltog 1936 i kurser henholdsvis i Dalarna (Sverige) og Aabo (Finland), hvor de indsamlede planter, foretog farveforsøg, opsatte til herbarium, satte de farvede garndunter i ringe, hvor nuancerne går smukt over i hinanden, og foretog lysægthedsprøver.
- 13 Bogstaverne bagved farvestoffets navn angiver styrken af farvestoffet.
- 14 Folkevisegobelinerne hænger i de kongelige repræsentationslokaler, Christiansborg, i det ottokantede tårn.
- 15 Rykind-Eriksen: 2011, s.61ff.
- 16 *Kemi & Klæ'r*: 2011, Indledningen og Helge Kraghs artikel, s. 21-39.
- 17 Rykind-Eriksen: 2010. Museumsinspektør Elna Mygdal, Nationalmuseet, og væver Johanne Siegumfeldt, DHS, havde analyseret gamle almuestoffer og udført prøvevævninger under leder af Tegne- og Kunstindustriskolen for kvinder, Sophy A. Christensens vejledning.
- 18 Rykind-Eriksen, Anja: 2004.
- 19 Lis Ahlmanns samling findes på Designmuseet, tidligere Kunstindustrimuseet, og indeholder både gamle og nye prøvevævninger samt en del vikleprøver.
- 20 Vejle Stadsarkiv, Einar Hansen A2066: Margrethe Christiansens udstillingsoplæg.
- 21 Ringkjøbing-Skjern Museum, Dansk Husflidsselskabs arkiv og samling og VejleMuseerne, Einar Hansen sag

- 22 Kragelund, Minna: 2004, s. 85.
- 23 Rykind-Eriksen, Anja: 2004.
- 24 Rykind-Eriksen: 2010, s. 106.
- 25 Christiansen: 1933.
- 26 Rykind-Eriksen: 2015, s.427ff.

Litteratur

- Christiansen, Margrethe: *Højskolen og Folkedragterne*. Foredrag ved Højskolemødet paa Ollerup 1932, særtryk af Dansk Udsyn, 1. Hefte 1933.
- Damhus, Ture; Nielsen, Anita Kildebæk & Knudsen, Christian B.: *Kemi & Klæ'r. Tekstilkemi i historisk perspektiv*, Historisk-kemiske skrifter nr. 20, Dansk Selskab for Historisk Kemi 2011.
- Hansen, Einar: *Et Indblik i Farvekunstens Historie*, Vejle 1923.
- Kragelund, Minna: Tråden, farven og linjen – tekstile kundskaber, *Ting og tingester*. Materielle kulturstudier, Danmarks Pædagogiske Universitet 2004.
- Rykind-Eriksen, Anja: *Fra almuenostalgi til funktionalisme*. Vævede brugstekstilers udvikling 1920-1970, belyst ud fra Lis Ahlmanns tekstile produktion, upubliceret bachelorprojekt, Århus Universitet 2004.
- Rykind-Eriksen, Kirsten: L.P. Hansens Farve- og Renseri 1881-1961, *Vejlebogen 2008*. Årbog for Byhistorisk Selskab for Vejle, 2008.
- Rykind-Eriksen, Kirsten: *Griffe, hejrer og ulve. Nyt syn på design og møbelindustri 1830-1930*, Nyt Nordisk Forlag 2015.
- Rykind-Eriksen, Kirsten: "En funktionel ramme for dagliglivet. Farver Einar Hansen og væver Lis Ahlmann", *Kunst og kultur*, nr. 2, Oslo 2010, s. 98-107.
- Rykind-Eriksen, Kirsten: "En hjørnesteen i dansk tekstilkunst. Om Einar Hansens arbejder 1920-60 med syntetiske farvestoffer ved fremstilling af garnserier og funktionalistiske bogligtekstiler", *Kemi og klæ'r. Tekstilkemi i historisk perspektiv*, Dansk Selskab for Historisk Kemi 2011.
- Paludan, Charlotte: *Vævekunst*, Det danske Kunstindustrimuseum 2003.
- Wandel, Gertie: "In memoriam Einar Hansen", *Haandarbejdets Fremme* nr. 1, 1958.

Farvede silketekstiler i Danmark 1000-1200 e.Kr.

Af Anne Hedeager Krag

Indledning

I de senere år er der foretaget nye farveanalyser af tre silketekstiler fra Danmarks tidlige middelalder, som er perioden ca. 1000-1200 e.Kr. Silkerne er alle tre importeret fra Middelhavsområdet, og de to af fundene stammer fra Knud den Helliges helgenskrin i krypten i Odense Domkirke, mens det tredje stammer fra et relikviegemme fra alteret i Sigersted Kirke ved Ringsted.

Den importerede silke stammer højst sandsynlig fra Det Byzantinske Rige (330-1453 e.Kr.), hvor der i hovedstaden Konstantinopel fra 500-tallet udvikledes en særlig hofkultur, der krævede store mængder af silke. Konstantinopel havde som arvtager af den sene antikke kultur og gennem sine mange handelsforbindelser spillet en stor rolle i kunst- og kulturlivet i hele Europa fra o. 600 e. Kr.

Den byzantinske dragt blev fra begyndelsen tilknyttet den kristne kirke. Til bispernes og præsternes dragter hørte der en messehagel (casula), en messeskjorte (alba) og en tunika (dalmatica). Alle tre dragtdele har deres oprindelse i romerske dragtdele. Der var desuden en sammenhæng mellem silke, politik og religion. For eksempel var der pragtfulde dragter til kejserfamilien, som i de kommende århundreder blev et forbillede for både herskerdragten og den gejstlige dragt i det øvrige Europa. Der foregik en eksport af byzantinsk silke til Vesteuropa især i 900 til 1100 årene, både som handelsvarer og som diplomatiske gaver, hvilket havde stor effekt på brugen af silke i religiøse sammenhænge. Det gjorde sig også gældende i Danmark.

Silkefremstilling i Byzans kendes tilbage til kejser Justinian I's regeringstid (527-65). Silketekstilerne var præget af både den byzantinske kultur og den indflydelsesrige sassanidiske kultur i det nuværende Iran (226-661). De tre danske fund med silke er vævet i teknikken *samitum*, der er en teknik, som udnytter silkens egenskaber på den allerbedste måde. Samitum-teknikken blev udbredt til hele Middelhavsområdet, herunder Byzans, og også længere nordpå. Et samitum-vævet silkestykke nåede til Danmark i den tidlige vikingetid, hvor et lille stykke på 2,5 cm x 1,2 cm kendes fra en grav i Fløjstrup ved Randers¹.

Kontakten mellem Danmark og Byzans afspejles især i to samitum-vævede silkefund fra Odense Domkirke. Et stort stykke, 110 cm x 133 cm i rødt med mønster bestående af ørne i ovale rammer samt en gul pude med fuglemotiver. Begge silkevævninger menes at stamme fra helgenskrinet med Kong Knud den Hellige, der blev myrdet i 1086 og helgenkåret i 1100. Højst sandsynlig var de gaver fra Knud den Helliges enke, Edel, der senere blev gift med den syditalienske hertug Roger af Apulien². Silkefundene fra Odense bliver af udenlandske forskere anset for "highlights" i europæisk sammenhæng. Der er foretaget farveanalyser af Odense-silkerne i 2008.

Det tredje stykke silke, der er blevet analyseret for farver stammer fra Sigersted Kirke nær Ringsted, hvor to små samitumvævede silkestykker med ens mønster var svøbt om små knogler og nedlagt i en blyæske i kirkens stenalder³.

1 Fløjstrup-silken, der ud fra andre genstande i graven er dateret til o. 800 e.Kr. ser ud til at have været farvet rødt, men der er ikke foretaget farveanalyser af det lille silkefragment.

2 Hedeager Krag, 2010: Ørnetæppet og andre silkefund fra Knud den Helliges helgenskrin i Odense Domkirke/ The Eagle Silk and other silks in the shrine of St. Canute in Odense Cathedral. Poul Kristensens Forlag.

3 Danmarks Kirker, 1936: 1. Bind. Sorø Amt ved Victor Hermansen og Poul Nørlund. G.E.C.Gads Forlag, København, s. 435. Alterbordet i Sigersted Kirke ved Ringsted. "Midt i Oversiden, der rager ud med en Skraakantprofil, dækker en Porfyrflyse over en Helgengrav, en ujævn Fordybning i Mørtelen; heri blev (1933) fundet en Blykapsel med to Helgenben, der hver for sig var indsvøbt i smaa purpurrode Silkeklude med blaat Mønster af Byzantinsk Karakter, nært beslægtet med Ørnetæppet i S.Knuds Skrin i Odense". Der findes desværre ikke et foto af Sigersted-silken.



Fig. 1 og 1a: Knud den Helliges helgenskrin i Odense Domkirke med den gule pude.

Farveanalyser

I 2008 blev helgenskrinene i Odense åbnet for nyere undersøgelser. Ved denne lejlighed blev der udtaget 10 tråde til farveanalyse, som blev foretaget på Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN) i Amsterdam.

Alle prøverne undersøgtes under mikroskop før analyserne. Prøverne blev undersøgt under et digitalt mikroskop med en forstørrelse på 10X for at iagttage farver og bestemme om, trådene indeholdt fibre med en anden farve end det samlede indtryk. Hvis det var tilfældet, blev der gjort forsøg på at dele trådene og analysere dem separat. Denne arbejdsproces er ikke destruktiv og har derfor ingen indflydelse på farvestofanalyserne. For at bestemme tilstedeværelsen af bejdsemiddel til at binde farveemnet på trådene, betyngning og andre uorganiske materialer blev SEM-EDS påvisning udført.



Fig. 2: Ørnetæppet i krypten, Odense Domkirke. Str.: 110 cm x 133 cm.

Prøverne analyseredes med High Performance Liquid Chromatography (HPCL) koblet on-line med foto dioder i en rækkedetektor, svarende til ICN SPO 36. Hertil blev anvendt en gradient bestående af vand, methanol og fosforsyre (PO₄), som er passende til naturfarvestoffer⁴.

Resultaterne af farveprøverne i Odense-silkerne viser, at der er anvendt seks forskellige plantefarver, fordelt på to røde, to gule og to blå farveemner.

Farveresultater af Ørnetæppet

Den røde farve:

Indigotin	Indigo eller vajd
Alizarin	Krap-arter
Indirubin	- -

Den blå farve:

Luteolin	Vau (farvereseda)
Alizarin	Krap-arter
Indigotin	Indigo eller vajd

Farveresultaterne af Ørnetæppet viser endvidere, at der er brugt to farver til at få den røde farve frem (indigo eller vajd og kraparter), og der er brugt tre farver til at få den mørkeblå farve (vau, krap-arter og indigo eller vajd).

Farveresultater af puden med fuglemønster

Den gule farve:

Type C, Component:	Rødtræ
Quercetin:	Persiske bær
Indigotin:	Indigo eller vajd

Den grøn-blå farve:

Indigotin:	Indigo eller vajd
------------	-------------------

Den lysere blå farve:

Indigotin:	Indigo eller vajd
------------	-------------------

Farveresultater af Sigersted-silken

I december 2014 blev to tråde af silke taget ud af silkefragmenter fra Sigersted Kirke⁵. De blev sendt til Bruxelles, hvor der er foretaget analyser af Ina Vanden Berghe, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels (IRPA/KIK), Scientific Department, Acting head of Textile Research.

Farveanalyserne viser, at der er anvendt

Rødtræ/Brazilwood	Rød farve
Krap	Rød farve
Vajd/Indigo	Blå farve
Luteolin	Gul farve

Som i Odense-silkerne er der i Sigersted-silken tale om blandingsfarver, hvilket er typiske for byzantinske silkevævninger. Den gule farve indeholder forskellige farveemner som rødtræ, persiske bær og indigo eller vajd. Heraf kendes rødtræ og persiske bær fra Asien.

4 'Spektre' af referencemateriale for de fleste almindelige farvestoffer er til rådighed på ICN. Uheldigvis er det ikke altid muligt ved lav koncentration i prøverne eller ved manglende referencemateriale at udføre en identifikation. Imidlertid kan man slutte sig til farver af ukendt sammensætning ud fra UF-Vis spektre, med mindre det er et nedbrydningsprodukt som har skiftet farve. Den nøjagtige analytiske fremgangsmåde SEM-EDS og HPLC-PDA-analyserne er beskrevet i appendix A i rapporten.

5 Trådene blev udtaget af Irene Skals fra Nationalmuseet, silketekstilerne er på Nationalmuseet, reg.no. D12248.

Samlet oversigt af farveresultater

En samlet oversigt over farveresultaterne af de tre silkefund fra henholdsvis Odense og Sigersted viser, at der er brugt seks forskellige farveemner af planter og rødder.

De røde farver:

Krap	<i>Rubia tinctoria</i> L.
Rødtræ/Brazilwood	<i>Caesalpinia sappan</i> arten

De blå farver:

Indigo	<i>Indigofera tinctoria</i> L.
Vajd	<i>Isatis tinctoria</i> L.

De gule farver:

Vau –	<i>Reseda luteola</i> L.
Persiske bærr	<i>Persian berries</i> af slægten <i>Rhamnus</i>

Diskussion af farverne

De røde farver

Det var et specialiseret håndværk at farve med rødt i den europæiske oldtid og middelalder. Purpur var den mest kostbare røde farve, men andre røde farver, som krap eller kermes, var kendte farveemner⁶. I Bibelen, Det Gamle Testamente, kendes mange eksempler på farvning med både purpur og kermes, som også kaldes karmoisin. Her er et eksempel fra 2. Krøn. 2,7: ”Send mig derfor en mand, der er kyndig i at arbejde i guld, sølv, bronze, jern, rødt purpur, karmin og blåt purpur, og som har forstand på gravering; han skal arbejde sammen med de kyndige, jeg har hos mig i Juda og Jerusalem, som min far David skaffede”⁷.

Purpur stammer fra det latinske ord *purpura*, der betyder purpurfarvet og fra det græske ord *porphyra*, porfyr, som i Middelhavsområdet er en forholdsvis sjælden, rødviolet stenart. Ved purpurfarvet menes rødviolet farvestof. Det fremstilledes i oldtiden af slimafsondringer fra havsnegle. Kunsten at bruge sekret fra purpursneglen *Murex Brandaris*, der giver den røde purpurfarve, og *Murex Trunculus*, som giver den blå, anses for at være udviklet i 1000-tallet f. Kr. Fønikerne, der boede i kystegnene i det østlige Middelhavsområde, lærte at farve deres stoffer med purpurfarver i årtusindet f. Kr. Byerne Tyrus og Sidon langs det nuværende Libanons kyster blomstrede op som følge af purpurfremstilling og handel med farveemnet.

Den indviklede farveproces, som var udviklet ved purpurfremstilling, brød næsten sammen, da Tyrus i 638 e.Kr. overgik til araberne, men heldigvis flyttedes fremstillingen af de kostbare farvestoffer til Konstantinopel. Purpur var efterhånden et så vigtigt symbol på kejsermagten, at befolkningen fik forbud mod at købe og sælge purpurfarvet klæde. Under kejser Konstantin VII (913-59) indføjedes tilnavnet Porphyrogenetos – den porfyrfødte, om børn, der var født i et porfyrbeklædt gemak i kejserpaladset. Kejserens røde kappe og røde sko var purpurfarvede, og det var et værdighedstegn, som kun kejseren måtte benytte. Den purpurfødte Anna Komnena, datter af den byzantinske kejser Alexios I Komnenos (1081-1118), skrev i biografien Alexiaden ”-hvor dog lykken leger med menneskene! Snart behager den at smile til dem, og da løfter den dem højt og smykker dem med det kejserlige diadem og purpurskoene! Snart rynker den brynene ad dem og ifører dem de sorte pjalter istendenfor purpurkåben og kronen”⁸.

Den kejserlige purpurfremstilling ophørte ved Byzans, fald i 1453.⁹

Krap - *Rubia tinctoria* L.

Krap er en plante, der hører hjemme i Syrien, Palæstina og Ægypten, hvorfra araberne bragte den til Europa. Farvestoffet i denne plante er især *alizarin* og *purpurin*. Krap kendes helt

6 Der er ikke fundet purpurfarvet silke i de danske silkefund fra tidlig middelalder, men alligevel har jeg valgt at omtale farven, da den er kendt for at blive kaldt for Kongernes farve, og det har været den allermest kostbare farve, der er blevet brugt på byzantinsk silke. De fornemste byzantinske silker var, som det fremgår nedenfor, forbeholdt kejserhoffet, derfor er det naturligt, at de ikke fandt vej til Danmark i tidlig middelalder.

7 Karmoisin skal ikke forveksles med karmin, som først blev brugt efter opdagelsen af Amerika i 1492. Oplyst af lektor ved Danmarks Designskole og farveekspert Joy Boutrup, april 2009.

8 SFINX 2003:4).

9 Hedeager Krag, A.: ”Byzans, silkens rige”, side 60. I: Hjort, Ø., 2010 (red): *Arven fra Byzans*. Tidsskriftet SFINX.

tilbage til 18. Dynasti i Ægypten (1550-1300 f.Kr.)¹⁰. Plinius den Ældre (d. 79 e.Kr.) skelner i sin *Naturalis Historia* mellem krap, der vokser i Italien, og krap, der er importeret fra andre steder¹¹. I mange århundreder var krap sammen med indigo det vigtigste farvestof ved farvning af tekstiler. Den røde farve i Ørnetæppet indeholder blandt andet *alizarin*, hvilket er bevis for at krap er anvendt.

Rødtræ/Brazilwood -

Caesalpinia sappan arten

Bundfarven i den gule pude fra Odense består af farve udvundet af blandt andet rødtræ, hvilket også er med til at give den gule farve en mørkere nuance, således at den bliver nærmest safrangul. Den rødbrune farve i silkefragmenterne fra Sigersted er ligeledes blevet bestemt til at være en blandingsfarve, bestående af krap og rødtræ/brazilwood. Rødtræ hører til *Caesalpinia sappan* arten, og farven er også kendt under den samlede engelske betegnelse brazilwood.¹² Farven er importeret fra Østen, og de ældste tekstiler, som er bestemt til at være farvet af rødtræ, stammer fra lokaliteten Loulan i det østlige Turkistan, udgravet af Aurel Stein i 1913-16. Dateringen på silkerne er fra 2. årh. f. Kr. til 3. årh. e. Kr.¹³



Fig. 3: Krap, *Rubia tinctoria* L. (Plenck, Jos. Jac.: *Icones plantarum medicinalium secundum systema Linnæi digestarum*, Vlenne, 1788-1803, Cent.x, tavle xx. Formentlig Cent.1. tab. 57). Det Kongelige Bibliotek, København.

De blå farver

Vajd – *Isatis tinctoria* L. – Indigo – *Indigofera tinctoria* L.

I Odense-silkerne er påvist *indigotin* i flere af prøverne. Den blå indigofarve er udvundet af forskellige planter gennem en kemisk proces, og farven er særdeles holdbar. Indigo- og vajdplanten indeholder begge farvestoffet indigotin og har begge haft stor betydning som farveplanter. Farvestoffet er uopløseligt og skal derfor udsættes for en kemisk eller biokemisk proces for at blive vandopløseligt, så det kan anvendes til farvning. Indigoen var de asiatiske kulturers fornemste farveplante anvendt gennem godt 4000 år, medens vajden var den europæiske kilde til indigo. Vajd kendes som en vildtvoksende plante i et bredt bælte, der strækker sig fra Mellemeuropa og Middelhavslændene over Rusland, Vest- og Centralasien til Kina og Japan. Planten er to-årig, og bladene er lange og lancetformede. Det er førstears-bladene, der er bedst egnede til farvning.

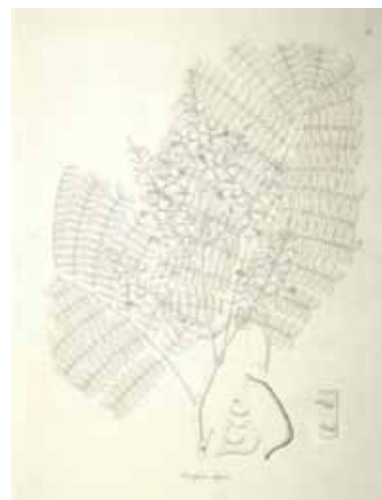


Fig. 4: Rødtræ, *Caesalpinia sappan* arten. (Roxburgh, William: *Plants of the Coast of Coromandel*, 1795-98, Tavle 16). Det Kongelige Bibliotek, København.



Fig. 5: Vajd – *Isatis tinctoria* L. (Kniphof, Jo. Hieron.: *Botanica in originali seu Herbarium vivum in quo plantarum....* 1757). Det Kongelige Bibliotek, København.

¹⁰ Vogelsang-Eastwood, G., 1995, *Fra Faraos Klædeskab. Mode i Oldtidens Ægypten*. Nationalmuseet, København, 31

¹¹ Plinius skriver om farvning med krap i sin "Naturalis Historia", bog 21, vers 47, s. 448. (Rackham, H., 1961: *Pliny Natural History*. With an English Translation in ten volumes. Volume V, IX, London)

¹² Hedeager Krag, A., 2010, 46

¹³ Hofenk de Graaf, J.H., 2004: *The Colourful Past: Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs*, Holland, 142

Fra Lønne Hede graven i Danmark, dateret 1. årh. e. Kr. viser farveanalyser at de blå tekstiler indeholder indigotin, der menes at stamme fra vajd, idet der også er fundet rester af vajdpollen i gravfyldet.¹⁴

De gule farver

Vau – *Reseda luteola* L.

Den mest almindelige gule farve i oldtid og middelalder blev udvundet af farveplanten vau, også kaldet Farvereseda (*Reseda luteola* L.). Farven er stærk citrongul. Planten stammer oprindeligt fra Kina og Indien. Vau var også kendt i Romerriget, hvor både Plinius d. Ældre (d. 79 e.Kr.) og Vitruvius (ca. 25 f. Kr.) kaldte den for *Herba lutea*¹⁵. *Luteolin* er bevis for at der er farvet med vau. Planten blev også anvendt ved blandingsfarver, og der er påvist *luteolin* i den blå farve i Ørnetæppet.



Fig. 6: Fig. 6. Indigo – *Indigofera tinctoria* L. (Plenck, Jos. Jac.: *Icones plantarum medicinalium secundum systema Linnæi digestarum*, Viennæ, 1788-1803, Cent.x, tavle xx.). Det Kongelige Bibliotek, København.

Persiske bær – *Persian berries* af slægten *Rhamnus*

En anden gul farve blev udviklet af persiske bær, som er de umodne og tørrede frugter af forskellige arter af slægten *Rhamnus*. De giver en varm orange-gul farve, der især forekommer på stof, fremstillet udenfor de større farvecentre i Europa.¹⁶ De bedste kvaliteter af persiske bær, kaldes for persiske guldbær, *Rhamnus infectoria* L. Som navnet antyder, kendtes planten fra Persien, hvor det var en kulturplante, særligt beregnet til farvning af stof. Senere blev persiske bær indført som kulturplante til det sydlige Frankrig, Italien og Spanien. Persiske bær er vildtvoksende i Lilleasien og blev brugt i Rom fra o. 300 e.Kr.

Konklusion

Nye farveanalyser viser, at Odense-silkerne og silken fra Sigersted er farvet med forskellige plantefarver, hvoraf to farver er meget sjældne i nordiske silkefund fra oldtid og middelalder. Det er den brunrøde silke fra Sigersted Kirke, der er farvet med bl.a. rødtræ og den gule silkepude fra krypten i Odense Domkirke, der er farvet med persiske bær. Røde farver, hvori rødtræ er kendt, er desuden typiske for byzantinske farvere. I alt blev seks farver udskilt ved de naturvidenskabelige analyser, HPLC (high performance liquid chromatography). To røde, som er farvet med planterne krap og rødtræ, to gule farver, som



Fig. 7: Vau – *Reseda luteola* L. (Flora Danica. København 1761-1883. Tavle 864, 1782). Det Kongelige Bibliotek, København.



Fig. 8: Fig. 8. Persiske bær – af slægten *Rhamnus* (Schultze, Jos. Aug.: *Flora Austriaca, enchiridion ad excursiones botanicas*. Viennæ, 1794, Tvl. 53). Det Kongelige Bibliotek, København

¹⁴ Bender Jørgensen, L & P. Walton, 1986: "Dyes and Fleece Types in Prehistoric Textiles from Scandinavia and Germany". *Journal of Danish Archaeology*, vol. 5, 177.; Munksgaard, E. & E. Østergård, 1988, "Textiles and Costume from Lønne Hede. An Early Roman Iron Age Burial". *Archaeological Textiles, Arkæologiske Skrifter*, 2, Københavns Universitet, 60. Scharff, Annemette Bruselius og Sommer, V.P.: "Indfarvning med fermenterede planter", *Dragtjournal* 14, 2016.

¹⁵ *The Coronation Mantle of the Hungarian Kings*, 2005, 62

¹⁶ Hofenk de Graff, 2004, 214

er farvet med planterne vau og persiske bær samt to blå, der henholdsvis er udvundet af vajd- og indigoplanterne¹⁷.

Den gule farve på puden fra Odense Domkirke, er farvet med både rødtræ og persiske guldbær. Det giver en safrangul farve, og farven er interessant, idet den er beskrevet i Ælnoths Krønike fra o. 1120.¹⁸ Ælnoth skriver blandt andet:

*”Der nu hans helligdom prydes med guldklædte gaver. Stråler med kostbare smykker, her lyser det gyldne metal. Silken, safrangul, ædelsten, alt i det prægtigste udstyr”*¹⁹

Ælnoths beskrivelser af den safrangule farve antyder at den skriftlige kilde fra 1100-årene stemmer overens med de naturvidenskabelige farveanalyser, foretaget her i det 21. århundrede. Senest har den russiske tekstilarkæolog Zvezdana Dode fra Stavropol oplyst, at den gule pude fra Odense har et mønster, der stammer fra handelsbyen Tasjkent i Uzbekistan i Centralasien. Byen var kendt for at være en vigtig handelsstation på Silkevejen²⁰.

Helt tilbage i vikingetiden havde danskerne kontakt østover. For eksempel i 1932 fandt man en møntskat i Randlev, Østjylland, bestående af 237 sølvmonter i resterne af et lerkar. 235 af mønterne var arabiske eller efterligninger af disse, og de to sidste var af europæisk oprindelse. Møntskatten er i begyndelsen af 900-årene gemt væk i et værkstedshus. En del af de arabiske mønter fra Randlev er efterligninger og fremstillet i det volgabulgarske område i Rusland, hvor nordiske og arabiske købmænd mødtes på den vigtige handelsrute langs Volgafloden. Mønterne fra Randlev er præget i Kaukasus, Irak, Iran, Afghanistan og Uzbekistan.²¹ De samme områder, hvor der også var en stor handel med silke.

De tre silketekstiler, som er diskuteret i artiklen, antyder således gennem nye farveanalyser, at der har været både byzantinske og orientalske silker i Danmarks tidlige middelalder. Alt tyder på, at de kom hertil både som gaver ad diplomatisk vej og ved handel med silke via Silkevejen.

17 I artiklen er kun redegjort for farverne, ikke for bejdsemidlerne. F. eks. fremgår det af farveanalyserne, at forskellige alun-bejdsemidler må have været kendt, da de har været med til at binde den smukke røde farver til garnet.

18 http://danmarkskirker.natmus.dk/uploads/tx_tchurchsearch/Odense_0409-1007.pdf

19 Albrechtsen, E., 1986, ”Kong Svend Magnus’ og hans Sønners Bedrifter og Kong Knud den Helliges Lidelseshistorie. Knuds-bogen”. *Studier over Knud den Hellige. Odense, 21*

20 Dr. Zvezdana Dode, professor på Stavropol State University i Rusland har lavet komparative undersøgelser af silketekstiler fra den mongolske periode i Euroasien, og hun har fundet et upubliceret stykke af silke fra Tasjkent på Stavropol Museum, der er meget lig Odense silken med fuglemotivet, oplyst den 4.2.2012.

21 Jeppesen, J., 2011: Randlev. I: *Aros og vikingernes verden. Syv vikingers fortællinger og rejseberetninger fra Aros, Moesgård*, 87-88

Indfarvning med fermenterede planter

Af Annemette Bruselius Scharff og Dorte V. P. Sommer

I 1969 fandt man en enestående grav på en mark i Lønne Hede. Den indeholdt bl.a. enkelte keramikskåle og nogle smykker, hvilket daterede den til det 1. århundrede e.Kr., men det der gjorde graven speciel var, at den indeholdt usædvanlig velbevarede uldtekstiler i bl.a. blå, grønne, gule og røde farver. Det er sjældent, at man i Danmark finder jordfundne tekstiler, der ikke bare er brune, og det var derfor en sensation uden lige at finde en så relativ stor mængde farvet tekstil fra jernalderen¹. Tekstilerne skulle vise sig at blive starten på et mysterium, som stadig ikke er opklaret, nemlig at få identificeret de røde farvestoffer, som man dengang har brugt til indfarvning af de røde garner. Umiddelbart blev det antaget, at de blå og røde tekstiler var indfarvet med henholdsvis indigo og krap eller kraplignende planter, men ved senere analyser skulle det vise sig, at det kun holdt stik for det blå tekstil. Det røde farvestof har indtil nu ikke kunnet identificeres². Mange ekstraheringsmetoder er blevet afprøvet, men det har ikke været muligt at udtrække noget rødt identificerbart farvestof fra tekstilet. Det er blevet undersøgt om farven kan skyldes naturligt pigment, men fibre indeholder kun få eller ingen pigmentkorn, så dette kan derfor også udelukkes³.

De farvestoffer, der er blevet benyttet til de røde garner i Lønne Hede dragten, har åbenbart så stærke bindinger til uldfibre, at de traditionelle ekstraktionsmetoder ikke kan løsrive dem. Det betyder, at man umiddelbart kan udelukke, at de røde garner har været indfarvet med bejdsefarvestoffer eller kypefarvestoffer, da man har erfaring for at disse kan ekstraheres⁴. For bejdsefarvestofferne gælder det, at ekstraktionsmetoderne bryder den kompleksbinding, der er dannet mellem farvestoffet og bejdsen, således at farvestoffet frigives til ekstraktionsvæsken. For kypefarvestofferne gælder det, at ekstraktionsvæsken gør dem vandopløselige og derved ekstraherbare. Den tredje gruppe af naturlige farvestoffer, nemlig de direkte farvestoffer, som udelukkende binder ved affinitet (van der Waalske kræfter), kan også udelukkes, da disse svage bindinger let brydes af ekstraktionsvæskerne⁵. For at finde ud af, hvad der har farvet Lønne Hede tekstilerne røde, tyder meget derfor på, at man skal søge efter farvestoffer, der er fremkommet ved anvendelse af alternative metoder fremfor dem, man normalt benytter ved farvning med naturlige farvestoffer. Vi søger således efter røde farvestoffer, der binder sig til tekstilet på en sådan måde, at det ikke er muligt at ekstrahere dem igen ved hjælp af de traditionelle ekstraktionsmetoder.

Krista Vajanto⁶ har vist, at nogle planter kan farve ubejdset uld direkte, hvis disse først har gennemgået en fermenteringsproces. Hun har ligeledes undersøgt farvernes stabilitet og konstateret, at de var meget stabile over for svedpåvirkninger (ISO test 105-E04). Det er ikke klarlagt, hvad der sker rent kemisk i forbindelse med fermenteringsprocessen, men der sker åbenbart en ændring af indholdsstofferne i plantematerialet, således at de farvende stoffer nu er i stand til at binde stabilt til uldfibre uden at disse har gennemgået en forudgående bejdning med et metalhydroxyd. Det er derfor oplagt at afprøve, om man ved hjælp af fermenteringsmetoden kan opnå røde stabile og ikke ekstraherbare farver, der svarer til dem man ser i Lønne Hede tekstilerne. For at undersøge dette, har vi indfarvet uld med fermenterede planter, som med sikkerhed har været kendt i Danmark i jernalderen. Den farvede uld er dernæst ekstraheret og analyseret for at se, om vi har opnået at få bundet farvestoffet så fast, at det nu ikke længere er muligt at ekstrahere det igen.

Materialer og metoder

Krista Vajantos indfarvningsforsøg viste bl.a., at tormnentiilrod, *Potentilla erecta*,

1 Nordquist og Ørslev: 1973, s. 9-15

2 Dokkedal og Skytte: 1976, s. 13-14, Walton: 1988 s. 156, Scharff og Vanden Berghe: 2014, poster

3 Scharff og Vanden Berghe: 2014, poster

4 Vanden Berge et al.: 1999, s. 1912

5 Boutrup: 1991, s. 22-23

6 Vajanto: 2004, s. 62-75

tørstetræsbark (*Rhamnus frangula*), birkeinderbark (*Betula pendula*) og diverse lav'er, kan give røde/rødbrune stabile farver på uld, hvis man først fermenterer plantedelene i askelud eller urin⁷. De tre førstnævnte planter fandtes med sikkerhed i Danmark i jernalderen. F.eks. har man fundet frø af tormentil i Grauballemandens mavesæk, og pollenanalyser fra Sønderjylland viser, at der helt sikkert fandtes birk og tørstetræ i Danmark i perioden fra år 0 til 600⁸. I dette forsøg har vi valgt at afprøve tørstetræsbark og tormentilrod, da begge planter kan købes i tørret findelt form⁹. Birkebark kan også købes i tørret stand, men her er der tale om en blanding af yder- og inderbark, hvilket giver et helt andet resultat end den rene inderbark.

Den anvendte aske er fremstillet ved afbrænding af birketræ i brændeovn. Stoffet der anvendes til indfarvningsforsøgene er lærredsvævet ufarvet merinould fra TESTFABRICS, INC. PA, USA, STYLE 542. Der er målt pH med indikatorpapir og pH-meter (Radiometer pHM210, standard pH meter), og farvestoffet er ekstraheret ved hjælp af methanol og saltsyre og analyseret med højtydende væskechromatografi (HPLC)¹⁰.

Indfarvningsprocedure

Indfarvningsproceduren følger i store træk Krista Vajantos beskrivelse¹¹, men der er nogle processer, der har måttet justeres undervejs for at undgå skimmelsvamp på farvebadets overflade.

Fremstilling af askelud: 1 l birketræsaske overhældes med 4 l kogende postevand. Blandingen omrøres dagligt og skal stå, indtil pH er omkring 10 (ca. 3 dage). Når asken har bundfældet sig, overføres den klare askelud til en anden beholder og pH måles. Er pH for høj fortyndes med postevand indtil pH 10.

Fremstilling af farvebade og indfarvning af stof: 1 dl findelte tørrede planterødder (tormentil) eller tørret plantebark (tørstetræ) blandes med 9 dl askelud og pH måles. Dernæst omrøres der 3 gange om ugen og pH måles indtil processen er afsluttet. Fermenteringsprocessen tager ifølge Vajanto fire uger ved stuetemperatur, hvorved pH skulle være faldet fra 10 til omkring 6, og farvebadene skulle have udviklet sig til småboblende røde væsker, der nu har fået en vinagtig lugt¹².

Der er først udført et forsøg med tormentilrødder og dernæst nye forsøg med tormentilrødder og bark af tørstetræ, samt diverse efterbehandlinger – se nedenstående skema (tabel 1). Farvebadene er navngivet ud fra hvilken plante, der er benyttet til forsøget efterfulgt af datoen for fermenteringsprocessens start. I tabel 1 angives længden af henholdsvis 1. og 2. fermenteringsperiode samt længden af de respektive indfarvninger. Efter første indfarvning fortsættes fermenteringsprocessen i henholdsvis seks eller ni uger hvorefter der foretages nye indfarvninger i tormentilbadene (tabel 1). Da tørstetræsbadet allerede ved 1. indfarvning resulterede i en stærk rød farve, blev der ikke foretaget yderligere indfarvninger i dette bad.

Den første tormentilfermentering blev startet med tætsluttende låg for at undgå fordampning. Det resulterede i svampevækst på væskeoverfladen. Derfor blev låget fjernet efter fire uger og svampelaget taget bort. Der blev flere gange undervejs i processen fyldt askelud på glassene for at kompensere for fordampningen. Dette har imidlertid betydet, at badene ikke fik så lav pH som angivet i litteraturen¹³. Proceduren for udligning af væsketabet blev derfor ændret undervejs til en påfyldning af postevand i stedet for askelud. Af tabel 2 fremgår det hvornår der er fyldt askelud på.

For at følge fermenteringsprocessen er der jævnlige taget prøver af farvebadene, som i første omgang er frosset ned for senere analyse. Der er dog udført enkelte HPLC-analyser efter fire dage og igen efter 37 dage, hvilket er ca. en uge efter at det første stof blev taget op af badet. Der er ligeledes udført farvestofanalyse på det indfarvede stof (A og D), som er blevet ekstraheret med en blanding af vand: methanol: koncentreret saltsyre i forholdet 1:1:2¹⁴. Ekstraktet er analyseret ved hjælp af HPLC.

7 Vajanto: 2004, s. 62-75

8 Harild et al., 2007, s. 154-87 og Böcher et al., 1975, s. 442-43

9 <http://www.natur-drogeriet.dk/>

10 Vanden Berghe et al., 1999, s. 1912

11 Vajanto: 2004, s. 62-75

12 Vajanto: 2004, s. 62-75

13 Vajanto: 2014, s. 62-75

14 Vanden Berghe et al.: 2009, s. 1912.

Farvebad Plante og startdato	Første fermen- tering	Indfarvning af stof v. stuetemp.	Fermen- teringen fortsættes	Indfarvning af stof v. stuetemp	Stof koges i postevand 11/11 14	Stof koges i farvebad 11/11 14
Tørstetræ 250814	4 uger	1,5 uger (Stof A) 22/9 - 2/10	6 uger	-	Stof A kogt i 2 time = Stof A kogt	-
Tormentil 210714	6 uger	2 uger (Stof B) 1/9 - 15/9	9 uger	-		Hvidt stof koges ¾ time i farvebadet = Stof C
Tormentil 250814	4 uger	1,5 uger (Stof D) 22/9 - 2/10	6 uger	1 uge (Stof E) 4/11 - 11/11	Stof E kogt i 1 time = Stof E kogt	Stof E koges 1½ time i farvebad = Stof F

Tabel 1. Oversigt over tidsperioder for de tre farvebades fermenterings- og indfarvningsprocesser. Prøvenummeret angiver tidspunktet for processtart.

Dato Plante Start dato	28/8 14	3/9 14	22/9	2/10	8/10	4/11	11/11
Tørstetræ 250814	Askelud	Askelud	Stof A i	Stof A ud			
Tormentil 250814	Askelud	Askelud	Stof D i	Stof D ud	Askelud	Stof E i	Stof E ud**
Dato Plante	18/8 14	25/14	1/9 14	15/9	4/11	11/11	
Tormentil 210714	Askelud	Askelud	Stof B i	Stof B ud		Stof C i*	

Tabel 2. Tidspunkter for tilsætning af askelud og stof til farvebadene. * Angiver at ufarvet stof er lagt i farvebadet og kogt i dette. ** Angiver at stofprøve er udtaget efter en uges farvning.

Resultater

De opnåede stoffarver ved indfarvningerne i de tre farvebade fremgår af figur 1.

En graf over de målte pH værdier for de tre farvebade fremgår af figur 2. pH stiger tydelig når der tilsættes askelud (18/8 og 25/8 for tormentil 210714 og 28/8, 3/9, 8/10 samt 15/10 for farvebadene opstartet 250814).

Efterbehandling af det tørstetræsindfarvede stof ved kogning i postevand i 2 timer, viste en tydelig rødviolet farvning af kogevandet samt en mindre farveændring af det indfarvede stof, som mister noget af sin røde farve se figur 3.

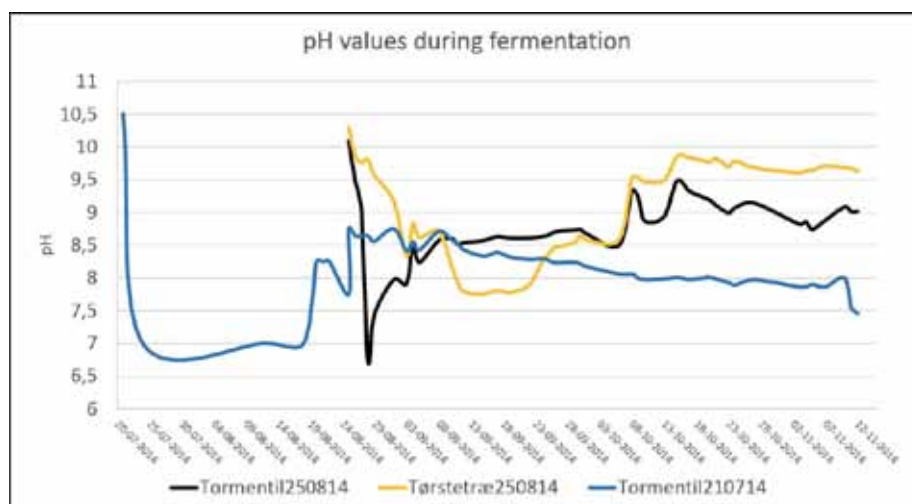
HPLC resultaterne af farvestofanalyserne for farvebadene potentil 250814 og tørstetræ 250814 (efter fire dage og 37 dage) samt Stof A og D fremgår af figur 4.

Ved HPLC adskilles en prøves bestanddele (molekyler) ved at sende prøven gennem et system der tilbageholder molekylerne alt efter deres polaritet. Når man aflæser kromatogrammet, vil de mest polære (vandelskende) molekyler komme først igennem systemet (toppen længst til venstre), mens det mest upolære vil være at finde længst til højre. Kromatogrammerne i figur 4 viser at farvebadene for tormentil og tørstetræ består af en række næsten ens molekyler det ikke har været muligt at adskille fuldstændigt med den anvendte metode. Ideelt set burde alle toppe være adskilte fra hinanden, i stedet for som nu at optræde

A, 1,5 uger	Tørstetræ 250814	
B, 2 uger	Tormentil 210714	
B, kogt i postevand	Tormentil 210714	
C, ufarvet stof kogt i farvebad	Tormentil 210714	
D, 1,5 uger	Tormentil 250814	
D, kogt i postevand	Tormentil 250814	
E, 1 uge	Tormentil 250814	
E, kogt i postevand	Tormentil 250814	
F, E kogt i farvebad	Tormentil 250814	

Fig. 1: Indfarvningsresultater. Procesdetaljer for stof A-F findes i tabel 1.

Fig. 2: Figur 2.
Grafer over de
målte pH værdier i
farvebadene.



som én stor blød top, der har flere eller færre skarpe toppe ovenpå. At det kan være svært at adskille visse plantestoffer kendes blandt andet fra analyser af garvestoffer¹⁵.

Af kromatogrammerne kan det aflæses at tørstetræ indeholder flere upolære molekyler end tormentil. Det er også tydeligt, at farvebadene har udviklet sig fra dag fire til dag 37, hvor kromatogrammerne afspejler ændring af molekylernes sammensætning. En mere præcis forklaring kræver dog yderligere

analyser. Det ses også, at kromatogrammerne for de ekstraherede farvestoffer adskiller sig fra farvebadenes. Det kan blandt andet forklares ved, at farvestofferne modificeres, dels under indfarvningen, dels under den efterfølgende ekstraktion forud for HPLC analysen.

Diskussion

Ved forsøgene med tormentilrødder har det ikke været muligt at opnå en rød farve, der svarer til dem i Lønne Hede-tekstilerne. Alle farver er blevet meget lyse på nær Stof F som først er farvet i en uge ved stuetemperatur i farvebad, der har stået i ca. 12 uger og dernæst kogt i 1½ time i farvebadet. Stoffet stod og kølede af i farvebadet indtil næste dag, hvor det blev taget op og skyllet. Hvis man kigger på pH i tormentilfarvebadene, så fremgår det, at pH har ligget omkring 8,5 og 9 i de perioder, der er farvet stof ved stuetemperatur, hvilket er langt over det niveau på omkring 6, som Vajanto¹⁶ nævner i sine forsøg. Stof F er derimod kogt i et farvebad ved en pH på 7,5 til 8. Det kunne tyde på, at noget af problemet med den lyse indfarvning skyldes, at der har været farvet ved en for høj pH. Dette kan afprøves med nye forsøg, hvor der tilsættes postevand eller ionbyttet vand undervejs i stedet for askelud.

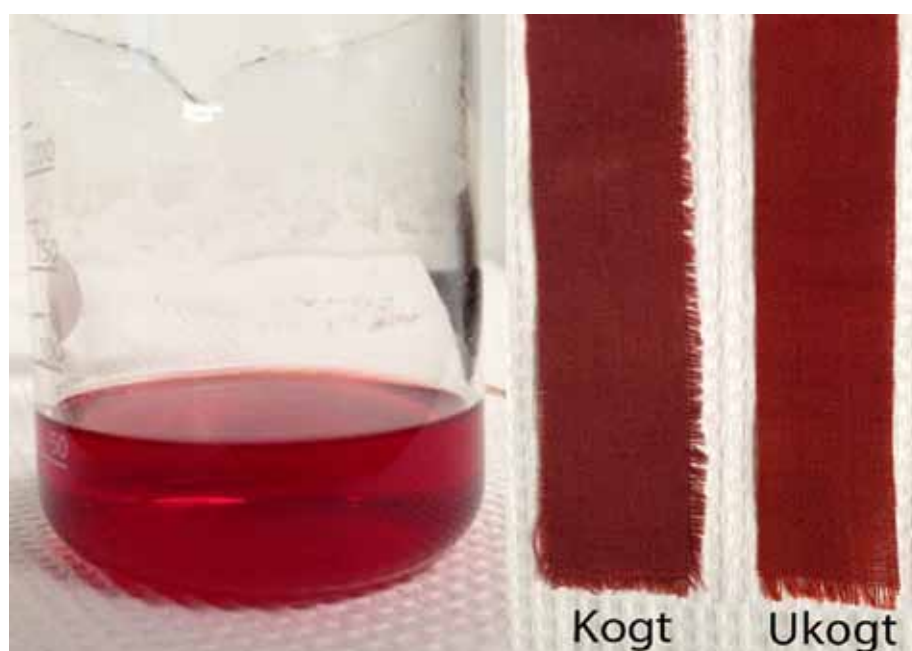


Fig. 3: Til højre ses stof der har været indfarvet i 2 uger i fermenteret tørstetræsbark. Det ene stykke er blot skyllet i vand, men det andet er kogt i to timer i postevand. Til venstre ses vandets farve efter kogningen.

¹⁵ Wouters: 1994, Wouters and Claeys: 1996, s. 87-94

¹⁶ Vajanto: 2004, s. 62-75

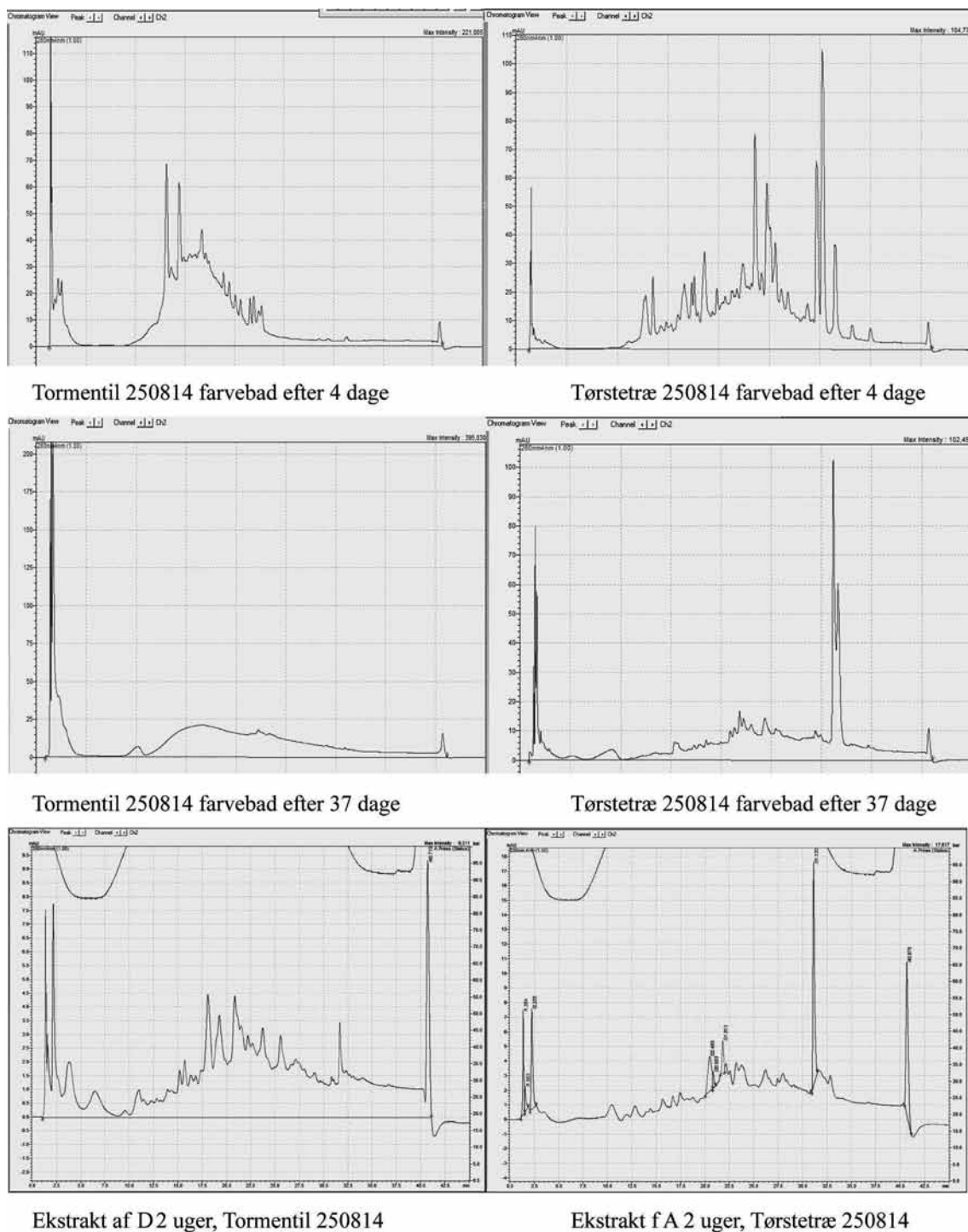


Fig. 4: HPLC kromatogrammer for tormentil- og tørstetræsfarvebadene.

Forsøgene med tormentil gav heller ikke den karakteristiske vinlugt, som det lykkedes at få ved fermentering af tørstetræ. Farvebadet med tørstetræ er også pH-mæssigt præget af, at der er tilsat askelud undervejs i processen, men pH var lavere end i tormentilbadene (7,8) da stoffet blev lagt i og badet lugtede ”rigtigt”. Stoffet bliver mørkt rødbrunt ved indfarvningen. En kogning i vand udtrak tydeligvis noget farvestof fra stoffet, men det ændrede ikke farven i væsentlig grad. Kogevandet var dog stærkt rødviolet. Tørstetræsbark indeholder både tanniner og anthraquinone farvestoffer. Det er muligt, at det er de sidstnævnte, der normalt vil binde til tekstilet ved hjælp af en metalbejdse, som nu er trukket ud af stoffet igen, da de ikke har haft noget metalsalt at binde sig til. Kogning i vand gør de tormentilfarvede stoffer en anelse mørkere, men det er ikke noget, der har stor betydning for farven. Det var således muligt at opnå en stærk rød til rødbrun farve med fermenteret tørstetræ, men farven var noget

anderledes, end de der ses i Lønne Hede tekstilerne. Det er måske ikke så underligt, at den samme farve ikke opnås, som man ser i tekstilerne fra Lønne Hede, idet tekstiler har ligget i et vanddrukkent miljø i næsten 2000 år.

HPLC kromatogrammer af farvebadene viser, at der sker en væsentlig ændring af indholdsstofferne i disse undervejs i fermenteringsprocessen. Samtidig fremgår det, at det er muligt at trække farvestof ud af det indfarvede stof. Dette kan skyldes, at der stadig er overskudsfarve tilbage i tekstilerne. En grundigere efterbehandling med forudgående vask af tekstilerne i detergent inden analyse bør testes for at afklare, om det formindsker eller helt forhindre ekstraktion af farvestof.

Konklusion

Det var ikke muligt at opnå røde farver, som svarede til de, der ses i Lønne Hede tekstilerne, men det var muligt at opnå stabile mørke rødbrune farver ved at fermentere tormentilrødder og tørstetræsbark i askelud inden uldstoffet farves. For tormentil var det først muligt at opnå en mørk farve, når en indfarvning i 1 uge ved stuetemperatur blev afsluttet med en kogning i farvebadet. Tørstetræ behøvede ikke at blive kogt efterfølgende for at opnå en stærk rødbrun farve.

For at undgå svampevækst i badene skal karrene stå uden tætsluttende låg, og der skal omrøres hver dag. Det betyder, at der sker et væsketab, som jævnlige skal udlignes enten med postevand eller destilleret vand, da askelud får farvebadet til at forblive i det basiske område. I modsætning til Lønne Hede tekstilerne var det muligt at ekstrahere farvestof fra de indfarvede tekstiler. Nye analyser må vise, om de ekstraherede farvestoffer stammer fra ikke bundet overskudsfarve.

Litteratur

- Boutrup, Joy: *Indfarvning af Naturmaterialer*. Danmarks Designskole, København, 1991, s. 1-35.
- Böcher, Tyge W., Schou, Axel og Volsøe, Helge (red.): *Danmarks Natur, Bind 1, "Landskabernes Opståen"*. Politikens forlag, 1975, s. 442-443.
- Dokkedal, Lis og Jensen, Elisabeth Skytte: *Om plantefarvning*. Lejre, Danmark, 1976, s. 1-27.
- Harild, Jan Andreas, Robinson, David Earle og Hudlebusch, Jesper: "New analyses of Grauballe Man's Gut Content", Asingh, Pauline og Lynnerup, Niels. (red.): *Grauballe Man. An Iron Age Bog Body Revisited*, Jutland Archaeological Society and Moesgaard Museum, Højbjerg, Denmark, 2007, s. 154-287.
- Nordquist, Jørgen og Ørsnes, Dorte: "Pige i blå". *Skalk nr. 3, 1971*, s. 9-15.
- Scharff, Annemette Bruselius og Vanden Berghe, Ina: *Analyses of Red Wool Yarn from the Danish Iron Age (Lønne Hede), Investigation of the colouring source*. NESAT XII, Hallstatt, Østrig, 20.-25. Maj 2014, Upubliceret poster.
- Vajanto, Krista: "Textile standards in experimental archaeology", *Monographs of the Archaeological Society of Finland (MASF) nr. 3, 2014*, s. 62-75.
- Vanden Berghe, Ina, Gleba, Margarita og Mannering, Ulla: "Towards the identification of dyestuffs in Early Iron Age Scandinavian peat bog textiles", *Journal of Archaeological Science*, årg. 36. 2009, s. 1910-1921.
- Walton, Penelope: "Dyes and Wools in Iron Age Textiles from Norway and Denmark", *Journal of Danish Archaeology*, årg. 7, 1988, s. 144-158.
- Wouters, J., and J. Claeys: "Analysis of tannins, sulphate, fat, moisture and ash: evolution and significance of parameters to be followed for measuring the degradation of vegetable tanned leather", *Environment Leather Project: Deterioration and Conservation of Vegetable Tanned Leather*, 1996, s. 87-94.

Dragtjournalens Favorit nr. 14

Farvergården i Ebeltoft og Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog

Af museumsinspektør Lea Glerup Møller, Museum Østjylland

Museum Østjylland, der bl.a. driver Farvergården i Ebeltoft – Nordeuropas eneste bevarede købstadsfarveri – råder over en fin samling af farverbøger. Samlingens særlige klenodier er Alexio Pedemontanos farvebog fra 1648, Mette Marie Conrads håndskrevne koge- og farvebog fra 1771, og ikke mindst Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog fra 1768. Farverhåndværkets ankomst til Danmark kan fastslås ganske nøje. I 1560 hentede kong Frederik II den første farver, Mathias Sittern, til landet. Han bosatte sig i den senere Farvergade i København. Der skulle imidlertid gå omkring 100 år, inden farverne slog sig ned i provinsen. For at etablere sig som farver skulle man ud over borgerskab i købstaden tillige





have et kongeligt privilegium. Farveren opnåede dermed eneret til kommercielt at beskæftige sig med farvning. Privilegieejeren behøvede dog ikke at være udlært farver, men skulle så have ansat en udlært svend til at stå for farverivirksomheden. I mange købstæder fandtes privilegerede farvere.

Der var kulør på tøjet i Danmark. Langt de fleste blandt almuen farvede selv deres klæde og garn – også efter at håndværksfarverne var kommet til købstæderne – og man kunne tillige sende klæde til udenlandske farvere, hvis man altså havde penge nok. Desuden findes flere eksempler på, at farvere har ført retssager om krænkelse af deres privilegium.

Farvningens hemmeligheder og opskrifter blev for en stor del mundtligt overleveret. Der findes tillige flere eksempler på håndskrevne bøger med farveopskrifter. I 1648 udkom den første bog med farveopskrifter på dansk. Bogen var skrevet af Alexio Pedemontano på tysk og oversat til dansk. Opskrifterne i denne bog gælder for de flestes vedkommende farvning af mange forskellige ting så som skind, børster og andet, men bogen indeholder tillige enkelte opskrifter til farvning af silke. De første trykte bøger med bl.a. danske opskrifter og anvisninger på farvning udkom i 1768. Det drejer sig om *En Dansk Farvebog* og farvebogen med den imponerende titel: *Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog, eller tydelig Underviisning om Farve-Kunsten, hvorledes man kan farve alle slags Uldens, Linnet, Silke og Bomulds-Tøj og Garn samlet og uddraget af Hellots, Lindners og andres trykte og skrevne Opskrifter, saavel til Tienste for Farvere, som og i sær for Fruentimmere paa Landet; tilligemed en tilføjet Plette- og Kunst-Bog, hvorudi vises mange forskellige Maader, af aftage Pletter paa alle slags Tøyer, med adskillige forsøgte og probat befundne Oeconimiske eller Husholdningskunster, samt om Læder- og Skind-Farvningen, alt sammen samlet og udgivet til alminelig nytte*. Opskrifterne i disse bøger koncentrerer sig om farvning af røde og blå farver. Farver der var sværest at opnå med planter fra den danske natur. Især hvis de skulle være holdbare og lysægte.

Fuldstændig Fruentimmer-Farve-Bog var også blandt det gods, farver Johannes Lybring Kragh købte på auktion, da han i 1824 erhvervede Farvergården i Ebeltoft af boet efter enkefru Mette Cathrine Schalstrup. Det er ikke usandsynligt, at farver Krag har benyttet opskrifter fra bogen, når han satte sine farvebade i Farvergården. Bogen var ikke på Farvergården, da det



daværende Ebeltoft Museum begyndte at drive museum på stedet i 1978, og derfor var man på udkig efter et eksemplar af den. I 2002 købte museet endelig en udgave af bogen ved en antikvarboghandler. Med købet fik museet et fint supplement til samlingen af speciallitteratur om farvning.

Fuldstændig-Fruentimmer-Farve-Bog er et digert værk på mere end 500 sider. Mange af opskrifterne stammer fra en fransk kemiker ved navn Jean Hellot. Hans opskrifter var gennemprøvede og pålidelige at farve efter. Hellot havde særligt styr på blåfarvning. Ifølge den sidste farver på farvergården, Johan Petersen, var blåfarvet klæde og garn i særlig høj kurs i Ebeltoft, selv om han også farvede mange andre kulører:

"Folk skulle have farvet meget sort og brunt dengang... Mange farver kom langvejsfra... Concinellen, den dejlige røde Farve kommer fra Teneriffa, og Indigoen

har Navn efter sit Hjemsted og farver som Himlen i et Eventyr fra et aartusindgammel Land. Indigoen var vor Hovedfarve."

Johan Petersen lærte farverhåndværket bl.a. af sin fader, Andreas Gottlieb Petersen, der i 1860'erne først havde arbejdet for farver Kraghs søn og fra 1871 overtog Farvergården. Farver Petersen fik i 1920'erne den tvivlsomme ære at lukke og slukke for den virksomhed, der i 100 år havde sit faste hjemsted i Farvergården i Ebeltoft. Med industrialiseringen ophørte hjemmetilvirkningen af tøj, da folk på landet begyndte at købe maskinfremstillet tøj. Inden sin død virkede farveren som omviser i sit eget private museum, og han opnåede også at få farveriet fredet.

Litteratur

Nielsen, Ester (1972) *Farvning med planter efter gamle metoder*, København

Anonym (1768) *En Dansk Farvebog*, København, fotografisk optryk genudgivet i 1975 med efterskrift af Ester Nielsen

Wold, Sara og Nielsen, Ester (1984) *Dorte Margrete Rosenberg's Farvebog anno 1752*, Esbjerg Vedsted, Jakob (1993) *Farvergården i Ebeltoft*. En bygning og et håndværks historie, Herning.

Vedsted, Jakob (2014) "Mette Marie Conrads koge- og farvebog", i Jørgen Smidt-Jensen (red) (2014) *Museum Østjylland Årbog 2014*, s. 74-81

Reglement og Anordning om Sørge-Dragt og hvad slags Klæde dertil skal bæris

Af Camilla Luise Dahl

I 1699 udgav Christian d. V et ”Reglement og Anordning” om sørgedragten. Formålet var at dæmpe op for borgerskabets klædesluktur og efterabning af adelstandens sørgeskik. Der gives retningslinjer for hvilke typer sørgedragt, stoffer og farver, der måtte bæres, samt hvem og hvilke slægtled de måtte bæres for i både mandens og kvindens slægt.

Det lille skrift bestående af i alt 6 artikler blev trykt af ”Kongl. Maj.ts og Universitets privilegerede Bogtrykkeri”, der lå i Studiestræde i København.

Brugen af sørgedragt kendes herhjemme i al fald fra middelalderen; enker antog ofte en særlig hovedbeklædning bestående af mere dækkende hoved- og hagedug.

I renæssancen var især adelen optaget af enkedragten, den skulle indeholde et element af sorg selv mange år efter gemalens bortgang, og være en mere beskeden og upyntet udgave af tidens dragt, hvid hoveddug blev antaget som en reminiscens af middelalderens hoveddug og dragten kunne antage et næsten nonneagtigt udtryk. Bestemte farver blev forbundet med sorg og enkestand, typisk hvid og sort, der også var de anstændige farver i andre sammenhænge, fx kirkegang. Efterhånden fulgte også borgerskabet med på noderne.

Både mænd og kvinder kunne bære sørgedragt, den kunne variere fra få enkle stykker tilbehør som sørgehattebånd, et armbind eller lignende, men efterhånden blev større dragtdele



Fig. 1 Fru Ide Lykke, enke efter Valdemar Parsberg til Jernit, Bonderup, Stadsgård og Hviderup, iklædt den for tiden typiske adelige enkedragt med lang hvid hoveddug. Epitafie i Hammel kirke, ca. 1610. Foto: Livinghistory.



Fig. 2 Fig. 2 Epitafium over borgmester i Holbæk Mogens Christensen og hans første hustru Mette Lydersdatter og anden hustru Dorte Lauridsdatter. Familien med undtagelse af de mindste er klædt i tidens strenge sort-hvide dragt til bøn, kirkegang og sorg. Efterhånden begyndte de rige familier at få fremstillet dragter og tilbehør kun til sorg. Epitafium fra 1648 i Holbæk Sankt Nikolai kirke. Foto: Livinghistory.

fremstillet i en ”sørgeudgave”. I skifter fra 1600-tallet nævnes eksempelvis sørgekapper og sørgehatte eller sørgekåber til kvinderne. Disse brugtes naturligvis kun af de velhavende folk, der havde råd til flere kåber og kapper.

Reglement og Anordning om Sørge-Dragt og hvad slags Klæde dertil skal bæris.

Kiøbenhavn den 15. April Aar 1699

Vj Christian den Femte af Guds Naade Konge til Danmark og Norge, de Venders og Gothers, Hertug udi Slesvig, Holsten, Stormarn og Ditmersken, Greve udi Oldenborg og Delmenhorst, gjører alle vitterligt, at Vi allernaadigst haver for got befunden, efterskrevne Reglement og Anordning at lade udgaa, angaaende hvorledis Voris kiere og tro Undersatter i Vore Riger Danmark og Norge sig udi deris Sørge-Dragter efter deris afdøde Slegtskab, Svogerskab og paarørende Venner skal forholde, saa og for hvilke af dennem, og hvor lenge for en hver, de Sørge-Klæder maa bære.

1) Ingen maa sørge med dyb Sorg af sort Bay, uden alleene for Fader og Moder, Stif-Fader og Stif-Moder, Far-Fader og Far-Moder, Mor-Fader og Mor-Moder, og saa fremdelis i samme linier opad; Mands eller Hustruis Forældre, og det paa et Aars Tid alleene og ikke længere; men Manden efter Hustruen, og Hustruen efter Manden, maa det staa frit for at bære Sørge-Dragt, saa lenge dennem behager, naar de i Enke-Stand forbliver.

2) Forældre maa paa et halv Aars Tid bære Sørge-Klæder af sort Klæde eller Ratin for deris egne og Stif-Børn, samt for deris Børne-Børn, og saa fremdelis ned ad i rette Linie, naar

Børnene er 15 Aar gammel, men er de under 10 Aar, da ikkun paa et fierding Aars Tid, og om de er under 5 Aar, da ikkun paa sex Ugers Tid.

3) For Sødskende, item for Half-Sødskende, som haver haft Fader eller Moder tilsammen, saa og for Mandens eller Hustruens Sødskende og Half-Sødskende maa ligeledis bærís Sørge-Klæder af sort Klæde eller Ratin, og det efter den Afdødis Aar og Alder, saa lenge som nestforegaaende Artikul ommelder.

4) For Far-Broder eller Faster, Mor-Broder eller Moster, og saa fremdelis op ad i samme Linier, item for Brødre-Børn og Søster-Børn, samt deris Børn og Børne-Børn ned ad, saa og Sødskende-Børn baade på Mandens og Hustruens side, maa sørgis et fierding Aars Tid, de første Sex Uger med sort, og de øvrige sex Uger med sort og hvit, og de som giøre allerunderdanigst Opvartning ved Voris Hoff, med rødt og sort.

5) For nest Sødskende-Børn, item for Slegtskab i andet og tredje Leed, samt i tredje lige Leed, maa ikkun sørgis paa sex Ugers Tid med half Sorg, nemlig sort og hvit, og de som ved Voris Hof giør allerunderdanigst Opvartning, med røt og sort; herhos i Almindelighed at agte, at Manden sørger for sin Hustruis Slegt, efter ovenskrevne Anordning, ligesom for sine egne Paarørende, og hustruen paa samme Maade igien for Mandens Slegt.

6) I det øvrige maa ej bærís Sørge-Dragt for nogen Slegt, Svogerskab eller paarørende Venner, i hvem de og være maa, lengere end til nest Sødskende-Børn og Slegt i tredje Leed, som forskrevet staa.

Hvorefter alle og en hver Vedkommende sig allerunderdanigst haver at rette og forholde; og byde Vi hermed og befale Voris Grever og Friherrer, Stift-Befalingsmænd, Amtmænd, Præsidenter, Borgemestere og Raad, Fogder og alle andre vedkommende Betienter, som denne Voris Anordning under Voris Kanseli-Seigl tilskikker vorder, at de den paa behørige Stæder til alles Efterretning strax lader læse og forkynde. Givet paa Vort Slot Kiøbenhavn den 15 Aprilis Aar 1699.

Under Vor Kongl. Haand og Signet.
Christian

Anmeldelser

The Dress Detective

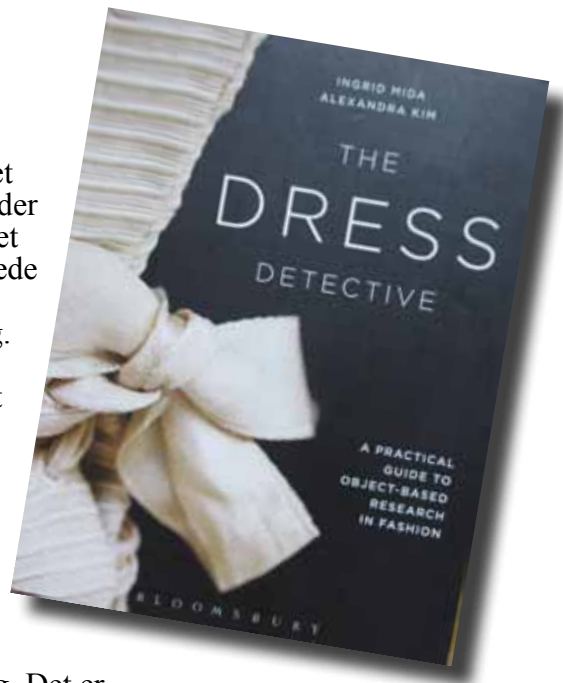
A practical guide to objectbased research in fashion

Ingrid Mida og Alexandra Kim: *The Dress Detective – A practical guide to object-based research in fashion*, London og New York: Bloomsbury 2015.

The Dress detective – A practical guide to object-based research in fashion, skrevet af Ingrid Mida og Alexandra Kim, sætter ord på den praksis, der gennem en nøje genstandsobservation kan føre til en uddybende registrering, fx til en samling eller et museums accessionskatalog/ database. Bogen tilbyder en systematisk og grundig tekstlig gennemgang af et stykke beklædning med henblik på genstandsbaserede studier også til brug for en videre analyse og fortolkning, eventuel med en teoretisk overbygning. En så grundig tekst har været savnet i mange år.

Sherlock Holmes metode inddrages - ikke mindst hans skarpe metode til at analysere sig frem til viden om fx den afdøde eller morderen ved nøje at iagttage spor, som han opdager på gerningsstedet.

Sammenligningen med detektiv-faget er ganske rammende, idet der ikke altid medfølger oplysninger om genstandens tidligere ejer eller fx hvem, der har designet eller syet beklædningsdelen, når den erhverves ved donation eller købes for at skulle indgå i en samling. Det er således et spørgsmål om at finde en metode til at ekstrahere så meget viden som muligt ud af objektet. Bogens tekst rummer mere end blot at være en vejledning i at observere og beskrive. Den tilbyder eksempler på refleksioner og afslutningsvis også på fortolkninger. I forbindelse med fortolkningerne bliver der i visse tilfælde inddraget forskellige modeteorier. Endemålet er at skrive den enkelte dragts biografi med et udmærket og dækkende udtryk.



Overordnet kan man inddele teksten i tre større afsnit. Det første afsnit gennemgår kort tidligere relevant litteratur, der beskæftiger sig med genstandsbaserede mode- og dragt studier. Næste afsnit gennemgår hele forløbet omkring observation og refleksion. I det sidste afsnit gennemprøves forløbet på syv eksempler (cases) af dragter, der alle er fra forskellige tidsperioder, repræsenterer flere sociale lag, og har forskellige funktioner. Bagerst i bogen findes to tjeklister over de anvendte spørgsmål til observationsdelen og refleksionsdelen.

Metoden skelner ikke mellem et stykke masseproduceret tøj eller et stykke haute couture – fremgangsmåden kan anvendes på begge dele. Konstruktion, snit, stildetaljer, tekstilkvalitet og sømme studeres og dokumenteres. Desuden undersøges beklædningsdelen for reparationer, omsyninger og senere tilføjelser, og den generelle tilstand med slidmærker, falmede farver, pletter og mærker efter fx sved beskrives. Findes der tilsvarende genstande i egen samling eller i andre kendte samlinger, eller objekter af den samme designer, kan de give relaterede oplysninger til ens undersøgelser.

I refleksionsdelen stilles spørgsmål af sensorisk karakter, som først og fremmest skal gøre 'detektiven' bevidst om egne følelser. Det drejer sig fx om det umiddelbare synsindtryk og om lyde ved stoffets bevægelse, eller om der er lugte ved dragtdelen. Der spørges med andre ord ind til personlige reaktioner og til kontekstualiserende information.

I bogens tredje afsnit med de syv eksempler (cases) afprøves metoden. Hver case afsluttes med en fortolkning, og også her stilles en række relevante spørgsmål – mellem to til fem til hvert eksempel. Dog gives der ikke nogen forklaring på, hvad der afgør, hvor mange spørgsmål, der stilles, og hvorfor det netop er de bestemte spørgsmål, der er relevante for

den udvalgte beklædningsdel. For en nybegynder er det den sværeste del, da det synes at blive et personligt valg, der ikke kan undgå at afhænge af omfanget af den viden, man allerede har. Kun i to tilfælde ud af de syv er der inddraget modeteori. Det havde dog styrket teksten, hvis der havde været indarbejdet mere modeteori ved hver enkelt case. Dog hvis man ser på alle syv eksemplers fortolkningsspørgsmål, er de alle forskellige, og måske er det i sig selv en pointe. I bogens appendixafsnit, hvor alle spørgsmål til observations- og refleksionsdelen er samlet, kunne forfatterne med held have udvidet oversigten med en liste over fortolkningsspørgsmålene.

Som sagt kan observationerne i første omgang benyttes til en museal genstandsregistrering. Har man derimod ambitioner om at bringe genstandsstudiet af beklædning videre, kan en registrering næppe stå alene, og det vil være naturligt at reflektere, analysere og forsøge sig med en fortolkning for at kunne aflæse genstanden for fx kulturelle, sociale og økonomiske oplysninger. Modeteorier kan hjælpe den studerende i analyse og fortolkningsdelen, men kun efter grundige observationer. Generelt tilbyder metoden sjældent en absolut sandhed, men kan præsentere velbegrundede hypoteser. Samtidig viser metoden også arbejdets kompleksitet og hvor mange faktorer, der spiller ind i den afsluttende udlægning.

The Dress Detective er skrevet som en slags instruktionsbog for studerende og nybegyndere i genstandsrelaterede studier af beklædning, og for kommende museumsansatte er den yderst anvendelig. Bogen viser desuden, at det ikke er nødvendigt at være ekspert for at starte et sted. Men også garvede museumsinspektører med ansvar for registreringer – og oven i købet forskningspligt, kan have godt af at få gentaget de spørgsmål, som det er nødvendigt at stille til en beklædningsdel, når man observerer og registrerer – og med det senere formål at kunne analysere, fortolke og teoretisere. Det er sundt at blive mindet om at være grundig, når man observerer – bogen introducerer det meget betegnende begreb, som her kaldes for 'slow looking'.

Det er befriende for en professionel med årelang erfaring i emnet, at der sættes ord på den praksis, der ikke altid i modeforskningsskredse anses for at have særlig betydning, og derfor ikke altid værdsættes tilstrækkeligt. Bogen kan således være medvirkende til at løfte den genstandsrelaterede, klassiske museumsforskning frem og tydeliggøre, hvad en såkaldt 'dragt-biografi' kan bruges til i forskning og formidling.

Kirsten Toftegaard, museumsinspektør, Designmuseum Danmark

Tekstilredskaber i førromersk og ældre romersk jernalder

Line Lerke & Christine Søvsø Hjort-Jørgensen (2015): *Tekstilredskaber i førromersk og ældre romersk jernalder*. Forlaget desAHJn. Lasertryk A/S, Aarhus.
ISBN 978-87-997266-7-7. 91 sider, illustreret.

I bogen præsenterer stud. mag. Line Lerke og Christine Søvsø Hjort-Jørgensen resultater fra deres bachelorprojekt i forhistorisk arkæologi, som blev fremlagt på SAXO-Instituttet på Københavns Universitet i juni 2015. Udgangspunktet er en analyse af ten- og vævevægte fra førromersk og ældre romersk jernalder i de tidligere Ribe og Vejle amter, baseret på arkivstudier og magasinbesøg på Nationalmuseet, Sydvestjyske Museer, Varde Museum, Koldinghus og VejleMuseerne. Bogen indledes med en introduktion af de belyste problemstillinger, efterfulgt af et rids over studiets metode og de tekstiltekniske begreber og erfaringer, som arbejdet bygger på. Her gøres rede for udviklingen i ældre jernalders dragtmode og tekstilteknologi i Danmark, herunder skiftet fra s til z-spinding, introduktionen af tenvægten og overgangen fra rundvæv til den opretstående vægtvæv.

Studiet anvender tekstilteknologiske analyser, udviklet af Eva Andersson Strand (2012) og CTR, hvor fokus er på redskabernes funktionelle parametre og deres udbredelse i tid og rum. Forfatterne har registreret 72 tekstilredskaber fra 22 lokaliteter i undersøgelsesområdet. Redskaberne udgøres af syv vævevægte af brændt ler samt 65 tenvægte, hvoraf syv er primært tilvirkede, 35 er skiveformede tenvægte fremstillet af sekundært forarbejdede lerkarskår, og 23 er formede forarbejder. Samlet set varierer tenvægtenes vægt mellem 3-60 g, med et tyngdepunkt (50%) mellem 12-30 g. Materialet er ikke ligeligt fordelt over tid, idet blot 16 tenvægte og forarbejder, med en vægt mellem 7-49 g, kan henføres til ældre førromersk jernalder, mens de resterende 49 tenvægte og forarbejder er fra førromersk jernalder periode III og/eller ældre romersk jernalder. De yngre tenvægte omfatter således hele vægtspektret, dog med en klynge dannelse omkring 12-22 g. Forfatterne konkluderer, at man kunne spinde et bredt udvalg af trådtykkelser med dette redskabsinventar. Tenvægte fremstillet af lerkarskår



udgør de første tenvægte i Danmark og ser ud til at være foretrukket frem for primært tilvirkede.

De syv væbevægter dateres til førromersk jernalder periode III og ældre romersk jernalder og markerer begyndelsen på et teknologisk skifte indenfor vævetraditionen. Både i forhold til form og vægt er det et overraskende heterogent materiale, idet to pyramideformede væbevægter fra Solbakkegård II vejer 421 og 435 g, mens en linseformet væbevægt fra Hesselmed og tre skiveformede væbevægter fra Højbo vejer under 100 g. Den sidste er en linseformet væbevægt fra Dejrup, som vejer 200 g.

Vægtanalysen følges op af en beregning af fem væbevægters optimale brug i en 2/2 kiperopsætning i forhold til forskellige trådtætheder. Når en væbevægts vægt og tykkelse kendes, er det muligt at beregne, hvilken tekstilkvalitet (målt ved antal trendtråde pr. cm) man har kunnet fremstille med væbevægten. Metoden er beskrevet hos Mårtensson *et al.* 2009 og skal ikke refereres yderligere her. Forfatterne konkluderer, at de

to pyramideformede væbevægter kan have været

anvendt i samme opsætning og er velegnede til vævning af 2/2

kiper med en trådtæthed på 7-15 trendtråde pr. cm; dette modsvarer ifølge

forfatterne den kvalitet, som er hyppigst blandt de grav- og mosefundne tekstiler fra ældre jernalder i Danmark. Også den linseformede væbevægt på 200 g kan have været anvendt til fremstilling af tidstypiske tekstiler, mens de usædvanligt lette og tynde skiveformede væbevægter kun har kunnet anvendes med meget tynde trendtråde i en opsætning til et tekstil med et for perioden atypisk højt trådtal.

I de efterfølgende kapitler uddybes diskussionen af tekstilredskabernes vidnesbyrd i forhold til forskellige kildekritiske spørgsmål og i forhold til viden opnået ved analyse af samtidige arkæologiske tekstilfund.

Analysen omfatter to case studies. Det første vedrører to velundersøgte bopladser, Gammel Sole og Hodde, som tilsammen har leveret 39 af de 65 tenvægter. Her forsøger forfatterne at belyse tekstilredskabernes kontekstuelle forankring i forhold til hustomter og gårdsanlæg. På Gammel Sole hæmmes analysen af det faktum, at hovedparten af de 13 tenvægter og forarbejder er fundet i udsmidslag og gruber, som ikke kan knyttes til specifikke hustomter eller gårdsanlæg. Hodde bopladsen er yderst velbevaret, og hegn gør det muligt at afgrænse de enkelte gårde og iagttage deres interne relation og udvikling over tid. Med udgangspunkt i de 13 færdigproducerede tenvægter argumenterer forfatterne for, at tekstilproduktion var et internt bierhverv i Hodde, på linje med smedning og pottemageri. Tesen bygger dels på den generelt høje forekomst af tenvægter på netop denne lokalitet, dels på at fem af 13 tenvægter koncentrerer sig til gårdsanlæg 28 og 29 i landsbyens sydvestlige hjørne, hvor også smeden havde hjemme.

Resultaterne af tenvægtsanalysen afsluttes med kapitlet *Tenvægtenes kulturelle spor*, hvor det danske materiale fra ældre jernalder perspektiveres i forhold til den spindeteknologiske udvikling på Kontinentet. Sekundært tilvirkede tenvægter fremstillet af potteskår er således almindeligt forekommende i La Tène-kulturen, og forfatterne foreslår, at de jyske tenvægter kan være skabt efter inspiration fra dette område.

Det andet case study fokuserer på de to pyramideformede væbevægter fra Solbakkegård II. De er fundet i en grube med keramik dateret til overgangen mellem førromersk periode III og ældre romersk periode B1. De repræsenterer ifølge forfatterne de tidligste eksemplarer af denne type i Danmark; her savner jeg dog en kronologisk analyse af andre danske fund af pyramideformede væbevægter. Forfatterne antager, at typen er kommet til Jylland gennem kontakt med Romerriget, muligvis via et center i Dankirke. De konkluderer, at den sporadiske forekomst af væbevægter i ældre jernalder vidner om, at introduktionen af den opretstående vægtvæv i det danske område var en lang proces. Afslutningsvis perspektiveres de fremkomne resultater i kapitlet *Vævenes, redskabernes og teknologiernes kredsløb*, hvorefter følger en konklusion og et kortfattet engelsk resumé.

Som det konstateres på s 39, så er tekstilteknologi komplekst. Forfatterne skal roses for at

have sat luppen på et genstandsinventar, som i den grad fortjener opmærksomhed, og som ikke tidligere har været genstand for et systematisk studie. Selvom materialet er sparsomt, så viser analyserne, at der er nye informationer at hente omkring redskabernes introduktion i Danmark, deres udvikling og brug. Der er derfor al mulig grund til at udvide studiet af denne genstandsgruppe til et større undersøgelsesområde. Dele af arbejdet vil sikkert forekomme indforstået for læseren, og det havde været ønskeligt med en grundig sproglig bearbejdning af teksten og også en strammere redaktion af visse kapitler. Særligt i de perspektiverende kapitler, hvor blikket løftes mod andre og mere specialiserede grene af tekstilforskningen og mod redskabsstudier i det øvrige Europa, savnes inddragelse af parallelmateriale og flere kilder. Det er et plus, at kataloget har billeder af alle genstande, men der mangler en målestok og en angivelse af de fragmenterede redskabers nuværende vægt. Bogen er dog et vigtigt bidrag til udforskningen af ældre jernalders tekstilredskaber og kan forhåbentlig også bidrage til, at tekstilredskaber i højere grad bliver erkendt og registreret i forbindelse med nye udgravninger. (Andersson Strand, E. 2012: Fra fiber til stof – tekstilredskaber og tekstilteknologi. *SFINX*, årgang 35, nr. 1, 2012. s 4-8.) (Mårtensson, L., M. L. Nosch & E. Andersson Strand, 2009: Shape of things: Understanding a loom weight. *Oxford Journal of Archaeology*, November 2009, Vol. 28, Issue 4. Oxford. s 373-398.

Lone Gebauer Thomsen, arkæolog ph.d. studerende, SAXO-Instituttet og Nationalmuseet.

Efteruddannelsesklar?

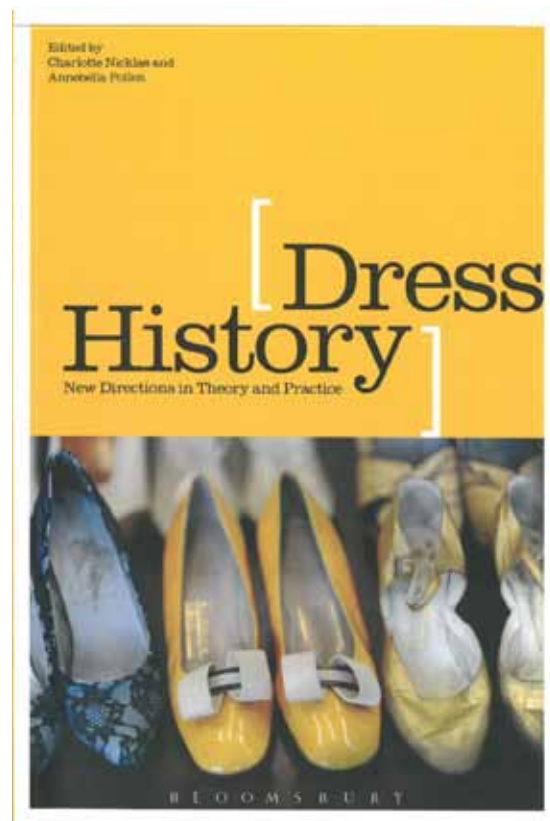
To nye bøger viser vej til aktuel 'Dress history' og 'Fashion studies'

Charlotte Nicklas and Annebella Pollen (red.) (2015): *Dress History. New Directions in Theory and Practice*, London: Bloomsbury. ISBN 978-0-85785-640-1. 215 sider

Rocamora, Agnès og Anneke Smelik (red.) (2015): *Thinking Through Fashion*, London: I.B. Tauris, 2015. ISBN 978 1 78076 734 5. 310 sider.

Studiet af beklædning og mode har igennem de sidste 30 år udviklet sig til righoldige og interdisciplinære forskningsfelter i international sammenhæng. Det vidner de mange bøger om, som blandt andet omtales og anmeldes her i *Dragtjournalen*. Ses der tilbage på første halvdel af det 20. århundrede og i dansk sammenhæng de formative år for både de kulturhistoriske og kunsthistoriske museumssamlinger, var det også en tid præget af stor vitalitet, når det vedrørte studiet af beklædning og mode. Elna Mygdal (1868-1940), Ellen Andersen (1898-1989) og senere Erna Lorenzen (1909-2006) var nogle af spydspidserne inden for forskningsfeltet. Men med deres pensionering, med akademiseringen af fagområdet materiel folkekultur og ny forskningspolitisk dagsorden, domineret af marxisme og feminisme, fik fagfeltet i 1960'erne og i de efterfølgende 20-30 år trangere vilkår. Studiet af beklædning og mode blev marginaliseret på museer og universitet. Lagt til hvile, for som Tornerose at vågne op igen, dog for nogen at se, med det forkerte ben ud af sengen, og for andre at se, som veludhvilet og veloplagte fagområder i takt med tiden.

To bøger er udkommet i det forgangne år, som repræsenterer hver sit fagområde – *Dress History* og *Fashion Studies* - og som markerer fagområdernes aktuelle status. Begge bøger er god læsning for de, som ønsker at holde sig opdateret både teoretisk og metodisk og at engagere sig i de aktuelle fagdiskussioner af fagenes kernebegreber. Ja, oplagte bøger til diskussion i studiekreds eller i dragtpuljenetværket for at afprøve, hvilke muligheder og konsekvenser de analytiske perspektiver, bøgerne hver især præsenterer, kan have for museers indsamlingspolitik, registrerings- og udstillingspraksis, når det vedrører beklædning og



modens kulturarv.

Hvorfor er der tale om to bøger kunne man indledningsvis spørge? Hvorfor er studiet af beklædning og mode ikke en og samme sag? Det kunne det for så vidt godt være. Det interessante er her, at i begge bøger tages der ikke afstand fra interessen for det andet fagområde eller for, hvordan disse to områder er forbundet og knyttet til hinanden. Men bøgerne markerer forskellige udgangspunkter.

Bogen *Dress History. New Directions in Theory and Practice* markerer indledningsvis sit først og fremmest materielle udgangspunkt og dermed sin tætte forankring til, hvad vi i en dansk terminologi vil betegne den museale dragtforskning. Der argumenteres ikke for, at beklædningshistorie er det samme som 'registreringsvidenskab'. I bogen foretages en materialitetsbaseret kulturanalyse af beklædning og dens betydning. Forbilledet for bogen er professor i beklædningshistorie Lou Taylors mangeårige arbejde ved Brighton University (i England) og som kurator ved museet samme sted. Bogen er en hyldest til Lou Taylors arbejde, særlig bøgerne *The Study of Dress History* (2002) og *Establishing Dress History* (2004). Heri fremfører Taylors argument – med inspiration fra antropologerne Igor Kopytoff og Claude Levi Strauss – at ting (den materielle kultur) er gode at tænke med. Det er Taylors argument, at analysen bliver hypotetisk og uden realitetssans, hvis tingene udelades. Bogens redaktører er Taylors studenter og begge blandt de ledende forskere til at forsætte Taylors undervisning og forskning i beklædningshistorie ved Brighton University. Det gælder også bogens øvrige bidragsydere, som enten er Taylor studenter eller stærkt præget af hendes arbejde.

Bogen rummer tolv artikler, der hver er en analyse fra et nært og detaljeret studie af en beklædningsgenstand, dens iscenesættelse i museal sammenhæng eller i et modemagasin, som foldes ud for at blive forstået i en større sammenhæng. Eksempelvis undersøger Liza Foley irske Limerick handsker fra slutningen af 1700-tallet, fremstillet af de fineste huder fra nyfødte kalve, lam og gedekid, som gjorde det muligt at producere de tyndeste og meste elegante læderhandsker. Som artiklen viser, var disse ikke alene en foretrukken kærestegave mellem nyforelskede, men også et statussymbol for forelskede. Deres betydning væves således ind i tidens sociale omgangsformer og etikette.

Lou Taylor's beklædningsanalyser er også kendt for deres pragmatiske karakter, hvad angår fagspecifikke tilgange og for at fremme det multidisciplinære analytiske blik, som tydeligt foldes ud i flere af bogens artikler. Det sker blandt andet i Jane Hattricks beklædningsanalyse af den Londonbaserede modeskaber Norman Hartnell (1901-1979). Her mikses feministisk queerteori med designhistorie, livshistorie og sociologi for at analysere, hvordan Norman Hartnell praktiserede sin sammensatte identitet både som forretningsmand, modeskaber og helt privat homoseksuel med trang til cross-dressing i en tid, hvor homoseksualitet var kriminelt (frem til 1967 i England). Det er blandt andet efterladte beklædningsdele fra Hartnells arkiv, som leder på sporet af analysen. Samlingen rummer flere feminine beklædningsdele, der er fremstillet efter samme mål og som svarer mere til en mandskrop end en kvindes. Ordrebøgerne peger på, at disse af modehusets systue er fremstillet til en Mrs. Freeman, som en tidligere medarbejder kunne fortælle var synonym for Hartnell selv, da målene passer til hans. Analysen dokumenterer klart, at det er godt at tænke tingene med.

Det gælder også Annebella Pollens artikel om det 20. århundredes sko - de umiddelbart ordinære og oversete rent forskningsmæssigt. I artiklen fremskrives skos betydning og ofte politiske konnotationer, der viser, at de mest trivielle, også på sin vis er radikale og holdningsbærende. En forundring og nysgerrighed ved mødet med en materiel ting, er således fremgangsmåden i *dress history*.

Thinking Through Fashion. A Guide to Key Theorists har en anden tilgangsvinkel. Formålet er i stedet at vise, hvordan kanoniserede human- og samfundsteorier kan aktiveres i forhold til en modeanalyse, og dermed give analysen en vinkling. Forskningsfeltet 'fashion studies' markerer således, at emnet mode er værdigt at studere og kan udfoldes gennem klassiske og mere moderne kultur- og samfundsteorier. Som perler på en snor præsenteres i kronologisk orden først Karl Marx (mode og kapitalisme), Sigmund Freud (mode og psykoanalyse), Georg Simmel (mode og det moderne liv), Walter Benjamin (mode, modernitet og byen), Mikhail Bakhtin (mode og det groteske), Roland Barthes (mode og semiotik), Erving Goffman (dramaturgi og mode), Gilles Deleuze (rhizomatisk mode), Michel Foucault (mode og kroppens politik), Niklas Luhmann (mode som socialt system), Jean Baudrillard (postmoderne mode), Pierre Bourdieu (mode og feltteori), Jacques Derrida (mode og dekonstruktion), Bruno Latour (som sociomaterielt aktørnetværk), og endelig Judith Butler (mode og performativitet).

Hvert kapitel er skrevet i pædagogisk, introducerende stil. Først præsenteres den pågældendes tanker. Dernæst introduceres generelt til teori eller filosofi for at fremhæve,

hvordan vedkommende i sit forfatterskab har forholdt sig til emnet mode eller, hvordan det kan anvendes i en kritisk modeanalyse. Bogens redaktører argumenterer for, at disse analyser er kernen i det unge og interdisciplinære forskningsfelt 'fashion studies'.

Hver tænker og dennes begreber præsenteres som en åben værktøjskasse til fri afbenyttelse. Det er pointen, at modeforskningen skal benytte sig af de kritiske tænkere for at bringe forskningsfeltet fremad. På trods af alder, betragtes værktøjskasserne ikke som gamle og ude af trit med tiden. Tvært i mod. Kapitel for kapitel påpeges de udvalgte tænkere som relevante for dagens aktuelle modeanalyse. Det afhænger naturligvis af forskningsspørgsmålet. Men når det er sagt, forekommer de yngste tænkere som mest relevante for den aktuelle modeforskning. De henleder opmærksomheden på praksis, på at undersøge tilblivelsesprocesser i fortid og nutid, og i det hele taget for modens performance. Det er med dette perspektiv, at *dress history* og *fashion studies* mødes. De nye retninger inden for *dress history* finder også sine inspirationer i poststrukturalistisk feminisme, i performanceteori, og i praksisteori. Metodisk kalder perspektiverne på kvalitative, etnografiske undersøgelser, hvor modens dynamikker eller beklædningens materialitet studeres ned i mindste detalje.

Hvad, der adskiller de to fagområder handler ikke om teori eller metode, men om faglige definitioner. Hvad er mode? Hvad er beklædning? Hverken den ene eller den anden bog er særlig klar i definitionerne. Om mode også kan være beklædning eller beklædning mode, udfoldes ikke nærmere. Det kommer an på hvem, som ser. Det er bøgernes respektive svagheder, at de ikke vover at definere deres forskningsfelter mere tydeligt, men tager det for givet, at den enkelte læser allerede ved besked herom. Læs derfor begge bøger ud fra den præmis. Se dem som en mulighed for at efteruddanne sig i, hvordan henholdsvis mode og beklædning kan analyseres.

Marie Riegels Melchior, Adjunkt og ph.d. v. Saxo-Instituttet, Det Humanistiske fakultet, KU.

Handbøkk of textile culture

Janis. Jefferies, Diana Wood Conroy and Hazel Clark (red.): *Handbook of textile culture* Bloomsbury Publishing 2015. ISBN-13: 978-0857857750 –set til ca 85£

Håndbogen er en state-of-the-art udgivelse om hvordan tekstil- og kulturstudier er blevet en af de mest dynamiske discipliner inden for uddannelse og forskning, og den genspejler nye, globale, materielle og teknologiske fremskridt og muligheder. Bogen er bygget op som en essaysamling, der både er historisk og nutidig med meget forskelligartede emner og også kritiske vinkler på tekstilforskningen, designere og tekstilkunstnere.

Det er ledende, internationale forskere, der bidrager, og håndbogen bliver således en guide om nye materialer i en global og tværkulturel verden. Bogen viser tekstilernes forhold til hukommelse, historie, sociale og teknologiske forandringer. Andre emneord er mode, bæredygtighed, håndværk og nutidig kunstpraksis.

Der er en række case studies og interviews med kendte kunstnere som fx Anne Wilson. Bogen er et uvurderligt bidrag til studerende, forskere, kuratorer, og andre interesserede indenfor dragt- og tekstilstudier, kunst, design og kulturhistorie, en slags ny tekstilencyklopædi.

Janies. Jefferies er hovedforfatter på håndbogen og kendt for fx udgivelsen af tidskriftet *Textile, the Journal of Cloth and Culture* – se mere på [HYPERLINK "http://www.bloomsbury.com"](http://www.bloomsbury.com) www.bloomsbury.com.

Susanne Lervad



Bidragssydere til Dragtjournalen nr. 14

Kirsten Rykind-Eriksen

Indretningsarkitekt fra Skolen for Boligindretning 1965, mag.art. i europæisk etnologi i 1990. Indtil 2010 museumsinspektør på VejleMuseerne. Nu kulturforsker og forfatter. Forskningsprojekt sammen med tekstilforsker Esther Grølsted: ”Kampen om broderierne 1860-1960”. Har publiceret bøger og artikler, og især arbejdet med historicisme, kunstindustri og industrialisering inden for møbler, boligindretning, brugs- og pynteting. Redaktør på Dragtjournal 8-14.

Anne Hedeager Krag

Mag.art. i forhistorisk arkæologi ved Aarhus Universitet i 1988. Har i en årrække arbejdet med og publiceret om tekstiler i danske samlinger, særlig fra vikingetid og tidlig middelalder. Bl.a. udgivet: Ørnetæppet og andre silkefund fra Knud den Helliges helgenskrin i Odense Domkirke med dansk/engelsk tekst, i 2010. Medlem af CIETA (Centre International d’Étude des Textiles Anciens).

Annemette Bruselius Scharff

Uddannet konservator fra Konservatorskolen, Kunstakademi, og faglærer samme sted med følgende områder: Tekstilkonservering, fiberidentifikation og skadedyrsbekæmpelse. Dokumentation af arkæologiske tekstiler og deres nedbrydningsgrad, barktøj (tapa).

Dorte V.P. Sommer

Uddannet som cand.scient.cons. og er faglærer på Konservatorskolen, Kunstakademiet. Arbejder med analyser og nedbrydning især inden for læder, pergament, vegetabiliske garvestoffer og proteiner.

Lea Glerup Møller

Cand. mag. i historie og religionsvidenskab, Aarhus Universitet 2003. Tidligere ansat ved Djurslands Museum og Museet for Syddjurs, siden 2011 museumsinspektør ved Museum Østjylland. Har skrevet artikler om forskellige forhold i Ebeltøft og omegn, bl.a. om turisme, brandvæsen og detailhandel.

Camilla Luise Dahl

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

Marie Riegels Melchior

Cand. mag i europæisk etnologi, ph.d. i mode- og designhistorie. Adjunkt, Saxo-Instituttet, afdeling for europæisk etnologi, Københavns Universitet. Riegels Melchior har publiceret diverse artikler om begrebet ”dansk mode”, den danske modeindustri historie og identitet, samt mere generelt om dragt og mode i nyere tid. Arbejdet på Designmuseum Danmark med forskningsprojektet ”Mode på museerne”.

Kirsten Toftegaard

Designer fra Skolen for Brugskunst (Danmarks Designskole) cand. mag. i Historie, Københavns Universitet, studier på Uppsalas Universitet i Tekstil- og dragthistorie, museumsinspektør og daglig leder af Mode- og tekstilsamlingen på Designmuseum Danmark, ansat siden 1997.

Susanne Lervad

Lic. phil i fagsproglig kommunikation. Lervad beskæftiger sig med tekstilterminologi og er udover at være medlem af Dragtpuljen også aktivt medlem af orddatabase-arbejdsgruppen.

Lone Gebauer Thomsen

Cand. mag. i arkæolog fra SAXO-Instituttet, Københavns Universitet, med speciale om grubehuse i yngre jernalder og vikingetid. Hun har arbejdet på Nationalmuseet, Danmarks Oldtid, med projekter indenfor udstilling, formidling og forskning, og for tiden skriver hun ph.d.-afhandling om tekstilproduktion i Danmark i yngre jernalder og vikingetid med udgangspunkt i redskabsstudier.