keramiske noter 34/2011
17. årgang

Reviews · Besprechungen · anmeldelser · Besprechungen · Reviews

Gertrud Vasegaard. Af Henning Jørgensen. Forord af Folke Kjems og Lars Kærulf Møller. Holstebro Kunstmuseum, Holstebro 2011. 335 s. ill. litt. noter. navneregister. English summary. ib. 200 kr. [Website: www.holstebrokunstmuseum.dk].

Dette er en bog, man har ventet på i mange år, værket om Gertrud Vasegaard, én af de betydeligste danske keramikere i det 20. århundrede.

Holstebro Kunstmuseum skal prises for udgivelsen, som er realiseret i forbindelse med museets store Gertrud Vasegaard-udstilling, der er blevet vist i Holstebro hele sommeren og kan ses på Bornholms Kunstmuseum fra den 25. september og året ud.

Bogen vil ud over udstillingsperioden utvivlsomt blive stående som publikationen om Gertrud Vasegaards liv og virke, og det er en af de smukkeste danske museumspublikationer, der er set længe, hvilket også kunne forventes, når bogens tilrettelæggelse var lagt i hænderne på Mette og Eric Mourier, og den er trykt hos Narayana Press, vel nok den mest roste danske bogproducent i disse år.

Forfatteren er Henning Jørgensen, professor i politologi ved Aalborg Universitet. Han har tidligere skrevet en lang række kunsthistoriske og kunstkritiske bøger, men det foreliggende værk er vist hans første større udgivelse om keramik eller i det hele taget om kunsthåndværk frem for billedkunst. Måske dette har fristet Henning Jørgensen til en meget lang indledning, 30 tætte sider, og en lige så lang afrunding med mange almene forklaringer og betragtninger og en række noter med lange digressioner, der ikke altid har noget særligt at gøre med bogens hovedperson. Til gengæld kan det jo være medrivende, når forfatteren i andre afsnit skriver med virkelig begejstring om Gertrud Vasegaard og gerne vil understrege sin opfattelse, at det handler om periodens aller betydeligste danske keramiker, måske også på verdensplan (verdenskunst og ikke bare international kunst, som ifølge forfatteren ofte er betegnelsen for noget modebestemt).

Der bringes en lang række fint formulerede og ofte tankevækkende vurderinger, som Gertrud Vasegaard virkelig har fortjent, som bl.a. disse (s.18): ”Hendes kunst peger på de daglige sammenhænge, hvor vi sanser verden og reflekterer over det nære og væsentlige” eller ”... det er bedre at tale om tysthed end om stilhed i forbindelse med hendes keramik”. Men de mange superlativer kan jo godt over flere hundrede sider virke lidt trættende og enkelte udsagn er noget problematiske som dette (s. 20): ”Gør man så ydermere et knips med fingeren mod en af hendes skåle, får man det til at sige kling. Det er alt sammen musik for øjet”.

Den mest læseværdige del af teksten er de biografiske afsnit fra side 40 og en hundrede sider frem. Her disponeres der med en klar opdeling i fire perioder: Bornholmske rødder (familiehistorien, Gertrud Hjorths fødsel 1913 og hendes tid på Bornholm frem til 1945), Opbrud og modning (1946-1958), Ikke synes, blot være (1959-82) og Det sene værk (1983-2003, Gertrud Vasegaard døde 2007).

Det er en opdeling, der føles naturlig, næsten giver sig selv og er blevet brugt før, bl.a. af Vibeke Woldbye i hendes katalog/bog fra 1984 om Gertrud Vasegaard – Keramiske arbejder 1930-84. Det var den hidtil eneste og i sine analyser stadig mest fyldestgørende behandling af Gertrud Vasegaards virke frem til hun rundede de 70 år.

Henning Jørgensen er naturligvis alene om at behandle Gertrud Vasegaards sene værk, som han til gengæld sætter meget højt. For ham har det været muligt at få den mere personlige historie trukket frem som noget, der i en vis udstrækning har haft betydning også for den kunstneriske udvikling. Det ville Gertrud Vasegaard nok have modsat sig, så længe hun levede. Selv sin egen og andres kunstneriske indsats har hun kun kommenteret enkelte gange, kort og klogt - og disse små perler er det også lykkedes Henning Jørgensen at få registreret og citeret næsten i deres helhed (f.eks. note 72 og 73, samt udstillingskatalog Århus 1993 og en erindringstekst om keramikeren Christian Poulsen i Den frie Udstillings katalog 1991).

Lignende fine, små udtalelser og præcise formuleringer kunne man have held til at opfange, når Gertrud Vasegaard en sjælden gang ytrede sig - og Henning Jørgensen har tilsyneladende haft den mulighed nogle gange (nævnt i note 70), men det præciseres i bogens tekst og noter alt for sjældent, hvornår tanker og meninger direkte er noget, kunstneren har ytret til forfatteren. Især når det gælder fremstillingen af den sene aktive periode fra midten af 1980'erne, har teksten en form, som om den bygger på en lang samtale med kunstneren, hvilket jeg vil tillade mig at betvivle har været tilfældet. Ikke desto mindre er det nok tekstens mest originale og spændende del.

Blandt tekstens fortjenester er også gennemgangen af den helt centrale periode fra 1960'erne til 1980'ernes begyndelse med forfatterens påpegning af Gertrud Vasegaards tilknytning først til Den Frie Udstilling og dernæst Martsudstillingen fra 1969 ind til denne kunstnergruppes ophør i 1982, og så fra 1984 til 1996 igen hos Den Frie Udstilling. I den forbindelse også en udmærket gennemgang af de kunstnere, der især samledes omkring Martsudstillingen - som det siges: kammermusikken i dansk billedkunst i 1960'erne og 1970'erne, i modsætning til de mere voldsomme udtryk hos Cobra-kunstnerne.

Det dokumenteres ganske overbevisende i denne del af bogen, at Gertrud Vasegaard var bredt orienteret i samtidens danske billedkunst og havde kollegiale og venskabelige kontakter i den retning, men fandt sig sit eget bestemte, men stilfærdige ståsted inden for den moderne danske kunst.

I den forbindelse gives egentlig meget enkelt svaret på, hvor Gertrud Vasegaard stod i spørgsmålet billedkunst contra kunsthåndværk. Hun så vist - lige som østasiaterne - ikke noget modsætningsforhold i dette og betragtede sig selv som en dygtig kunsthåndværker-kunstner, hvad hun jo også var, jf. note 51 med et citat fra 1961, som klart siger, at hun ser sin keramik som noget, der lever og bliver meningsfuldt gennem brug. Henning Jørgensen kommenterer det med at: "Hun sætter på dette tidspunkt ikke et absolut skel mellem det kunstneriske og den funktionelle bestemmelse af (brugs)keramikken".

Når det kommer til vurderingen af den keramik, som Gertrud Vasegaard skabte i sine værker efter sit fyldte halvfjerdsindstyvende år, så mener Henning Jørgensen, at de får et langt dybere og rigere, mere kunstnerisk indhold. Han kommer med følgende smukke og tankevækkende analyse (s. 119): "De sene værker (1983-2003) har en særlig dobbelthed af præcision og hemmelighedfuldhed over sig, som gør dem inciterende, beskedenheden til trods. Indskrevet i alder og forgængelighed har Gertrud Vasegaard nu givet pokker i al pænhed, så der kommer noget næsten forrevet over mange af arbejderne. .... Det er ikke simpel harmoni og balance, der søges, men også udtryk for spændinger og modsætninger indkapslede i tilværelsen".

Jeg har en fornemmelse af, at Henning Jørgensen i en række tilfælde overfortolker, når det gælder Gertrud Vasegaards senværk, lægger al for megen filosofi og psykologi fra egen belæsthed i vurderingerne, hvor det hele mere enkelt kan have været en meget respektabel, men også mere afslappet senalders kreativitet byggende på en utrolig lang kunstnerperiodes hårdt tilkæmpede erfaringer.

Det er under alle omstændigheder muligt i den sidste halvdel af det digre værk at bladre gennem en lang række sider med fuldsides gengivelser af en stribe af kunstner-keramikerens mest karakteristiske og værdifulde arbejder i en kronologisk rækkefølge, hvor man f.eks. finder Gertrud Vasegaards næsten signaturagtige trappemønster som det udvikledes eller snarere som det varieredes gennem årtier helt frem til den allerseneste gengivelse fra 2001. Og vel kan der ses forskelle og måske kan man fornemme en stilændring omkring 1980. Men det er for mig vanskeligt at se de seneste værker som de betydeligste.

Dette er dog blot et eksempel på, at det nye store værk om keramikeren Gertrud Vasegaard rummer en stofrigdom til mange timers læsning og iagttagelse og overvejelse, der godt nok for undertegnede kan få et par kritiske overtoner med hensyn til teksten.

Jørgen Schou-Christensen

PS: En polemisk note:
Lidt overraskende bruger Henning Jørgensen en af sine noter (83) til en polemik mod min nekrolog over Gertrud Vasegaard i *keramiske noter 27/2008*. HJ skriver: I en ... nekrolog indrubricerer mus.insp. JS-C Gertrud Vasegaard snævert i "Danish Design"-bevægelsen fra 1950'erne ... JS-C placerer GV her med denne dom: "Det var denne lange periode fra slutningen af 1940'erne frem til 1970'erne, der vil blive stående som de helt afgørende år i GVs virke, selv om hun har skabt fine arbejder også i årene før og efter denne periode".

Denne ret almene og forsigtige vurdering i min nekrolog, får HJ til at fortsætte: "Opfattelsen af, at hovedindsatsen skete omkring 1950'erne, og at det er den lokale danske "klint"-tradition, GV skal placeres i, er på stærk kollisionskurs med positioner i denne bog. At begrave hende her, er at sætte parantes om blomstringen i virket og det billedkunstneriske væsentligste, der indskriver sig i de sidste 35 års arbejde. Derfor er det som nævnt i forordet nødvendigt at gøre op med den kanoniserede opfattelse af Gertrud Vasegaard som lokal kunsthåndværker rundet af og bundet til 1950'ernes og 1960'ernes "Danish Design"-bevægelse".

Nu er jeg da forhåbentlig ikke på kollisionskurs med HJ medmindre han vil fastholde, at hans teorier om GVs alderdomsstil gælder hendes sidste 35 års virkeår, altså fra midten af 1960'erne, samtidig med, at han helt korrekt har citeret mig for, at hendes helt afgørende virke er frem til 1970'erne (Jeg havde da gerne brugt den skarpere skillelinie, som hos HJ i bogen 1983 eller hos Vibeke Woldbye 1984).

Vores uenighed kunne da begrænses til vurderingen af det egentlige senværk og mulige "stilskifte" fra nogle år ind i 80'erne og det er måske mere en fornemmelsessag, selv om jeg fortsat mener HJ overfortolker. Jeg har naturligvis ikke med de få ord i min nekrolog været i nogen som helst diskussion med HJs synspunkter, som jeg ikke havde meget begreb om, før jeg læste dem i den nu foreliggende bog, som jo virkelig kanoniserer – om det må være tilladt at genbruge ordet - Gertrud Vasegaard som en stor verdensbilledkunstner, i hvert fald hvad angår hendes senværk.

Jørgen Schou-Christensen

keramiske noter 35/2012
18. årgang

Gertrud Vasegaard
af Leif Lautrup-Larsen

I sommeren 2011 udkom en stor og smuk bog om Gertrud Vasegaards (GV) liv og virke i forbindelse med en stor udstilling af GV's værker på Holstebro Kunstmuseum. Bogen er skrevet af Henning Jørgensen, professor i politologi ved Aalborg Universitet.

Jeg glædede mig til at læse bogen, fordi jeg selvfølgelig kender GVs værker, men jeg kendte hende også fra samarbejdet på Den kongelige Porcelainsfabrik (KPF) om tre stel, især fra perioden med det sidste stel, Capella, hvor vi havde et tæt samarbejde, og jeg var da også spændt på, hvordan denne periode på KPF ville være beskrevet. Jeg glædede mig også til at læse om hendes arbejds- og læreperiode i årene 1945-1959 på Bing & Grøndahl (B&G), som jeg havde et rimelig godt kendskab til i kraft af det tætte keramiske miljø i København.

Jeg læste derfor bogen med stor interesse kort efter dens fremkomst, og jeg synes, at den på mange måder er spændende og informativ. Dog har jeg måttet konstatere, at den lange tekst ikke altid er i overensstemmelse med de faktuelle forhold. Det har jeg således kunnet registrere især i forbindelse med de perioder af GVs lange arbejdsliv, som jeg selv kender til, og som også gælder for keramiske og tekniske oplysninger.

Jeg er forundret over, at Henning Jørgensen ikke har gjort mere ud af GV's liv i den for hende meget vigtige periode på B&G (1945-1959). Denne del af bogen er efter min opfattelse for kort og lidet informativ. Man hører kun lidt om de første meget vigtige læreår, hvor hun sammen med sin senere mand, Aksel Rode, fordybede sig i de kinesisk inspirerede glasurer hos B&G. Jeg savner også en beskrivelse af hendes liv blandt de andre kunstnere på B&G, hvor hun befandt sig som en fisk i vandet, og om de påvirkninger, hun modtog fra dem. Hvorfor Henning Jørgensen ikke er gået mere ind i den eksisterende litteratur om GV og B&G, kan undre én.

Af samme opfattelse er tidligere museumsinspektør på Kunstindustrimuseet, Jørgen Schou-Christensen, som i et notat om Henning Jørgensens bog skriver:

"- om GVs kunstneriske virke havde jeg meget håbet, at der i den meget teksttunge monografi var brugt lidt mere tid på studiet af hendes efter min opfattelse meget spændende udvikling i hendes tiårige periode på Bing & Grøndahl, men det er vist noget Henning Jørgensen ikke har haft megen sans for eller viden om. Bl.a. er det lidt påfaldende for mig, at han i sin omfattende litteraturliste i GV-bogen anfører Erik Lassens almene keramikhistorie fra 1968, hvor GV er omtalt på to (2) linier, medens samme forfatters bog fra 1978 om B&Gs historie 1853 til 1978, hvor GVs indsats på fabrikken, begyndelsen til hendes virke som stentøjskeramiker, hos Erik Lassen får næsten et helt kapitels omtale, som slet ikke er nævnt i Henning Jørgensens ellers ikke for emnestramme litteraturliste."

Man hører desværre alt for lidt om baggrunden for de pragtfulde værker, som hun fremstillede på B&G, og det nævnes heller ikke i billeddelen af bogen, at flere

af de gengivne ting er fremstillet på B&G, herunder glaseret i specielle glasurer og brændt i fabrikkens ovne. Det er efter min mening en skam og en stor fejlvurdering fra Henning Jørgensens side.

B&G-værkerne viser hendes styrke i en periode, hvor hun kunstnerisk stod meget stærkt, både med de smukke, rolige og blide former, der viser hende som en stor keramisk formgiver og i dekorationerne, bl.a. i form af de ornamenter, som hun holdt så meget af.

Til supplering af Henning Jørgensens kortfattede beskrivelse af GVs arbejde på B&G omtales i det følgende nogle af de begivenheder, som burde have været omtalt i en bog om GV. Omtalen bygger dels på oplysninger fra Erik Lassens bøger fra 1968 og 1978, Vibeke Woldbyes katalog fra udstillingen på Kunstindustrimuseet i 1984, artikler af Bredo L. Grandjean/ Dyveke Helsted og Merete Bodelsen i Porslin fra 1960, dels på egne samtaler med Erik Reiff, samtaler med folk fra B&G og med GV selv.

Dele af det følgende burde måske have været en del af den ret kortfattede omtale af GV i min bog "Stentøj Den kongelige Porcelainsfabrik", men hun bliver ramt af det optagekriterium, der siger, at der i bogen kun omtales kunstnere, som har værker optaget i Den kongelige Porcelainsfabriks "Stentøjs-modelkatalog". GVs stel blev af KPFs administration derimod optaget i katalogen med "Graat porcelæn", som omfattede stel, vaser, skåle, figurer etc. udført i et materiale, som blev introduceret af Arnold Krog i 1913. Man ophørte med fremstillingen af "Gråt porcelæn" ca. 1930, men katalogmæssigt brugte man altså begrebet til GVs stel.

Jeg syntes dog, at GV var så fin en kunstner, at hun ikke kunne undværes i en bog om KPFs stentøj, men omtalen måtte være kort, fordi den brød det aftalte kriterium. Måske blev omtalen for kort!

GV blev løsere ansat på B&G i 1945, hvor hun i et par år kun arbejdede på fabrikken om vinteren. I 1948 blev hun fast ansat på fabrikken, som hun først forlod i 1959.

I starten arbejdede hun meget med B&Gs kinesiske glasurer, som var nyt land for hende, og hun var begejstret. GV og hendes senere mand, Aksel Rode, der var fabrikkens kunstneriske leder, fandt frem til nogle fine glasurer i samarbejde med B&Gs kemiske ingeniører, i starten sammen med overingeniør H.O. Busch-Jensen (1887-1972), senere med overingeniør Inge Marie Larsen (1920-1998). De arbejdede særligt med B&Gs glasurer som Celadon og en Clair de lune-lignende glasur, der blev brændt ved omkring 1350° C i reducerende atmosfære. Hverken GV eller Aksel Rode var store glasurkunstnere, idet de ikke havde den fornødne teknisk-keramiske baggrund til selv at kunne lave nye glasurer fra grunden eller rette fejl i eksisterende glasurer, men Aksel Rode kunne vurdere glasurers kvalitet. GV lærte af Aksel Rode og H.O. Busch-Jensen, hvorpå kvaliteten af glasurer beroede, og også hun lærte i disse år at vurdere glasurer, at *se*.

GV gjorde også selv forsøg på at lave glasurer, idet hun sammen med Busch-Jensen udvalgte en grundglasur, og så blandede hun forskellige farver og mineraler i den og fik prøverne brændt. Resultatet var undertiden en glasurprøve, som hun kunne lide, men hun vidste ikke rigtigt, hvordan hun var kommet frem til glasuren.

Hun kom så til ingeniørerne, særligt til Inge Marie Larsen, viste prøven frem og sagde: "Sådan en glasur vil jeg gerne have lavet". Hun kendte grundglasuren og vidste, hvad hun havde tilsat af mineraler og farver, men proportionerne kendte hun ikke. Det var et stort besvær – undertiden umuligt – for Inge Marie Larsen at finde frem til den rette sammensætning af glasuren.

Jeg kendte så udmærket dette problem fra mit samarbejde med Nils Thorsson. Han kunne heller ikke lave glasurer, og han arbejdede også empirisk og fandt undertiden frem til herlige glasurprøver, hvis sammensætning jeg så skulle finde frem til. Det kunne tage måneder!

Inge Marie Larsen var en fin glasurkeramiker, og vi talte flere gange om dette fælles problem og om måder at løse det på. Hun havde i øvrigt et fint samarbejde med GV og var medvirkende til, at GV var glad for at være på B&G.

Inge Marie Larsen var civilingeniør K og blev ansat på B&G i 1948, hvor hun virkede som laboratoriechef og overingeniør for produktudvikling. Hun forlod B&G i 1975 for at drive egen virksomhed og arbejdede i årene 1980-1988 på Kunsthåndværkerskolen i Kolding som studieleder, keramisk formgivning.

Det andet område på B&G, som fik meget stor betydning for GVs senere arbejde, var blåmaleriet. Det begyndte med Aksel Rodes ansættelse som kunstnerisk leder på B&G i 1943, og han var meget interesseret i den navnkundige arkitekt og keramiker Carl Petersens indsats på B&G 1911-1912, i hvilken periode han var kunstnerisk leder.

Carl Petersen (1874-1923) var ikke en ligegyldig person i den danske kunstverden. Han var elev på Kunstakademiets arkitektskole i 1896-1901 og havde derefter forskellige ansættelser, f. eks. hos Martin Nyrop, hvor han deltog i arbejdet med Københavns rådhus

samtidig med, at han arbejdede med at fremstille lertøj på eget værksted. I 1911 blev han som nævnt ansat på B&G. I 1912 blev han af den navnkundige Mads Rasmussen, Faaborgs mæcen, overdraget at tegne Faaborg Museum, og i årene herefter arbejdede han dels som arkitekt, dels som keramisk kunstner. I 1918 blev han professor i bygningskunst på Kunstakademiet.

Carl Petersen havde i årene før sin ansættelse på B&G kritiseret de to store porcelænsfabrikker KPF og B&G for kvaliteten af deres produktion af underglasurdekoreret porcelæn, bl.a. i en artikel i Kunstbladet, oktober 1909. Han mente, at fabrikkernes porcelænsglasur var for glansfuld, for transparent, så lyset tilbagekastedes fra skærven under glasuren i brudte reflekser, hvorved overfladen fik en ufast karakter og materialet i det hele taget en stofløs karakter.

Det var heldigt for Aksel Rode, at overingeniør Busch-Jensen i sine unge dage havde været ansat på B&G, og at det var ham, der havde lavet de glasurer og den blå farve, som Carl Petersen stofligt og kunstnerisk var så glad for. De to – Busch-Jensen og Aksel Rode – skabte nu sammen i Carl Petersens tradition en blå malerfarve, der efter brændingen stod knivskarp under en glasur, der på grund af sin lidt matte karakter ikke tillod de uønskede reflekser at trænge igennem.

Også på dekorationsområdet tog man Carl Petersens tanker op igen, nemlig i interessen for ornamenter. Carl Petersen har i en lille bog (1912) skrevet om sit stentøj på B&G: ”At bringe ornamentet på tronen igen i den dekorative verden er den opgave fremtiden skal løse.”

På B&G ønskede man at forny det blå underglasurmaleri, give det nyt liv og dermed måske skabe grundlaget for en ny produktionsart. Derfor ansatte man i årene 1949-1950 tre unge keramikere: Erik Reiff, Anders Bjergborg og Rita Crandahl. De dekorerede de samme former – vaser, skåle, lågkrukker etc. – der var fremstillet af Erik Reiff, som var en dygtig drejer, og benyttede til produkterne den samme masse, blå farve og glasur, som var identiske med, hvad Aksel Rode og Busch-Jensen netop havde udviklet. De tre kunstnere havde et meget tæt samarbejde om blåmaleriet og havde store diskussioner om farve, glasur, maleteknik, dekorationer og produktionsteknik, men de udviklede sig alligevel forskelligt og arbejdede med hver deres dekorationsområde, f.eks. interesserede Erik Reiff sig meget for ornamenter.

Erik Reiff har fortalt, at GV i begyndelsen af sin tid på fabrikken var så optaget af de kinesiske glasurer, at hun ikke kunne interessere sig for ret meget andet og derfor heller ikke for, hvad de andre kunstnere arbejdede med. ”Blåmalerbanden” kaldte de sig, og sammenspiste var de, så de havde i og for sig ikke brug for GV. Men på et tidspunkt begyndte hun at vise interesse for, hvad de beskæftigede sig med, og de optog hende selvfølgelig i ”banden”.

Hun gik med liv og sjæl ind i diskussionerne, interesserede sig meget for ornamenter ligesom Erik Reiff, og hun var meget glad for sammen med de andre at blive undervist i maleteknik af en underglasurmaler fra produktionen. GV kunne jo male i forvejen, men ikke så godt, som hun nu lærte det, og hun lærte også de små professionelle tricks, som malerne benyttede i dagligdagen.

GV kunne godt lide, at en malerfarve stod skarpt under glasuren og ikke dampede ud i denne, og hun kunne også godt lide den lidt matte karakter af den hvide og halvtransparente glasur, som hun ofte benyttede på B&G.

Ornamenter interesserede GV meget, også før hun kom til B&G, f.eks. var hendes tid hos Axel Salto lærerig for hende i forbindelse med hans brug af ornamenter. Hun brugte også i sit lertøj ofte ornamenter, som hun ridsede ind i skærven, stemplede eller malede, men det var nok på B&G, at hendes ornamenter blomstrede bedst.

På fabrikken brugte hun ofte et lille bladornament, som hun ved en gentagelse på en flade på en flise, skål eller terrin fik til at virke som en meget stærk og hel dekoration. Hun benyttede også andre enkle og rolige ornamenter, f.eks. et romberelief, som hun udnyttede til at fremstille de mange store og små værker, der hører til hendes ypperste.

Den viden og de erfaringer, som GV i denne periode af sit kunstneriske liv erhvervede sig, udnyttede hun ikke bare i sin tid på B&G, men i resten af sit liv. Da hun i 1959 forlod B&G, mistede hun de gode rådgivere og de sikre arbejdsforhold i form af hjælp til fremstilling af masse, farver, glasur og brænding, men hun vandt til gengæld sin kunstneriske frihed til at arbejde med, hvad hun havde lyst til.

”Blåmalerbanden” opløstes efter få år. Det var vist meningen med dens arbejde, at det skulle føre til en produktion af blåmalede porcelæns- og stentøjsgenstande, og de tre kunstnere havde derfor arbejdet med teknikken, så det var muligt at reproducere dekorationerne. Men af en eller anden grund skete det ikke – vist til stor ærgrelse for kunstnerne.

Erik Reiff forlod B&G i 1957 og blev i 1977 ansat på KPF, hvor han arbejdede til 1984. Det var i begyndelsen af Erik Reiffs ansættelse på KPF, hvor vi talte om, hvad han gerne ville arbejde med, at han fortalte om ”Blåmalerbanden”, GV og årene på B&G.

Han ønskede også på KPF at arbejde med produkter fremstillet i Carl Petersens tradition, og vi fandt frem til en blå farve og en halvmat glasur, som han var meget glad for, og som tillod hans ornamentdekorationer at stå skarpt under en glasur uden reflekser. Vi udvalgte en række produkter, som til hans store tilfredshed blev sat i produktion til supplering af de mange unikke ting, der var blåmalede eller var fremstillet med skårne relieffer, f. eks. under celadonglasur.

På KPF fulgte vi i 1950-erne så godt, som vi nu kunne, med i, hvad der arbejdedes med på B&G. Særlig "Blåmalerbanden"s forsøg på at forny den blå underglasurkunst var interessant, fordi blåmaleri var KPFs kompetenceområde, men vi beundrede sandelig GVs smukke ting på de udstillinger, hvor man kunne se dem. Hendes smukke thestel fra 1957 misundte vi B&G, men vi bemærkede, at det nok blev smukt modtaget af kunstkendere, men at det ikke blev en stor merkantil succes.

På en udstilling på Kunstindustrimuseet i 1956 viste GV dele til et spisestel i form af skåle og fade dekoreret med et blåmalet ornament, øjensynligt forarbejder til et spisestel. Men GV fik aldrig sine tanker om at fremstille et spisestel bragt ud i livet på B&G, og det var måske en medvirkende årsag til, at hun forlod fabrikken i 1959.

Ledelsen på KPF, som dengang bestod af direktør Christian Christensen, direktør Erik Lindgren og designprofessor Erik Herløw, greb chancen og foreslog GV, at hun førte sine tanker om spisestel ud i livet på KPF, og det accepterede hun.

På det tidspunkt var jeg et år før blevet udnævnt til leder af en ny udviklingsafdeling, og jeg blev naturligvis ikke betroet at lede samarbejdet med en så kendt kunstner som GV, men jeg deltog i ledelsesmøderne om stellet, hvor også GV var til stede. Det daglige samarbejde med GV blev varetaget af produktionsledelsen, som var vanskelig at danse med, men det var – eller blev – GV også. F.eks. diskuterede man længe spørgsmålet om masse, glasur og jernpletter, og dette simple problem tog måneder at løse, fordi man gravede sig ned i hver sin skyttegrav.

Det helt store problem var, hvordan kanten på tallerkenerne skulle udformes: GV ville gerne af kunstneriske grunde have, at kanten svippede lidt op allerydest, men produktionsledelsen ville ikke acceptere dette, fordi det svækkede kanten, så der i den daglige brug let opstod skår i kanten. Sagen gik helt op til direktionen på et møde med GV, hvor jeg blev pålagt at undersøge, om der var realitet i produktionsledelsens påstand. Og det var der. En undersøgelse af kantslagstyrken på en GV-tallerken sammenlignet med en musselmalet tallerken af samme størrelse viste entydigt, at kanten på en GV-tallerken med den opsvippede kant langt lettere fik skår end en musselmalet tallerken.

Dette forelagde jeg på et ledelsesmøde med GV til underretning, men den påfølgende diskussion viste, at parterne igen lå i hver sin skyttegrav, og diskussionen førte ikke til en afgørelse. Direktør Christensen afgjorde dog sagen, idet han sagde, at hvis tallerkenens udformning af kunstneriske grunde var så vigtig for GV, så måtte fabrikken acceptere kunstnerens ønske, selv om kanten derved blev svagere, og sådan blev det. De to stel blev præsenteret for offentligheden i 1962, og de vakte berettiget opsigt blandt de keramisk-kunstnerisk interesserede.

Når denne sag er refereret så udførligt, er årsagen, at der kom mange reklamationer over den sårbare kant fra kunder, der havde købt stellet på grund af dets kunstneriske kvaliteter. Utvivlsom var den svage kant en medvirkende årsag til, at "Gemina" nok blev en kunstnerisk succes, men ikke fik så stort et salg som ventet.

Den anden udgave af formerne hed "Gemma", og steldelene var dekoreret med et enkelt romberelief, der var beskedent, men meget smukt. Tallerkenerne led af samme fejl som "Gemina"tallerkenerne, og også her gav det anledning til mange reklamationer. Navnene på stellene var sikkert resultatet af forslag fra en kvindelig latinlærer på gymnasiet i Helsingør, som på den tid havde foreslået navne til flere af KPFs stel og produktserier, f.eks. fajanceserien "Tenera". Henning Jørgensen antyder i sin bog, at GV ikke fik en rimelig betaling af KPF for sine stel, men det gjorde hun. Da Erik Herløw blev ansat på KPF i 1955, havde han idéer om at ændre kunstneres og designeres betaling fra en fast månedsløn til en royaltybaseret løn, som var almindelig inden for designområdet. Han kom en dag med 3-4 kontrakter fra firmaer, som han som designer havde samarbejdet med, og bad mig om på baggrund af dem at lave et forslag til en kontrakt, der passede til det keramiske område. Det gjorde jeg, gav forslaget til KPFs advokater, der juridisk rettede det til, og det blev så den fremtidige standardkontrakt, der var gældende for alle kunstnere og designere, der udførte større opgaver for KPF.

Kort fortalt var betalingsdelen udformet helt, som den var det i de kontrakter, der var gældende inden for designområdet: Der betaltes et ret lille beløb for hver genstand, der skulle produceres, for at markere, at reproduktionsretten var overgået til producenten. Hertil kom et beløb, en royalty, der var en procent af salget af de genstande, kontrakten drejede sig om.

Denne procentsats var den samme for alle de kunstnere og designere, som havde en kontraktlig aftale med KPF.

Der var mulighed for efter aftale at få udbetalt forskud på den royalty, der ville fremkomme ved den senere produktion, og det har GV sikkert benyttet sig af for at kunne finansiere sit liv i den tid, hun arbejdede med modeller og prøver på sine stel. Men dette forskud skulle modregnes i den senere royalty, og det har måske ikke stået helt klart for GV, der kan have følte sig snydt, fordi der ikke udbetaltes honorar i de første par år, efter at stellene var gået i produktion – forskuddet skulle jo betales tilbage. Det er helt sikkert, at GV ikke blev snydt – KPF var selvfølgelig højt hævet over at snyde kunstnere, og dertil kom, at fabrikkens revisorer stak deres næser også i royaltyberegninger, så det ville være umuligt at snyde nogen.

KPF fik to herlige stel, tydeligvis skabt af en meget stor kunsthåndværker, men de blev desværre ikke en tilsvarende stor salgssucces, og man kan fundere over, hvorfor det var tilfældet. Stellene fik stor ros af anmeldere og kunstkendere, og vi var mange på fabrikken – deriblandt mig – der anskaffede det, brugte det dagligt med stolthed og glæde, og alle var meget forundrede over, at det ikke blev en salgssucces blandt publikum. Var det forud for sin tid? Eller var det, fordi det tydeligvis var lavet af en kunsthåndværker? Designere var jo mere i vælten på den tid!

En sammenligning med en anden kunstner vil nok være naturlig. Arkitekten, Grethe Meyer (1918-2008), designede omkring 1960 et fajancestel, og hun havde også i begyndelsen mistro til kompetencen hos os, der skulle hjælpe hende med udviklingen af stellet. Vi vandt dog hendes tillid, da vi viste hende, hvordan bagsiden af tallerkenen skulle udformes for at fremstille lige tallerkener.

Grethe Meyer var jo arkitekt, og som designer skabte hun sine modeller på tegnebrættet og ikke ved en drejeskive som GV. Grethe Meyers modeller var fremstillede, så de var både produktions- og brugsmæssigt meget velegnede, men de var ikke som delene i GV-stellene hver for sig små kunstværker, der var sat i storproduktion.

Grethe Meyers stel fremkom i 1965 og fik navnet ”Blåkant”, og det blev for en hel generation af designbevidste mennesker det foretrukne stel i Danmark og dermed en stor salgssucces. Grethe Meyer havde samme kontrakt som GV, men hun fik i modsætning til GV i mange år udbetalt hundrede tusinder af kroner i royalty som følge af det store salg.

Forholdet mellem GV og KPF var på ingen måde dårligt årene efter ”Gemina”s og ”Gemma”s fremkomst, og hun imødekom uden reservationer en invitation fra KPF til at lave et stentøjsstel i anledning af fabrikkens 200-års jubilæum i 1975. Det var den administrerende direktør Jørgen Fog-Petersen og Erik Herløw, der indledningsvis henvendte sig til GV, og det var mig, der som leder af udviklingsafdelingen var ansvarlig for det daglige samarbejde med hende. GV ønskede, at det nye stel skulle være udekoreret og fremstå i en varmere tone end de to foregående. Det var en af mine unge ingeniører, N.K.L. Petersen, som efter lange diskussioner, men uden de store problemer, fremstillede masse og glasur til stellet, herunder jernpletterne, som efter KPFs forslag kom i glasuren og fremkom som to kornstørrelser ved en fraktioneret sigtning af knust myremalm.

Det er urigtigt, når Henning Jørgensen skriver, at KPF modsatte sig pletterne, fordi der kunne opstå sprængninger under brændingen – ved reducerende brænding var der slet ingen risiko herfor, og det var i øvrigt et gammelkendt trick for at opnå pletvirkning i stentøj. Man skal tænke på, at GV fremstillede oxiderende højbrændt stentøj hjemme i Allégade, og ikke ”rigtigt” stentøj, der er reducerende brændt ved en endnu højere temperatur end GVs stentøj. Det er rigtigt, at der ved oxiderende brændt stentøj kan opstå sprængninger af jernpletter ved høje temperaturer, og GV har måske ikke været helt klar over forskellen på virkningen af oxiderende og reducerende brænding.

Der kunne opstå problemer, hvis man blandede myremalmpletterne i massen, idet de især i støbemasse ville falde til bunds under støbningen, hvorved pletterne ville samle sig i underdelen af genstanden og ikke blive jævnt fordelt.

Der var problemer med at få modellerne til de enkelte dele fremstillet, idet GV ønskede at fremstille dem på sit værksted i Allégade, og det var en langvarig proces. Et samarbejde med en modellør med fornemmelse for kunst ville have forkortet fremstillingen af modellerne, og resultatet ville helt sikkert have været tilfredsstillende for hende, men det ønskede hun altså ikke.

Jeg husker en langvarig diskussion med hende om tallerkener. Hun ønskede, at tallerkenerne ikke skulle have fod som normalt, men at undersiden blot skulle være en plan og uglaseret flade. Det ville imidlertid produktionsmæssigt give problemer, fordi mange af tallerkenerne efter vores erfaring ville blive skæve, men det troede GV ikke på.

Det var ganske normalt, at kunstnere og designere ikke troede på, hvad erfarne produktionsfolk fortalte

dem, så det måtte komme an på en prøve – og resultatet blev, at der kom en fod på GVs tallerkenerne.

Jubilæumsstellet kom til at hedde "Capella", og det blev et meget smukt stel, stilfærdigt og med meget smukke former. Desværre solgtes det mod al forventning ikke godt, så hverken GV eller KPF fik det forventede økonomiske udbytte ud af investeringen af tid og penge.

I den tid udviklingen af "Capella" varede, havde GV og jeg mange samtaler om keramiske emner, bl.a. talte hun om de problemer, som hun havde med masse og glasur hjemme på sit eget værksted.

Det var især glasuren, der voldte problemer, idet den opløste dekorationsfarven, hvor glasuren lå lidt for tyk. Det gjorde, at farven dampede og gjorde dekorationen uskarp, hvad GV ikke ønskede, og hertil kom, at den lidt for tykke glasur undertiden krakkelerede på en uskøn måde. Det var årsagen til, at hun kasserede mange, mange krukker og skåle, og det kostede både tid og penge.

Jeg kunne jo som ansat på KPF ikke hjælpe hende med hendes private keramiske problemer, men jeg kunne tilbyde hende et værksted på KPF, brug af fabrikkens masser, farver og ovne og fabrikkens støtte til at løse de keramiske problemer, der jo altid opstår under arbejdet.

Jeg fortalte GV, at Eva Stæhr-Nielsen (1911-1976) i 1968, da Saxbo lukkede, havde søgt ind på KPF, fordi hun mente, at hun der ville finde den arbejdsplads, der mest lignede Saxbo. Hun var formentlig blevet rådgivet af Nathalie Krebs, som jo naturligvis gerne så, at hendes nærmeste medarbejder gennem mere end 35 år fik mulighed for at arbejde videre med de samme keramiske muligheder, som hun havde haft på Saxbo. Nathalie Krebs havde jo selv i 1948 søgt samarbejde og mulig ansættelse på KPF, fordi hun havde meget store problemer med Saxbo, men man blev ikke enige om betingelserne for en ansættelse.

På KPF mente vi, at når en kunstner med Eva Stæhr-Nielsens kvalifikationer kom til os med et ønske om ansættelse, burde vi give hende en plads på fabrikken, og det gjorde vi. Eva arbejdede på KPF næsten til sin død i 1976.

GV overvejede længe forslaget, men hun endte med at sige nej tak – hun ønskede at bevare sin frihed.

I de følgende år besøgte jeg hende af og til på værkstedet bag "Ludwigsminde" i Allégade for at tale med hende og for at beundre de mange meget smukke ting, som hun frembragte. Henning Jørgensen roser med rette disse ting til skyerne, og det er vanskeligt at give dem en smukkere omtale, end han har gjort det.

Når jeg har skrevet denne lange kommentar til GV-bogen, er grunden som nævnt, at Henning Jørgensen i sin bog giver GVs vigtige periode på B&G for lidt omtale, og han skildrer heller ikke hendes samarbejde med KPF på den rette måde, og det har jeg forsøgt at råde bod på. Desværre har jeg ikke haft mulighed for at se GVs brandbøger eller andet skriftligt materiale fra hendes hånd. Man savner i HJs bog meget at gense eksempler på de mange herlige krukker, vaser og skåle, der fandtes på B&Gs museum og studiesamling, og som er helt uundværlige i en bog om GVs liv og virke.