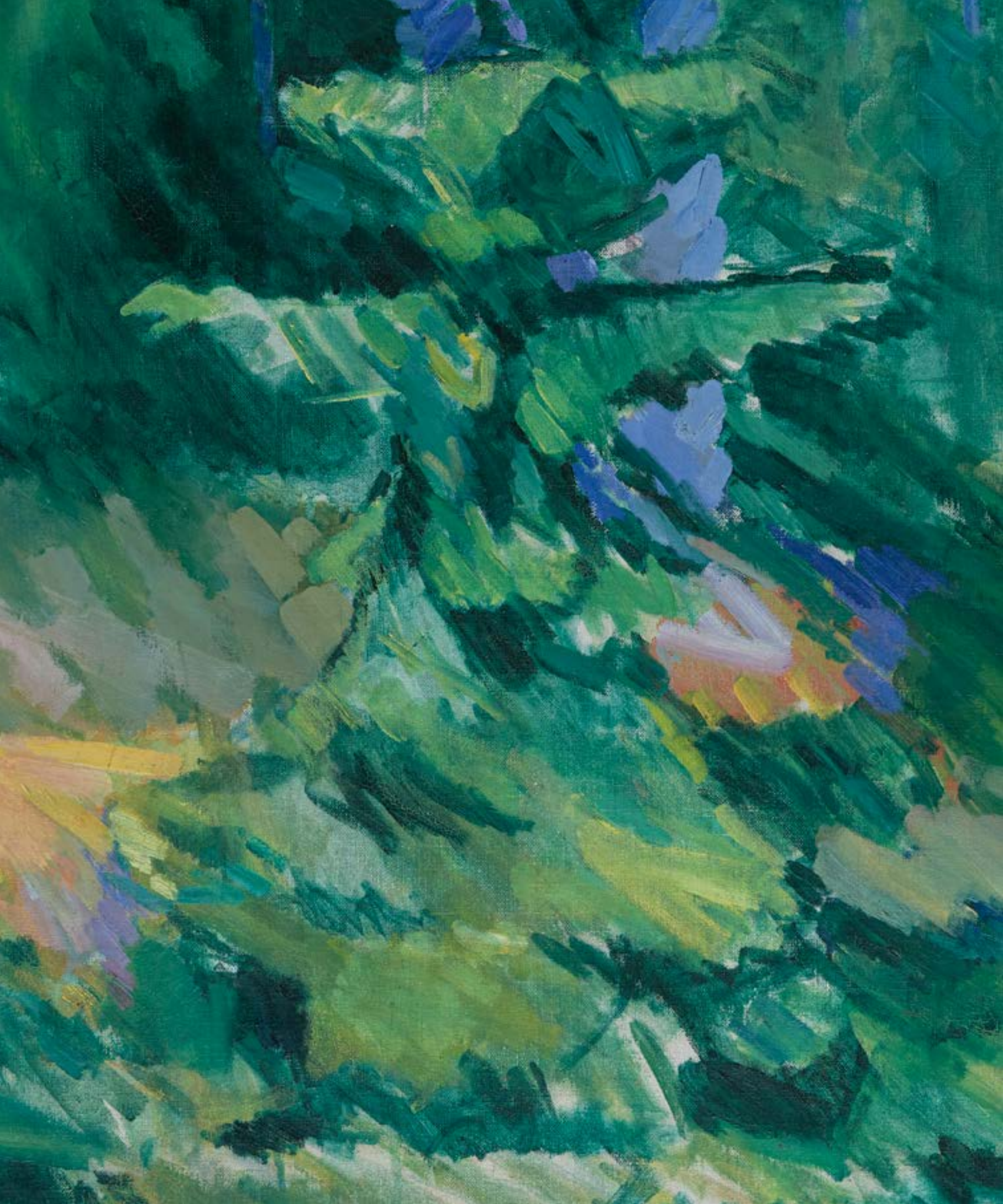


Inge Lise Mogensen Bech —

Kunsten er folkets sjæl

Refleksioner over
Scharffs aktualitet

“Jeg kan maaske sige det paa denne Maade: Naar en Kultur gaar til Grunde, er det eneste, der giver et Billede af den Tid, som gik under, Kunsten som bliver tilbage. [...] Kunsten er Folkets Sjæl.”



Da Scharff i 1950 blev interviewet i forbindelse med sin tiltrædelse som professor og underviser på Det Kongelige Danske Kunstakademi, gik interviewerens ham på klingen angående kunstens betydning. Han spurgte, hvad der skulle til for at blive maler, og hvad kunstens rolle var og burde være. Scharff svarede: "Talent", men tilføjede samtidig, at det snarere var menneskets karakter – evnen til at arbejde – der ville afgøre sagen. "Kan alle lære at male?" spurgte interviewerens, hvortil Scharff svarede: "– Ja, mere eller mindre godt", og tilføjede:

Men det er en vanskelig Vej at gaa. Naar andre har afsluttet et Studium, f.Eks. Læge- eller Juriststudiet, har de et Grundlag for deres Eksistens. Den unge Mand, der forlader Akademiet skal først da til at bane sig en Fremtid. Saa er det, at Karakteregenskaberne skal gøre sig gældende – Udholdenhed, Taalmodighed, Arbejde og atter Arbejde. Og Evnen til at bevare Troen.¹

Kunsten var, beskrev Scharff, i hans tid blevet frigjort helt fra sine bånd til kirken og staten. Måske derfor var svaret på interviewerens spørgsmål om, hvorvidt Scharff havde villet mere end farver og flader med sin kunst: "Jeg kan maaske sige det paa denne Maade: Naar en Kultur gaar til Grunde, er det eneste, der giver et Billede af den Tid, som gik under, Kunsten som bliver tilbage. [...] Kunsten er Folkets Sjæl."²

Scharff malede tydeligvis for evigheden lige så meget som for nuet. Derfor er det interessant at undersøge, hvilke emner i Scharffs kunst der har vist sig at have langtidsaktualitet. Med mere end 100 års afstand til Scharffs kunstneriske debut er det samfund, der inspirerede til værkerne, for længst borte, mens kunsten, som Scharff forudså, står tilbage. I dag kan vi ofte anerkende skønheden i Scharffs kunst bedre end dem, der levede i hans samtid. Skal vi tro kunstneren selv, ønskede han dog, at værkerne ville meddele sig med mere end det rent æstetiske – og det synes derfor presserende at spørge, hvordan Scharffs kunst gennem tiden har været aktuel – og især hvordan den er aktuel i dag.³

Mens Scharffs værker i 1920'erne særligt blev bedømt på baggrund af deres radikale visuelle udtryk, blev hans kunst fra 1930'erne, der især udfoldede sig som rumudsmykninger, betragtet som en måde at højne og forædle den almindelige borgers liv på – eller senere som regulært sundhedsfremmende. Aviskritik beskrev eksempelvis, hvordan udsmykningerne på Vintersbølle Børnesanatorium ville medvirke til helbredelsen af de indlagte børn, idet udsmykningens fritidshyldende motiver ville tilbyde en pause fra behandlingssituationen og åbne en dør til fantasiens verden.⁴

I løbet af 1940'erne udvikledes dette udsmykningsaspekt, og samtidig blev Scharffs landskabsskildringer og stil betonet med særligt fokus på kunstens rolle som ambassadør for nationale værdier. Endelig blev Scharffs kunst fra 1950'erne og frem tematiseret som eksempel på det allerypperste, datidens samtidskunst overhovedet kunne præstere, mens Scharff selv blev kaldt den største nulevende kunstner. Efter Scharffs død i 1959 stilnede interessen for kunstneren dog efterhånden af, og først i 2001 kom det igen til en egentlig

særudstilling af kunstnerens værker. Kataloget fra udstillingen *William Scharff* i 2001 giver følgende begrundelse for pausen i udstillingsaktiviteten: “Visse af Scharffs malerier kan da også være noget tørre og stive, farverne noget grelle, ligesom tiden jo nok også er løbet fra lovsangene i hans kunst om nøgen ungdom, sol og vår.”⁵ Tilsvarende har kunsthistorikeren Lennart Gottlieb i en analyse af Scharffs værker foreslået, at Scharff ønskede at få tiden til at stå stille, og at dette afspejles “i kompositionernes stivnen, deres symmetri og handlingsløse eller lammede frontalitet”.⁶ Ikke en mild dom, og med nutidens endnu længere afstand til Scharff kunne man derfor frygte, at han nu skulle falde helt uden for almen aktualitet og interesse. Det er dog, som jeg håber at vise i det følgende, ingenlunde tilfældet. Og mens kunstværker altid er interessante for kunsthistorien som et vidnesbyrd om en svunden tid, vil det i det følgende være min tese, at Scharffs værker netop i disse år får fornyet aktualitet, fordi mange af vores tids udfordringer er spejlet og tematiseret i hans kunst.

Aktualitet er for så vidt en subjektiv parameter, eftersom den er situeret i en bestemt tid og altid i relation til *nogen*, som *noget* er aktuelt for. Derfor tager jeg afsæt i den tyske kunstteoretiker Nora Sternfelds ide om, at kunstværker indeholder fossilerede konflikter, der kan reaktualiseres for nutiden. Det betyder, at ikke alle lag i et værk kommer til syne til alle tider, men at man ved at vise værkerne opmærksomhed i en museumsudstilling, kan synliggøre nogle af de emner i et kunstværk, som synes særligt aktuelle.⁷ I det følgende sætter jeg derfor fokus på værker, der i udpræget grad tydeliggør nogle af de emner, som gennem fokuserede værkfortællinger udfoldes i udstillingen på kunstmuseerne i Randers, Ribe og Sorø.

Mens Sternfelds ide om forstenede, indkapslede konflikter især handler om museets potentiale til at reaktivere kunstværkers indlejrede aktualitet, sætter den amerikanske kunsthistoriker T.J. Demos med sin ide om *radikale futurismer* fokus på, at netop kunst kan tilbyde alternative løsningsforslag til vores tids presserende problemer. Med afsæt fra nutidens samtidskunst peger han på, at kunst kan tematisere klimakrise, classeskel, kønsulighed og global resourcefordeling på nye måder. Den kan afsløre, at nutidens fremherskende ide om fremskridt rummer en forståelse af tiden som lineært fremadskridende med bestandig vækst og akkumulation af værdi. Kunsten kan heroverfor tegne konturerne af nye fremtider og tidsforståelser, som ikke fremskriver verden i kapitalistiske væksttermer. Den kan afsløre undertrykkende magtstrukturer og visualisere alternative, retfærdige fremtider.⁸

Materialitet – mere end maleri

I dag kendes Scharff primært for sine oliemalerier og skitser hertil samt i et vist omfang for store udsmykningsopgaver udført i såvel olie- som freskomaleri. Mindre kendt er det, at Scharff ganske tidligt udforskede andre materialer. Allerede med sit forslag til udsmykning af et musikværelse i 1921 lød det i kataloget for udstillingen, at værkerne var tænkt til at “væves i gobelin”. Det skete dog ikke, antagelig fordi så store gobeliner ville have været en yderst bekostelig affære – og malerierne fandtes jo allerede.⁹ Til gengæld lod Scharff allerede året efter et af sine malerier væve i gobelin.¹⁰ Det var et værk med en hane og

udførtes af væveren Louise Dahlerup, som i samme periode var med til at væve gobeliner til Frederiksborg Slot.¹¹ Hanegobelinen var med på den store udstilling af kunstindustri i Paris i 1925, hvor Scharff, ikke Dahlerup, blev præmieret med en bronzemedalje.¹² I listen over præmierede kunstnere indgår alene Scharffs navn, mens Dahlerup ikke nævnes.¹³ Den udeladelse fortæller, at man historisk set ofte har zoomet snævert ind på de mandlige modernister, hvorved deres værkers kontekst – og dermed deres forbundethed med verden – svandt ind til et rent minimum. Det gjaldt både Scharffs samtid og den efterfølgende kunsthistorie.¹⁴

Det tekstile har imidlertid flere tråde ind i Scharffs oeuvre og synes indrammet af en forståelse af, at et værk ikke var knyttet til en enkelt materialitet. Når ideen til et kunstværk var givet, kunne det udføres og udbredes med hjælp fra dygtige håndværkere. Det minder om, at de fleste led i kunstnerens praksis involverede en lang række personer fra farvehandlere til modeller over udstillingssammenlutninger og salgssteder. For ikke at tale om hjælp fra familie, venner og kolleger eller om det netværk af private købere og pressefolk, som synes at have været afgørende for at blive udstillet og omtalt.

Det tekstile trækker spor af håndværk og hverdagspraksisser ind i kunstinstitutionens rum og udfordrer etablerede ideer om kunstnerisk praksis, køn og kunstnerisk værdi. Tekstil bærer på sociale, kropslige og historiske betydninger, der aktiveres i mødet med publikum. For museumsgæsten i dag åbner denne materialebevidste kunst for en sanselig og kritisk forståelse af, at kunsten rækker ud over museumsvæggens rammer. Scharff udfordrede de traditionelle grænser mellem billedkunst og design. Bevægelsen gik både fra hans kunst ud i nye tekstildesigns og fra ældre tekstiler ind i hans billedverden. Allerede i 1918 udtalte han til kunsthistorikeren Carl V. Petersen, at man kan lære mere om billedkunst af et persisk tæppe på Nationalmuseet end af samtlige Rembrandt-billeder på kunstmuseerne.¹⁵ Hermed har han antagelig villet udtrykke, at datidens moderne kunst var langt tættere på farvestærke tekstiler uden perspektivisk dybde end på Rembrandts mørke interiører, der mindede om den kunst, som Scharffs generation af kunstnere omkring 1918 var ved at tage radikal afsked med.

I sine tekstilværker videreførte han netop den moderne kunsts interesse for farver, mønstre og rytmiske kompositioner. Det gjaldt også, da han i 1955 designede en række tekstiler for firmaet L.F. Foght. L.F. Foght var et af de første danske firmaer, der i tiden efter 2. verdenskrig, hvor importreguleringer besværliggjorde indførsel af modetekstil til Danmark, søgte at fusionere kunstnerisk design og lokal tekstilproduktion. Denne tilgang var ikke blot nyskabende i sin samtid, men har resonans i dag, hvor unikke, kunstnerisk bearbejdede tekstiler og lokalt samarbejde giver bæredygtigt modspil til modeindustriens miljøbelastende fast fashion.



Design for L.F. Foghts fabrikker, 1955
Arkitekten. Månedshæfte, 1955-56, årg. 57, nr. 6

Kjole syet af tekstil med William Scharffs design for L.F. Foghts fabrikker, 1955
 Kjolen er bortkommet, fotoet er farvelagt digitalt
 KØN – Gender Museum Denmark







Tekstildesign for L.F. Foghts fabrikker, 1956
Høns, Fyr og Gran
 Victoria and Albert Museum, London

Scharff kunne i 1955, antagelig uden at vække anstød, have lavet rent abstrakte mønstre, men han tog afsæt i tre af sine mest genkendelige motiver – gran, fyr og høns. Alligevel er det især form og farve, man først bemærker i Scharffs tekstil. Man skal næsten vide, at der gemmer sig en høne, et grantræ eller en fyr i stoffet, for at kunne identificere dem. Her bevæger hans kunst sig ud over billedrammen og bliver en del af de daglige omgivelser. Det er en påmindelse om, at kunst og design kan smelte sammen og skabe rum, hvor æstetik og funktion går op i en højere enhed.

Det tekstile rummer i L.F. Foghts fabrikkers tekstilproduktion en industriel dimension, mens vævninger af værker blev udført som tidskrævende håndværk af kvindelige vævere (Louise Dahlerup, Vibeke Klint, Barbro Nilsson) og tekstilfarvere som Einar Hansen.¹⁶ Det fordrede samarbejde og forståelse, hvilket var årsagen til, at Scharff fik mulighed for at udføre en gobelin for Folketinget. Olaf Rude, der ellers havde leveret to store malerier til folketingssalen, skulle også have leveret en gobelin, men samarbejdet med væveren lykkedes ikke. Derfor blev det Scharff, som samarbejdede med væveren om at få udført gobelinen.¹⁷

Genbrug, natur og menneske

På en måde er selv Scharffs malerier tekstilværker, fordi de er malet på lærred. Scharff indkøbte selv stoffet, som han grunderede fra bunden. At lærredet ikke blot var en passiv flade, understreges af, at Scharff ofte grunderede tyndt; især i de senere værker fornemmer man derfor lærredets tekstur som en aktiv medspiller i maleriets endelige udtryk. Denne materielle bevidsthed rejser spørgsmålet om, hvorvidt kunsthistoriens skarpe opdeling mellem det 'maskuline' maleri og det 'feminine' tekstilværk er holdbar, når maleriets fundament vitterligt er vævet stof. Ved at reducere tekstilet til en usynlig baggrund har man historisk set kunnet ignorere værkets tekstile ophav, men hos Scharff tvinges vi til at se lærredet som en integreret del af selve værket.

At lærredet både var en vigtig og knap ressource, afspejles i Scharffs ofte repeterede genbrugspraksis, hvor et kasseret lærred blev vendt og genbrugt til nye motiver. En af versionerne af maleriet *Ruden* (i dag kaldet *Dugget rude*, s. 71) blev sågar malet på bagsiden af et af kollegaen og vennen Olaf Rudes lærreder. Materialer var kostbare, og det lå til tiden at være sparsommelig. Scharff malede ofte flere versioner af samme maleri og valgte så, når han havde gennemmalet det flere gange, den eller de bedste versioner ud. Derefter synes de resterende lærreder at være blevet vendt og genbrugt til nye motiver. Det var imidlertid ikke kun materialer, som blev genanvendt. Scharff recirkulerede, *samplede*, også sine egne motiver. Den tilsyneladende mest radikale motivgenbrug findes i gobelinen *Høsten*, som Scharff i begyndelsen af 1950'erne blev inviteret til at udføre til Folketinget. Ved første øjekast forekommer den sært uaktuel. En frontalt opstillet bondekone træder frem på en gårdsplads. Hun er omgivet af høns, køer og grise, og i baggrunden ses et bakket høstlandskab med modne marker med rigelige afgrøder. Det kunne være et motiv fra 1800-tallet, for der er ingen spor efter de teknologiske forandringer, som i løbet af 1900-tallet omkalfatrede landlivet og landbruget: Her ses hverken traktorer, elektrisk lys, telefon, radio, biler, fly, film eller det senere tilkomne TV. Den monumentale hyldest til landlivet er derfor umiddelbart langt fra moderniteten. Imidlertid er måden, hvorpå motivet er skabt, ganske moderne, for Scharff har genbrugt tidligere motivelementer til en ny enhed. Hovedfiguren er hentet fra et maleri af en nordsjællandsk bondekone, som Scharff udførte i 1926. Hun er nærmest direkte kopieret fra Scharffs oprindelige motiv, ligesom hesten på marken er kopieret fra en udsmykning, som Scharff i 1924 udførte til den aarhusianske apoteker Martin Reimers' stue (s. 124-129), mens grisen er kopieret fra en slagtescene til udsmykningen af den skånske herregård Bjersjöholm (s. 131-133). Endelig synes koen hentet fra maleriet *Figurkomposition (Legende I)* fra 1911, der i dag ejes af Randers Kunstmuseum (s. 163).

De mange sætstykker, som Scharff fusionerer i gobelinen, gør, at værket får noget næsten kulisseagtigt over sig. Dette understøttes af billedets komposition, hvor en scenelignende gårdsplads udgør forgrunden, mens baggrundens marklandskab kunne være et bagtæppe til et teater. Opbygningen minder om de flerlagede teaterscenografier, som Scharff i 1936 udstillede som sine eneste værker på Efterårsudstillingen på Charlottenborg. Her havde han valgt alene at medbringe sine figurer og scenografier til et dukketeater, han havde skabt til sine børn. Figurerne blev udstillet i en montre, mens selve teatrets dekorationer blev skiftet flere gange om dagen.¹⁸

I modsætning til teatrets omskiftelige kulisser står gobelinens centrale figur dog urokkeligt fast. Der er noget insisterende og påtrængende i kvinden, som er nærværende og rank som træerne omkring hende. Hun henvender sig til beskueren med en pågående frontal, næsten konfronterende positur. Det er, som om hun insisterer på at meddele os noget. Som ville hun formidle et budskab om menneskets forhold til den natur, Scharff har vist hende som en del af.

Da Scharff skabte gobelinen, var dansk landbrug i hastig forandring. Særligt grisekød og bacon blev omkring 1950 en vigtig dansk eksportvare, fordi der netop i de år skete et stort omslag i dansk landbrugsproduktion, hvor effektiviteten og størrelsen på landbrug øgedes. På blot to år, fra 1948 til 1950, fordobledes mængden af slagtesvin til mere end tre millioner, med en gennemsnitsproduktion på 17 grise pr. stald (til sammenligning producerer danske landmænd nu ca. 30 millioner grise pr. år med en gennemsnitlig produktion pr. produktionsenhed på over 27.000 grise i smågrisebesætninger). Omkring 1960 var der endnu ca. 200.000 fuldtidslandbrug i Danmark, og de fleste havde endnu flere husdyr, høns, grise, køer og heste. Dette skal ses mod nutidens blot omkring 6.000 bedrifter, der til gengæld i dag ofte drives på industrilignende facon.¹⁹

I Scharffs gobelin, der blev påbegyndt af væveren Gerda Henning og færdiggjort af væveren Barbro Nilsson, ser man ingen spor af den effektivisering og tiltagende mekanisering, som dansk landbrug oplevede i årene efter 2. verdenskrig. I *Høsten* ser vi et enkelt menneske, der forbinder sig med den cyklus af arbejde, som i 1950'erne fortsat var forudsætningen for at drive landbrug. På billedet er menneske og dyr i et gensidigt afhængighedsforhold. Bondekonen er på vej for at fodre hønsene, men vi ser også, at en gris hænger slagtet, så gårdens mennesker har føde til vinteren.

Var Scharff nostalgisk naiv – regulært bagudskuende – eller har han med sin gobelin ønsket at minde om, hvordan forholdet mellem menneske og dyr kunne (måske endda burde) være også i fremtiden på trods af tiltagende industrialisering? Det er umuligt at afgøre, men det er fortsat aktuelt at overveje relationen mellem mennesker og de dyr, som vi endnu inddrager i fødekæden. Samtidig kan motivet, der i dag endnu tydeligere er fjernt fra aktuel landbrugsdrift i Danmark, minde om, at ikke alle mennesker på kloden oplever de tekniske fremskridt, vi i den vestlige verden ofte tager for givet.

Dette perspektiv kan i forlængelse af Demos' ide om radikale futurismer bruges som kritik af begrebet "det antropocæne", der ofte bruges bredt som betegnelse for vores samtid.²⁰ Ideen er, at den geologiske periode, vi lever i, skal navngives efter mennesket, fordi vi mere end nogensinde sætter spor i verden. Begrebet usynliggør imidlertid ifølge Demos, at det primært er de industrialiserede landes forbrug, som har medført de ekstreme menneskelige aftryk i form af fx affalds bjerge og klimakrise, men at det ganske ofte er mennesker i udviklingslande, som lever med de mest voldsomme konsekvenser heraf. Selvom Scharff næppe kunne forudse, hvordan landbruget ville udvikle sig, bliver hans bondekone, der lever i pagt med naturen, derfor i dag en påmindelse om, at ikke alle oplever Vestens mekanisering og industrialisering af landbruget. Dermed får gobelinen i dag aktualitet som en radikal insisteren på bæredygtighed midt i industrialiseringens rasende vækstlogik.



Nordsjællandsk bondekone, 1926
Olie på lærred, 250,7 × 130,3 cm
Statens Museum for Kunst

Prøvevævning til *Høsten*, 1955
Gobelin af hør og uld, 69,5 × 53,5 cm
Designmuseum Danmark (uddeponeret af Ny Carlsbergfondet)







Høsten. Legende VII, 1957-58
 Vævet under ledelse af Barbro Nilsson på Märta
 Måås-Fjetterströms væveværksted i Stockholm
 af Kerstin Fredrikson, Ingrid Abrahamsson,
 Margareta Hallek og Elke Pärli Thönners.
 Gobelin, 375 × 450 cm
 Folketinget