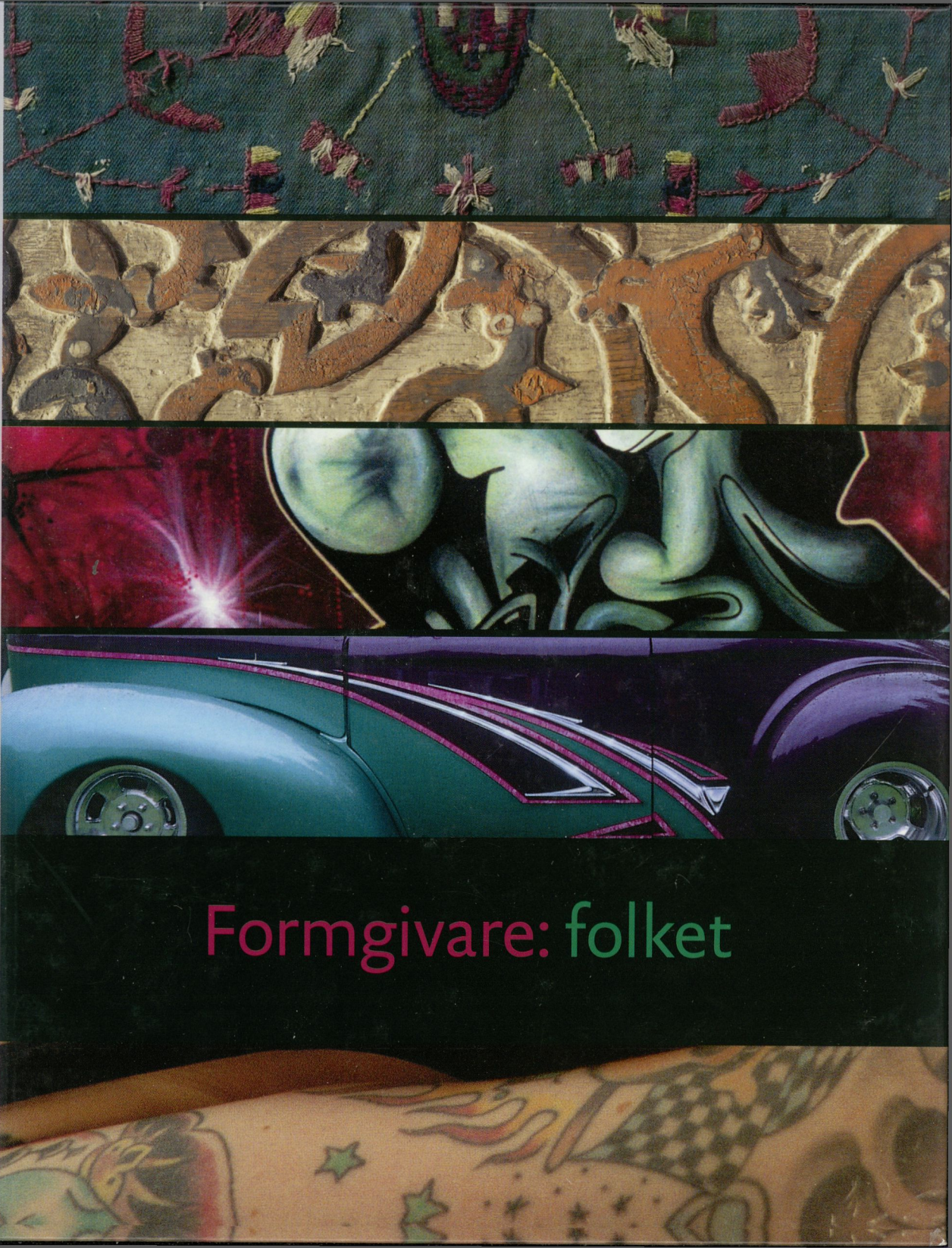




Formgivare: folket

Formgivare:
folket

FATABUREN 2005

Formgivare: folket

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK 2005



FATABUREN Nordiska museets och Skansens årsbok, är en skatt av kulturhistoriska artiklar som publicerats under mer än ett sekel.

Årsboken började som ett häfte med rubriken »Meddelanden«, redigerat 1881 av museets grundare Artur Hazelius för den stödjande krets som kallades Samfundet för Nordiska museets främjande. 1884 publicerades den första kulturhistoriska artikeln och när publikationen 1906 bytte namn till »Fataburen. Kulturhistorisk tidskrift« kom de vetenskapliga uppsatserna att dominera innehållet. Från och med 1931 fick årsboken Fataburen en mer populär inriktning och i stora drag den form som den har idag. Fataburen har sedan dess förenat lärdom och sakkunskap med syftet att nå en stor publik.

Fataburen är också en viktig länk mellan Nordiska museet och Skansen, två museer med en gemensam historia och en gemensam vänförening. Varje årsbok har ett tematiskt innehåll som speglar insatser och engagemang i de båda museerna, men verksamhetsberättelserna trycks numera separat och kan rekvideras från respektive museum.

Ekonomiskt stöd från Nordiska museets och Skansens Vänner gör utgivningen av Fataburen möjlig. Till årets bok bidrar även Vera och Greta Oldbergs Stiftelse.

Fataburen 2005
Nordiska museets förlag
Box 27820
115 93 Stockholm
www.nordiskamuseet.se

© Nordiska museet och respektive författare

Redaktör Christina Westergren

Medredaktör och sakkunnig Johan Knutsson

Bildredaktör Peter Segemark

Omslag och grafisk form Lena Eklund

Omslagsbilder ur boken

Foto s. 38–39 Peter Segemark, Nordiska museet (överst), Daniele BUETTI (se vidare s. 41–42), Gunnar Bergkrantz (stora bilden).

Foto s. 90–91 Marie Andersson, Skansen (överst), Peter Segemark, Nordiska museet (övriga).

Foto s. 198–199 Jämtlands läns museum (överst), Annette Rosengren, BilderBenkt i Orsa (stora bilden).

Tryckt hos Fälvh & Hässler, Värnamo 2005

ISSN 0348 971 X

ISBN 91 7108 498 3

Abstraksjonen i et moderne maleri og et tradisjonelt broderi

Emnet kan forekomme paradoksalt: den mest tradisjonelle folkekunst sett i lyset av den mest radikale avantgardekunst. Men med denne skjeve innfallsvinkelen, som jeg vil definere som estetisk-filosofisk, mener jeg å kunne trenge inn på et område av folkekunsten som kunsthistorien og etnologien har neglisjert, nemlig folkekunstens abstrakte formspråk og dets underliggende betydninger. Jeg har to utgangspunkter. Det ene er et såkalt kurvplagg fra det sørlige Norge. Det andre er Kazimir Malevitsj' berømte maleri *Sort kvadrat*.

Folkekunstens betydning for avantgardekunsten

Opp gjennom kunsthistorien, og især på 1800-tallet, finner man mange eksempler på at malere har søkt fra det akademiske til det folkelige for å inngi sitt maleri ny kraft og autentisitet. Ofte har deres bestrebelse inngått i en mer omfattende bevegelse av nasjonal vekkelser, slik vi ser det i nasjonalromantikken, ikke bare i Norge og andre våknende nasjoner, men også, noe

MIKKEL B. TIN är fil.dr och verksam som projektledare vid Norsk Folkemuseum. Han har utifrån ett filosofiskt – estetiskt perspektiv närmat sig den traditionella folkkonsten.

Sort kvadrat. Kazimir
Malevitsj 1915.
Tretiakov-galleriet,
Moskva. Ur Matthew
Drutts katalog *Kazimir
Malevich. Suprematism*,
Guggenheim Museum,
New York 2003.



senere, i Russland, i første rekke omkring de to kunstnerkoloniene Abramtsevo og Talasjkino som eksplisitt vendte seg fra den akademiske klassisismen for å oppsøke det folkelige. Men det folkelige inngår her mest som motiv: det brokete folkelivet innsatt i en arkaisk arkitektur og en ufordervet natur. Det er ingen tvil om at gjengivelsen og forherligelsen av det opprinnelige miljø har gitt det kunstneriske uttrykk ny vitalitet og har hatt stor betydning for oppbyggingen av den nasjonale identitet. Men det folkelige får ikke for alvor utfordre *premisse* for det kunstneriske uttrykk, nemlig den naturtro virkelighetsgjengivelsen.

Det skjer først i den påfølgende generasjon da malerne når



Kurvplagg fra Sauherad i Telemark. Foto Nordiska museet.

så langt i sin utforskning av det folkelige at de kan gjøre det til et *alternativ* til det akademiske uttrykk. Også dette forsøket kjenner vi i Norge, og Norden, fra tiden opp til 1. verdenskrig, og i radikalisert form fra Russland i samme periode. Her var det de to malerne Mikhail Larionov ((1881–1964) og Natalia Gontsjarova (1881–1962) som under inntrykk av folkekunst og ikoner tok det avgjørende skritt fra en overfladisk avbildning til en dypere innforlivelse med prinsippene i det folkelige uttrykket selv. Man ser bestrebelsen for å erstatte individualisering med skjematisering, perspektiv med flate former, lokalfarge med grunnfarge. Motivet er blitt underordnet et rytmisk mønster, der den horisontale gjentakelsen blir et komposisjo-

nelt prinsipp, kombinert med en stadig sterkere geometrisering av figurene. Larionov og Gontsjarova hadde begge studert hos Korovin, et fremtredende medlem av Abramtsevo-gruppen, og de debuterte sammen i 1906.

Kazimir Malevitsj (1878–1935) kom til litt senere og overtok, især fra Gontsjarova, denne interessen, ikke bare for bøndernes liv, men også for deres kunstneriske uttrykk. Malevitsj nådde imidlertid snart frem til en annerledes ekstrem geometrisk abstraksjon som han gav navnet suprematisme. Den blir hans oppgjør med den illusjonistiske gjengivelse i lerretets to dimensjoner av den tredimensjonale virkelighet og med virkelighets-troskapen i nyansenes spill.

I et maleri, som Malevitsj har kalt *Piktural realisme av en bondekvinne i to dimensjoner*, er bondekvinnen og hennes røde drakt redusert til et lett skrånende rødt kvadrat på hvit bakgrunn. Hun ble utstilt første gang i 1915, på samme utstilling som det berømte bildet av det sorte kvadrat. Suprematismen fikk et



Brodert ende av hånd-
kle fra Nord-Dvinsk,
Russland. Ur Camilla Grey,
*The Russian experiment
in art 1863–1922*, London
1962.

Dansende bønder. Natalia
Gontsjarova 1911. Mme
A. K. Larionov, Paris. Ur
Camilla Grey, *The Russian
experiment in art 1863–
1922*, London 1962.



voldsomt gjennomslag i russisk kunst like før, under og etter revolusjonen, men i 1930 ble Malevitsj beskyldt for formalisme («kunst for kunstens egen skyld») og fengslet for flere måneder, mens sosialrealismen ble dekretert som Sovjetunionens offisielle kunstneriske uttrykk. Og før han døde i '35, var Malevitsj vendt tilbake til sitt mer figurative uttrykk fra før verdenskrigen.

Avantgardekunstens betydning for tolkningen av folkekunsten

Sitt syn på det abstrakte uttrykk fremla Malevitsj i en rekke tekster om kunstens historie fra dens begynnelse og frem til suprematismen, og især om suprematismen som fullbyrdelsen av denne historien. Det er her jeg har tenkt å søke etter svar på det spørsmål jeg har stilt: Kan den radikalt non-figurative suprematismen vise seg å ha noen relevans for folkekunsten i alminnelighet, og for vår tolkning av dens abstrakte former i særdeleshet? Spørsmålet er av allmenn betydning for kunsthistorien, for det abstrakte formspråk opptrer ofte i folkekunsten, både i trearbeider, interiørmaling og tekstil, ikke bare i Norge, men i de fleste andre land. Spørsmålet er undertiden blitt tatt opp i litteraturen, men uten noen analyse av drivkraften bak denne tendensen.

Den viktigste motor i utviklingen ser Malevitsj som frigjøringen av det rent maleriske i kunsten, og dermed den gradvise avvisning av gjenstands-gjengivelsen som binder maleriet til den objektive verden. At utviklingen har tatt mer enn to tusen år, og at frigjøringen har kostet så mange kamper og ennå langt fra er definitiv, skyldes en dypt rotfestet forventning til kunstverket om at det skal avbilde den virkelige eller ideelle verden, at form

og farge altså skal stemme med en forestillingsverden vi kan gjenkjenne og »måle« kunstverket mot. Verket har kunstnerisk verdi bare i den utstrekning det bekrefter et verdensbilde som ikke selv er pikturalt, men logisk. »Beskueren ser ikke maleriet som sådant, han ser bare motivet, anekdoten, og bemerker bare unntaksvis fargen bak anekdoten, og selv da sammenholder han bestandig fargen med naturen. Det er altså bare de figurative fremstillingene man har betraktet som kunstneriske, og uten dem har maleriet ikke hatt noen kunstnerisk karakter.« Men at malerkunsten i det hele tatt har en historie, skyldes altså dens gradvise frigjøring av de maleriske dimensjoner i maleriet på bekostning av virkelighetsgjengivelsen, og samtidig reduksjonen av gjenstanden til ren form og gjenstandsverdenen til rene komposisjoner. Den fullstendige frigjøring når malerkunsten først med suprematismen. Den innebærer en konsekvent abstraksjon, som Malevitsj imidlertid også kaller realisme: Et maleri av farger og former som er seg selv nok, er nemlig realistisk, dvs. fremstår som virkelig, i en helt annen forstand enn det maleri som innenfor sin ramme, i to dimensjoner og stivnet form, vil gjengi den tredimensjonale og levende virkelighet utenfor rammen som det aldri selv kan bli. »Det realistiske maleri«, skriver Malevitsj, »hensetter oss ikke til et annet sted, men tvinger oss til å se og oppleve det på stedet.«

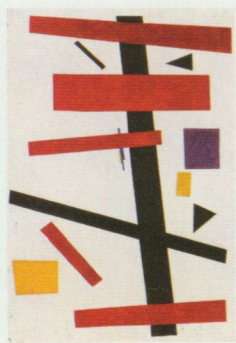
Med suprematismen er malerkunsten blitt autonom. For det er sant at man etter bildene av den sorte firkant på hvit grunn vanskelig kan forestille seg maleriets selvstendiggjøring, altså abstraksjonen, gjennomført med større radikalitet. Den har opphevet tid og person, språk og perspektiv, betydning og stil. Likevel er suprematismen ikke kunstens endepunkt, men dens »nullpunkt«, sier Malevitsj; for det tomrommet som det sorte

kvadratet åpner, etter at gjenstanden og gjengivelsen er eliminert, er jo samtidig et mulighetenes rom, der farger og former langt om lenge kan komme til syne på egne premisser og uttrykke det Malevitsj kaller »det egentlig maleriske«. »Først når bevisstheten har vennet seg av med å feste seg ved gjengivelsen av små stykker natur i maleriet, av madonnær og skamløse Venuser, først da vil vi få øye på det pikturale verket. Jeg har forvandlet meg til formenes nullpunkt.« Dette nullpunktet er et oppgjør med »den utilitaristiske fornuft« som holder oss fast i gjenstandsverdenen, og en anerkjennelse av »den intuitive fornufts« evne til å skape uavhengige former. Vi står overfor »den absolutte skapelse«.

Vi vet at de formene Malevitsj anvender i sitt maleri, den rette linjen, trekanten, firkanten og undertiden sirkelen, i sin geometriske definisjon faktisk er evige, mens alle naturens former er forgjengelige. Det samme gjelder Malevitsj' farger: Slik de opptrer i helt jevne flater, kan de defineres optisk, noe de aldri kan i naturen der lys og skygge uopphørlig modifierer det vi ser.

Selv om folkekunstnerne ikke har formulert noe program for sin kunst, er det ingen grunn til å tvile på at de i like høy grad som avantgarde-kunstnerne har ønsket å sikre sitt uttrykk, og dermed sitt virke og sitt univers, en betydning som rekker ut over det forgjengelige individuelle, og innsetter det i en bestandig helhet, den *egentlige* virkelighet. »Alt det vi ser adskilt og isolert, er en løgn; alt henger sammen (og løser seg opp), ingenting eksisterer for seg; det er grunnen til at det ikke er og ikke kan være gjenstander, og at forsøket på å innfange dem ikke gir noen mening. [...] Naturen skjuler seg i det uendelige, i sine talløse fasetter, den åpenbarer seg ikke i gjenstandene.«

I folkekunsten så vel som avantgardekunsten er abstraksjo-



Suprematisme
(*Supremus nr 50*).
Kazimir Malevitsj 1915.
Stedelijk Museum,
Amsterdam. Ur
Matthew Druetts kata-
log *Kazimir Malevich.*
Suprematism, Guggen-
heim Museum, New
York 2003.

nens gjenstandsløse verden ikke en *annen* verden, men *denne* verden sett på en annen *måte*. Abstraksjonen innebærer i folkekunsten på samme måte som i avantgardekunsten ikke bare at kunstneren avviser gjenstandene og gjengivelsen av dem, den innebærer også en bevegelse bort fra begrepenes verden. Vi står overfor et formspråk som er talende og betydningsfullt uten å være begrepslig. Men hvis vi først har innsett det, må vi også erkjenne at vår opplevelse av verden ikke utelukkende skjer gjennom forstanden, men vel så vesentlig gjennom en mer sanselig eller kroppslig oppfatning. Det abstrakte uttrykk er ikke intellektuelt, det henvender seg først og fremst til sansene; den dypere dimensjon som det åpner i vår gjenstandsverden, er ikke så meget begrepslig som kroppslig, og når det abstrakte formspråk undertiden virker så sterkt, er det kanskje fordi det faktisk utelukker at vi avleser det begrepslig slik vi avleser det figurative formspråk, som en tekst som betyr noe den ikke selv er – og i stedet viser seg for våre sanser som det det er i seg selv, konkret, uformidlet, ordløst. Malevitsj insisterer på suprematismens »direkte kontakt med verden«.

Nye perspektiver på folkekunstens abstrakte formspråk

De kurvplaggene som finnes i Norsk Folkemuseums samling, stammer fortrinnsvis fra annen halvdel av 1700-tallet og første halvdel av 1800-tallet. Med sitt konsekvent abstrakte uttrykk er de av stor interesse i et filosofisk-estetisk perspektiv, men for den tradisjonelle kunst- og kulturhistorien har de vist seg vanskelig tilgjengelige.

Mangelen på systematiske vitenskapelige undersøkelser av gjenstandsgruppen medfører visse problemer når vi skal avgren-

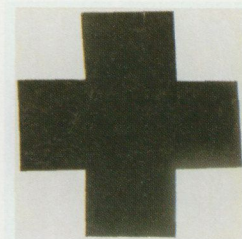


Sendingsplagg fra
Hallingdal i Norsk
Folkemuseums samling.
Foto Nordiska museet.

se den i forhold til andre flate tekstiler av lin, som seremonielle håndklær, høyseteduker og likkross. Men vi vet at kurvplaggene i Norge, i likhet med de svenske »förningsduker«, har vært knyttet til skikken med »sending«. De norske dukene er blitt lagt over en sendingskurv med brød, hvetekake eller annen bakst. Det var en del av de innbudtes pliktige tilskudd til feiringen av store begivenheter i bygden: dåp, bryllup og begravelse. Dette var selvsagt avgjørende stasjoner på livets vei for den enkelte berørte, men samtidig begivenheter som i høy grad involverte fellesskapet, derfor er dukenes personlige form underlagt en felles norm, og deres anvendelse mer et kollektivt enn et individuelt anliggende. Deres anvendelse i forbindelse med brødet knytter dem nær til den jordiske eksistens og jordens frukter, og overhodet til fruktbarheten. Som selve livsnerven i det agrare samfunn blir brødet ved disse høytidelige anledninger samtidig hellig; og lindukens oppgave blir ikke bare å verne det rene mot det urene, men også det hellige mot det profane.

Man kjenner tilsvarende linduker fra de fleste landbrukssamfunn. I Russland har de utgjort en betydelig del av bohavet og spilt en viktig rolle i livets og årets store høytider. Der som andre steder ser det ut til at slike duker opprinnelig har vært brukt til hedenske brødofre: De ble brettet ut under brødet når det ble ofret på gravene til de døde eller satt ut til ånder i naturen, især ånder med fruktbargjørende makt; eller selve duken ble ofret. Ennå i moderne tid inngår de russiske håndklærne sammen med brødgaver ved ulike velkomstsereionier og feiringer med en mer kristen fargning.

Felles for broderiene er altså at de skal artikulere ikke bare det individuelle og det kollektive, men også det materielle og det spirituelle. I kurvplaggens sterke aksentuering av sentrum



Ovan. *Sort kors*. Kazimir Malevitsj 1915. Centre Georges Pompidou, Paris. Ur Matthew Druetts katalog *Kazimir Malevich. Suprematism*, Guggenheim Museum, New York 2003. T.v. Kurvplagg fra Lunde i Norsk Folkemuseums samling. Foto Nordiska museet.

og periferi kan man se forholdet mellom individet og det sosiale fellesskap; men kanskje især komplementariteten mellom hellig og profant: Ved fødsel, ekteskap og død inkarnerer individet nemlig en høyere orden, og hvis individet her står i sentrum, er det som aktør i et drama av universell betydning, som en inkarnasjon av den guddommelige plan. Samfunnets øvrige medlemmer er riktignok også til stede, men i periferien, som den borden vi nesten alltid finner som rekker uten begynnelse og slutt, repetitive, anonyme. Men alle sammen, hovedpersoner og statister, forholder seg til de grunnleggende akser og kardinalpunkter, og innordner seg mellom de tydelig markerte hjørnene, hjørnesteinene, verdenshjørnene. Faktisk virker korsformen, som vi

finner mer eller mindre tydelig innskrevet i sendingsplaggenes kvadratiske utformning, og eksplitt hos Malevitsj, snarere som et kosmisk sinnbilde enn et kristent symbol.

Det er ikke det skrevne ord, men naturens bok som fra først av har lært menneskene om de evige sannheter: de fire årstidene og årets gang, månesyklen med flo og fjære, fødsel og død, slektenes gang og den evige gjenkomst. Det er *denne* verdensorden man finner i de abstrakte formene.

Broderiene er abstrakte og gjengir altså ikke forhold som kan sies like entydig med ord; de uttrykker et syn på verden som grunner seg på skillet mellom forgjengelig og evig. Kvinnene i Telemark har redusert sitt formspråk like radikalt som Malevitsj, til ruter og rette vinkler anbrakt i rekker og frittstående former. I sin avvisning av det subjektive synspunkt har de også utelukket ethvert perspektiv; deres former er utbredt side om side i flaten og kan ses like bra fra alle synspunkter, nemlig av alle dem som står omkring bordet med brødet og beundrer sendingskurvene til festen. De har avvist gjenstands-gjengivelsen og fullbyrdet abstraksjonens historie, for først i dette nullpunktet ser de, som Malevitsj, de universelle sammenhengene åpne seg. Riktignok kan deres formspråk langt på vei forklares gjennom materialets og teknikkens forutsetninger, og slik er det også gjerne blitt forklart; men troskapen mot det abstrakte formspråk i det tradisjonelle broderi viser, akkurat som Malevitsj' avantgardistiske maleri, at *det er bak verdens flyktige gjenstander og figurer man skal søke de uforgjengelige former* som det er kunstnerens oppgave å uttrykke. Det betyr ikke at disse formene blir subjektive; tvert imot skylder de sin bestandighet og gyldighet at de, når de først er skapt, det vil si forløst, eksisterer i seg selv, uavhengig av subjektet og dets verden. Folkekunstneren og avantgardisten

avbilder ikke de høyere makter – hvordan skulle de kunne det? – men de *anskueliggjør* en orden som ellers bare er usynlig til stede. Malevitsj' betegnelse suprematisme er konstruert over det latinske ord *supremus* som betyr høyest, og ord som »hellig« og »mystisk« opptrer undertiden i hans titler.

Malevitsj og sendingsplaggene fra Telemark

Mens hverdagen forløper i horisontal utstrekning i en verden av gjenstander og personer, er høytidene »høye« fordi de åpner det vertikale perspektiv og åpenbarer en lovmessighet med et høyere opphav enn det menneskeskapte. Slik forstår vi hvordan broderiene fra Telemark, i likhet med Malevitsj' suprematisme, kan løfte mennesket ut av dets snevre og utsatte jordiske eksistens og bringe det i samklang med den høyere orden.

Slektskapet i formspråk vitner om et slektskap i synet på verden, og det er her vi finner det viktigste berøringspunktet mellom Malevitsj og de telemarkske kurvplaggene. Og overensstemmelsen blir så meget mer interessant som det selvsagt *ikke* eksisterer noe historisk slektskap mellom dem. Imidlertid vil jeg, nærmest som et kuriosum, atter en gang minne om kunstnerkolonien Talasjkino, som var etablert og understøttet av fyrstinnen Maria Tenichev. Blant mange andre foretagender til støtte for den russiske kultur og særlig den folkelige kultur opprettet hun i løpet av 1890-årene flere verksteder som skulle gi de hensyknende folkelige tradisjoner ny giv, og dermed »den høye kunst« en ny impuls, i mangt og meget etter samme prinsipp som den norske husflidsbevegelsen. I begynnelsen av 1900-tallet utgav hun en vakker bok med fargereproduksjoner av produktene fra et av disse verkstedene, nemlig linduker sydd av bondekvinner

Brodert linklede,
Smolensk. Ur *Broderies des
paysannes de Smolensk*,
*exécutées sous la direction
de la Princesse Marie
Ténichev*, Plauen i.V., u.å.



fra Smolensk. I den ledsagende teksten blir det lagt vekt på at materialer, teknikker og den abstrakt-geometriske dekoren på disse dukene følger den lokale tradisjon, og det er ingen grunn til å tvile på at det sentrale kvadratet som de er smykket med, akkurat som Malevitsj' berømteste maleri, hører til et gammelt, overlevert formspråk. Man gjenfinner det i andre etnologiske verker om de tekstile tradisjoner i Russland.

Nå vet vi at Malevitsj i en årrekke underviste ved kunstskolen i Vitebsk, naboby til Smolensk på den hviterussiske side av grensen, og at hans avhandling om bildende kunst fra 1921 ble utgitt nettopp i Smolensk. Man må gå ut fra at kunstnerkolo-

nien Talasjkino og Maria Tënisjevs bok om lindukene ennå var i frisk erindring på Malevitsj' tid, og at han også hadde vært i direkte eller indirekte berøring med dem. Høyst sannsynlig var han også fortrolig med bruken av lindukene på den russiske landsbygd, der han hadde tilbrakt hele sin barndom.

På den annen side er det mye som taler for en eller annen fjern historisk forbindelse mellom lindukene fra Smolensk og kurvplaggene fra Telemark, en forbindelse jeg imidlertid bare kan antyde i denne sammenheng. Vi ser umiddelbart likhetene i deres utformning og kjenner mange likheter i deres anvendelse.

Helt fra Balkan til Baltikum har man anvendt linduker i forbindelse med brødsendinger og hedenske brødofre, særlig til de avdøde. Også i land som Tyskland, Østerrike og Ungarn finner man kvadratiske kurvkleder av lin, som i sin tur uten tvil er beslektet med *corporalet*, den alterduken av lin som blir brettet ut under brødet og vinen, selve Kristi blodsoffer, som vern mot profan besudling, og kalkduken som ofte utstyrt med rike broderier, ligger over kalken før og etter eukaristien. Her ser man imidlertid at utsmykningen, i samme grad som paramentene løsriver seg fra den folkelige tradisjon, også blir mer naturalistisk-vegetabilsk, undertiden nesten figurativ.

Folkekunstens tendens til abstraksjon

Tendensen til abstraksjon er derimot til stede som et vesenstrekk ved folkekunsten til alle tider og alle steder. Kunsthistorien har vært tilbøyelig til å avferdige dette abstrakte uttrykket som dekor uten behov for en egen, ennsi utførlig vitenskapelig behandling. Gjennom sin maleriske praksis og teori har Malevitsj

vist oss at abstraksjonen imidlertid ikke er en forarmelse av det kunstneriske uttrykk, men en frigjørelse. Fraværet av ord gjør ikke de abstrakte former betydningsløse, tvert imot er ordløsheten forutsetningen for at formene kan bety direkte, pikturalt, utenom begrepene. Fraværet av gjenstander og figurer er ikke en mangel i det abstrakte formspråk, tvert imot muliggjør deres fravær tilsynekomsten av en omfattende, en kosmisk orden. Fraværet av navngitte kunstnere og faste holdepunkter for datering er bare et problem for den tradisjonelle kunsthistorie; i et mer filosofisk perspektiv viser dette fraværet at de evige sannheter overskrider den individuelle kunstner og de skiftende stilepoker.



Kurvplagg fra Lunde.
Foto Nordiska museet.